

В. ВИЛЕНКИН

КАЧАЛОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»







В. ВИЛЕНКИН

КАЧАЛОВ

(1875-1948)

Библиотечный фонд
Института истории
и этнографии
Академии наук СССР

792 С
В 44

Издание второе, дополненное

22322

В $\frac{80105-018}{025(01)-76}$ 208-76

© Издательство «Искусство», 1976

ОТ АВТОРА

В этой книге две части: первая — аналитическая, вторая — мемуарная. Ни та, ни другая не претендуют на исчерпывающую полноту охвата жизни и творчества В. И. Качалова, но в их сочетании может отразиться его артистическая и человеческая сущность. Чтобы сохранить внутреннюю цельность его образа, пришлось заранее отказаться от строгого разграничения материала: в исследование проникли личные воспоминания, а в воспоминаниях много места занимают проблемы искусства актера. Одни и те же спектакли, роли и концертные выступления В. И. Качалова по-разному затронуты в обеих частях книги. Поэтому мне казалось необходимым начать ее обобщающей главой «Облик Качалова», которую должно развивать и конкретизировать все дальнейшее.

В. И. КАЧАЛОВ НА СЦЕНЕ И НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

17

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

ОБЛИК КАЧАЛОВА

Качалов...

Властитель дум. Чародей сцены. Кумир молодежи. Рядом с именем Качалова эти метафоры не нуждались в кавычках, потому что они с ним сливались безраздельно, и не казались дряхлыми, стертыми от времени, потому что по отношению к нему они оказывались поожиданно точными.

Среди тех, кому хоть раз довелось его видеть и слышать, мало найдется людей, которые могут вспоминать о нем равнодушно или только почтительно. Необыкновенная, на протяжении полувека все возрастающая любовь, которой он был окружен так беззаветно, как, может быть, никто другой из современных ему актеров, продолжает жить в нас и, разрушая величественную мертвенность пантеона, волнует следующее поколение призывом к высшим целям искусства. Уже складывается в рассказах и воспоминаниях о нем какая-то прекрасная и светлая качаловская легенда. Но наше бурное, стремительное время не отодвигает эту легенду в прошлое, а, наоборот, сообщает ей требовательность, придает ей действенный и мобилизующий волю смысл.

Когда-то, до революции, среди актеров Художественного театра, который мучительно и часто тщетно рвался сквозь толщу буржуазного окружения к общедоступности своего искусства, Качалов был едва ли не самым близким демократической интеллигенции. Ему верила, впитывая в себя каждый его новый сценический образ, передовая мыслящая молодежь, мечтавшая о свободе и так или иначе связанная с борьбой за нее. Судя по многочисленным письмам его тогдашних зрителей, к нему особенно жадно тянулась в среде русской интеллигенции 90—900-х годов учащаяся, преимущественно студенческая молодежь. В откликах на его создания звучало многое из того, чем жили в этой среде люди, наиболее общественно чуткие, нравственно непримиримые и легко возбудимые духовно, не равнодушные к кардинальным вопросам жизни.

В наше время, особенно за последние двадцать — двадцать пять лет своей жизни, Качалов стал любимцем не только интеллигенции, но, поистине и без обычного в таких случаях преувеличения, — всего народа. В эти годы Качалов достиг вершин мировой славы.

Любовь к нему была особая. Разве можно забыть, как часто при его появлении на сцене или на концертной эстраде, везде, где бы он ни выступал, начиная от Художественного театра или Колонного зала московского Дома Союзов и кончая скромным студенческим клубом, навстречу ему вставали все, как один человек, чтобы выразить ему свою любовь. А шумные, взволнованные толпы молодежи, ожидавшие Качалова после спектакля у подъезда МХАТ, или возле

дома, где он жил, в Брюсовском переулке, или в университетском дворе на Моховой после очередного «качаловского концерта», овации, провожавшие его до самых ворот, и тысячеголосое горячее студенческое «спасибо!», и трогательные заботы о том, чтобы он не простудился, надел шляпу, застегнул как следует пальто, — разве это забудешь?

Но любила его не одна молодежь, — она только особенно бурно и щедро высказывала ему свои чувства; он удивительно привлекал, притягивал к себе людей разных возрастов, профессий и вкусов. Никогда и ни для кого не спижая ни уровня, ни накала своих творческих увлечений, он владел какой-то тайной творческой общезначимости, какой-то магией властной общедоступности. Его принимали как своего сотни и тысячи рабочих, когда он, всегда с величайшей готовностью, по первому зову, ездил «читать» на большие московские и ленинградские заводы. То же бывало, когда он выступал перед армейцами, матросами, колхозниками в их клубах и домах культуры. Его там встречали так же горячо и благодарно, как и в среде ученых, писателей, художников и артистов, так же взволнованно откликались на его знаменитые «монтажи» из «Воскресения», «Гамлета» или «На дне», на его Маяковского, Блока, Есенина, на его Пушкина и Лермонтова. И так же бесконечно долго не отпускали со сцены. Казалось, что если бы он читал всю ночь — так и слушали бы всю ночь, затаив дыхание, и ни один человек не ушел бы из зала. Каждый раз это казалось новым чудом — чудом мгновенно возникающего и потом уже нерушимого слияния Качалова с любым зрительным залом. Вышнего счастья для актера нет.

О притягательной силе искусства Качалова говорят и те сотни писем, которые он получал не только в дни своих юбилеев, но часто и в связи с обычными спектаклями Художественного театра и уж непременно после каждого своего творческого вечера. Это письма его старых и новых зрителей, тех, кто знал и любил его долгие годы, и тех, кто впервые узнал его только что, письма с далеких окраин, куда радио донесло его голос, письма с фронта во время Великой Отечественной войны, в которых простые слова «родной», «близкий», «любимый» полны особого, драгоценного значения. Сколько здесь мыслей и признаний, звучащих как прямой отклик тому, что он вынашивал годами в своем искусстве, сколько свидетельств его духовного влияния на самых разных людей, по-разному его воспринимавших, но одинаково любивших, и сколько благодарности за радость, которую он внес в их жизнь!

Обаяние Качалова. Эти два слова как будто слились в одно. Они начинаются и кончаются чуть ли не все воспоминания, статьи и разговоры о нем. Станиславский писал ему: «Счастливцев! Вам дано высшее, что природа способна дать артисту: сценическое обаяние.

Оно проявляется и в Вашем таланте, и в уме, и во всей Вашей личности. С этим волшебным даром Вы побеждаете людей всего мира, и в том числе меня, искренно Вас любящего друга и давнишнего сорудника». Немирович-Данченко часто говорил, что за всю свою долгую жизнь в театре только один раз встретил артистическое обаяние, подобное Качаловскому, и называл имя А. П. Ленского. Под такими признаниями могли бы подписаться, да и действительно подписывались в своих письмах к Качалову не только отдельные деятели искусства, но и целые театры, старые и молодые, группы писателей и художников, студии и школы. То же самое неизменно звучит и в бесчисленных откликах зрителей Качалова.

Обаяние, как дар особой привлекательности, было у Качалова подлинно артистическим даром. Оно скорее лишь сказывалось в его внешнем облике и сценических данных, чем ими определялось. Казалось, что именно для выражения, для проявления какой-то внутренней гармонии даны ему и статность фигуры, и пластичность жеста, и лишенная всякой слащавости мужественная, одухотворенная красота, и этот прославленный во всех возможных сравнениях голос, пленительный и завораживающий, поражающий своим диапазоном и неисчерпаемым разнообразием красок. О внешнем облике Качалова не случайно так часто говорили на языке смежных с театром искусств: в нем действительно была музыкальная стройность, скульптурная мощь и ясность.

Но все это было освещено изнутри и без малейших обманов и разочарований вело к его внутренней гармонии. Он вовлекал в свой внутренний мир страстным темпераментом мысли и прямой своей общении со зрителем. Людей влекло к нему, потому что от него, казалось, неслись к ним навстречу могучие волны радости, света, полноты жизни. Своим искусством он звал и вел на жизненные просторы — через преодоление любого мрака, и каждому можно было по-своему слышать и принять этот зов.

Гимн солнцу педаром стал лейтмотивом чуть ли не всего его творчества. Он лирически звучал у Качалова, когда он еще юношей впервые вышел на московскую сцену в образе среброкудрого сказочного царя-поэта в «Снегурочке» Островского. Потом, разрастаясь вглубь и вширь, в мощности уже симфонической, этот гимн солнцу сроднил Качалова и с Пушкиным, и с Шекспиром, и с Маяковским. Он внес просветление в мучительную трагедию Ивана Карамазова, когда Качалов читал знаменитую главу про «клеякие листочки», и гневным толстовским вызовом обрушился на мир «обмана, выдумки и несправедливости», когда он, «От автора», вел спектакль «Воскресение». Замечательно то, что ни философская разнозначность, ни поэтическая неповторимость темы «солнца» в стихах Пушкина и Маяковского или в романах Достоевского и Толстого не заглушали

голоса самого Качалова. Голос этот был тоже авторским, и его искренний пафос определял собой и внутреннее единство и творческую необходимость темы.

В своей речи над гробом М. Н. Ермоловой, обращаясь к огромной толпе народа, собравшейся на площади перед фасадом Малого театра, Качалов говорил:

«Мы хороним Ермолову.

Конечно, только маленькая часть, значительно меньшая часть этой многотысячной толпы знает ее, помнит ее на сцене Малого театра. Почему же такой толпой проходили вы все сегодняшней ночью мимо ее гроба? Почему все последние дни вы окружали и дом, где она скончалась, и церковь, где ее отпевали, и Малый театр, которому она, единственному, всецело отдала свою жизнь? Почему? Неужели только потому, что Мария Николаевна была замечательной, великой артисткой, которую большинство из вас не застало и не знает? Нет! Потому, что Ермолова была и великой артисткой, и была и пребудет вечно великой светлой душой человеческой.

Вы все почувствовали и признали, что в ней осуществилась та гармония, по которой мы томимся, гармония-синтез чистейших, светлейших, благороднейших качеств человеческой души и великого артистического, художественного в ней начала. Вот почему в этой многотысячной толпе нет возмущения, нет обиды и протеста против бессмысленного факта смерти и уничтожения доброго, прекрасного и нужного нам,— нет потому, что это самое дорогое, самонужнейшее нам, она, Ермолова, своей ермоловской сущностью, вот этой своей гениальной гармонией, оставляет нам. «Будьте совершенны, как я,— говорит она нам и сейчас,— не техническим совершенством артиста, а вот этой совершенной гармонией артиста и человека».

Без этой гармонии и не нужно и не стоит быть ни артистом, ни человеком... Сейчас она покоряет и убеждает тысячи, миллионы людей, она целый мир убеждает в том, какая бесконечная, бессмертная, вечная сила заключается в этой светлой гармонии, пусть сейчас перед нами заколоченной в гроб, но всегда живой — для живущих, какал сила в этой вечной и необходимой для нас гармонии творящего художника и живущего на земле человека.

От этого мы без уныния, без отчаяния, а умиленно и благоговейно склоняем перед ее прахом наши головы — с верой в человека-артиста. «Смертию смерть поправ... ты жизнь даровала...». Поклон земной тебе за это и память вечная, светлая и благодарная»¹.

Как все это сейчас, по прошествии десятилетий, кажется близким к тому, что составляет для былых зрителей Качалова и для многих тысяч не знавших его людей его гармонию...

¹ Музей МХАТ, архив В. И. Качалова.

Если говорить о сущности качаловской гармонии, то меньше всего в ней было покоя. Покой исключался активностью и требовательностью утверждаемого им добра. Его любовь к людям и его вера в человека естественно выливались в борьбу за человеческое достоинство и свободу. Ненависть к искажению и принижению жизни, к обману, насилию и пошлости в широчайшем смысле слова была стимулом этой борьбы. Все это и позволяло называть его громким именем актера-трибуна. И это же было основой его артистического обаяния.

Творческий облик Качалова не укладывается ни в какой портрет, потому что непримирим с какой бы то ни было статичностью. Этот облик весь в движении, в развитии, в напряженности поступательного хода. Удивительная пестрающая открытость навстречу новым веяниям жизни, непрерывное искание и угадывание новых глубинно-жизненных источников творчества — вот что сближало его с разными поколениями зрителей и до конца дней оставалось волнующим современным смыслом его искусства.

Когда критики или историки театра особо выделяли в его биографии разнообразие сыгранных им ролей, подчеркивая разительные контрасты одновременно созданных образов, Качалов не очень радовался этим похвалам. Он считал, что умение быть разным в разных ролях отвечает требованиям профессии актера. Он думал, что это качество сценической одаренности само по себе еще ни о чем особенном не говорит, разве что если речь идет о совсем еще юном актере, о периоде первоначального накопления сил. Контрасты и неожиданности в его репертуаре для него самого имели смысл только в связи с тем или иным этапом или поворотом его духовных поисков, его самосознания, в связи с общественными задачами его театра, с преодолением консерватизма, с открытием новых связей между искусством и жизнью.

Качалов редко высказывался об актерском искусстве в обобщающих формулах. Но вот мысль, которую он часто повторял: актеру мало хорошо играть разные роли; он должен в новой роли заново родиться. Отлично зная, что это случается не часто, он, однако, с меньшим не мирился. Самокритичность была у него в его актерской крови; она жила в нем не как этическое качество, а, скорее, как потребность продолжения полета, для которого остановка губельна. Нужно ли говорить, что общественное предназначение актера и вообще театра было при этом главной мерой его требований к себе и другим?

Станиславский когда-то подарил ему Шекспира с такой надписью на первом томе: «На добрую память о многих хороших минутах работы над «Гамлетом», от искреннего почитателя Вашего, не любимого Вами, таланта». Эта надпись не случайна, она знаменательна.

Качалов действительно принадлежал к тем редчайшим художникам, которым дано «по любить» свой талант, несмотря на успех и признание, постоянно и искренне в нем сомневаться, сопоставляя его со своими же собственными требованиями к искусству. Думается, что у Качалова это шло не от недооценки своих профессиональных качеств или своего значения в театре. Шло это от острейшего чувства ответственности, с которым он воспринимал миссию театра по отношению к жизни и ее запросам, и от постоянно мучившего его страха перед застоем или хотя бы снижением своих творческих задач. Наверно было бы думать, что он был лишен артистического честолюбия. Нет, он умел стремиться к успеху и радоваться ему, он сознавал свои победы. Но, может быть, именно высшее честолюбие актера и рождало в нем эту постоянную тревогу, прокрадывавшуюся сквозь шум оваций: «А не за прошлое ли меня благодарят? Не только ли за «качаловский» голос? Не только ли уже за мастерство?» Вот почему он так не любил даже самых искренних комплиментов и славословий, которые его обычно настораживали и раздражали, и так упорно, иногда прямо клещами старался вытянуть критику из тех, кто приходил его благодарить и поздравлять.

Великий работник, он был все время поглощен своим делом и не терпел вокруг себя суеты. Не знаю, как в юности, но в зрелые годы он совсем не хотел нравиться, очевидно, просто не думал об этом, будучи не тем занят. Стоило залюбоваться каким-нибудь одним его обликом, начинавшим уже казаться самым привлекательным и чуть ли не исчерпывающим, стоило захотеть повторений, как он уже становился иным и увлекал с собой дальше в своем неустанном движении.

Раннюю биографию Качалова, при всех естественных границах слагающих ее периодов и при всей колоритности частных, легко представить себе единым и бурным потоком. Это — страстное влечение к театру, постепенно разгорающееся в одержимость, влечение, которое поэтизирует детство незабываемыми впечатлениями, превращает неизбежные классы гимназии в антракты между упоительными любительскими спектаклями, вооружает еще не окрепшую юность недюжинной силой творческой целеустремленности, а потом и силой сопротивления изнуряющей прозе театральной провинции.

Восторг лицедейства, первое смутное ощущение радости от полученной роли, первое, захватывающее дух погружение в стихию театральнойности, — разве не это заставляло учащегося биться сердце шестилетнего белоголового мальчика, младшего сына виленинского священника о. Иоанна Шверубовича, когда во время крестного хода ему поручали нести икону впереди шествия и он чувствовал себя

главным действующим лицом какой-то таинственной многолюдной «варслоей» игры. И разве не та же волна театральности захлестывала его каждый раз, когда в церкви св. Николая служил праздничную литургию его отец, «относившийся к своей церковной службе артистически и обладавший бессознательно-актерским дарованием — сильным голосом и священнически-актерским пафосом», — как он напишет о нем впоследствии.

Влияние отца, может быть, как-то и сказалось на его театральном генозисе, но в своих первых актерских поползновениях Вася Шверубович с восторгом подражал отнюдь не отцовскому «священническому пафосу», а пленившим его оперным эффектам очень известного тогда в провинции гастролера — баритона Брыкина. Увидев его в «Демоне», он потом не один раз забирался дома на шкаф «в поповской отцовской рясе с широкими засученными рукавами, с обнаженными до плеч руками, с каким-то медальоном с блестящим камешком, который похищал у матери и прикреплял себе в волосы надо лбом, и, стоя под самым потолком, орал на всю квартиру: «Проклятый мир!..» или «Я тот, кого никто не любит и все живущее клянет...» И его действительно «кляло все живущее в доме».

Но в дальнейшем главным источником первоначальных театральных впечатлений и первых собственных актерских попыток были, конечно, те драматические спектакли, обычно с участием столичных гастролеров (среди них особенно запомнился ему Мамонт Дальский), которые удавалось увидеть с галерки виленского театра. У этого подвижного и стройного, белокурого и синеглазого гимназистика вскоре обнаружилась необыкновенно цепкая память на стихи и на целые пьесы в стихах и прозе. На переменах между уроками он зачитывал своих товарищей монологами Гамлета, Отелло, Уриэля Акосты, декламировал целые большие куски из «Илиады», перемежая их смешными бытовыми имитациями «на злобу дня». Он жарил наизусть все «Горе от ума», всего «Ревизора», весь «Лес» Островского! Среди разрозненных листков качаловской автобиографии где-то на переходе от отрочества к юности однажды возникла строчка: «Провинциальное актерство — и поповские представления... Игра на голосе». Чего-то он искал, чего-то добивался тогда от себя и особенно от своего голоса в этих своих «декламациях», в этих попытках охватить всю пьесу целиком, сыграть в ней сразу все роли. Учеником пятого класса он сыграл Хлестакова в любительском спектакле, устроенном на маленькой сцене гимназического общежития. («До сих пор помню ощущение своего восторга от полного успеха. Виленские барышни находили, что я «лучше Агарева и Дальского». Я стал кумиром Большой улицы и «Телятника» (сквер в Вильне) и, конечно, остался па второй год в том же классе», — пишет Василий Иванович в одной из своих «кратких автобиографий».)

За Хлестаковым последовали на гимназической сцене еще три его гоголевские роли — Подколесин в «Женитьбе», Поздрав в сценах из «Мертвых душ», Ихорев в «Игроках». Еще раньше была им сыграна уже тогда любимейшая роль — Несчастливцева в «Лесе». Ему пророчат большое будущее. П. Н. Орленев, слава которого еще только начинается, приехав в Вильну на гастроли и познакомившись с гимназистом седьмого класса Василием Шверубовичем (по случайному поводу — понадобился синий гимназический мундир для водевиля «Школьная пара»), послушав его декламацию, благословляет его идти на сцену, минуя театральную школу. «Да вы сам — школа! — говорит он ему. — Поступайте прямо на сцену, страдайте и работайте».

Но, несмотря на категоричность орленевского заключения, сам будущий артист далеко еще в себе не уверен. Он едет в Петербург — поступать в университет, на юридический факультет, чтобы одновременно, как он надеется, учиться драматическому искусству. О своих занятиях в университете Василий Иванович впоследствии вспоминал редко и немногословно. И, очевидно, не потому, что, проучившись там четыре года, он так и не стал сдавать государственных экзаменов и, естественно, не получил диплома юриста. Воспоминания об университете поблекли в свете других, ярчайших воспоминаний его петербургской юности. Из его рассказов, записанных Н. Е. Эфросом, и из сохранившихся «кратких автобиографий» (Музей МХАТ) ясно вырисовывается нечто главное, основное, на всю жизнь для него потом незабываемое. Как, едва приехав в Петербург, он бросился к М. И. Писареву, знаменитому артисту Александринского театра, о котором шла слава учителя и покровителя начинающих актеров; как благодаря Писареву получил возможность сыграть Валера в мольеровском «Скупом» — свою первую роль в Петербурге, — «устроившись» временно в труппу какого-то маленького театра за Невской заставой; как М. И. Писарев, приехавший на спектакль специально, чтобы его посмотреть, сказал дебютанту, не чующему под собой ног от волнения, свое решающее слово: «У вас несомненное дарование», посоветовал ему как можно больше играть и обещал, если понадобится, с ним заниматься.

Из тех же позднейших рассказов и из клочков качаловской автобиографии мы узнаем и дальнейшее. Перед нами — «школа на ходу», быстролетная, опеломляющая, никем и никогда заранее не предвиденная, создаваемая не столько прославленными учителями, сколько самим безвестным и пылким «учепиком», который их сам своими учителями делает. Это были продолжавшиеся несколько месяцев занятия — репетиции с В. Н. Давыдовым, который согласился вести любительский кружок Петербургского университета, организованный студентом Шверубовичем, советы М. И. Писарева, а главное —

насклад ярчайших, незабываемых на всю жизнь впечатлений от игры замечательных актеров Александринского театра во главе с Савиной, Варламовым и Давыдовым. Давыдов проходит в кружке с новым учеником свою собственную роль профессора Доронина в пьесе Николаева «Тайна», руководит постановкой «Трудового хлеба» Островского, где студенту Шверубовичу поручена роль недавнего студента Грунцова. И вот наступает знаменательный ноябрьский вечер 1895 года, когда в зале петербургского Благородного собрания он с успехом играет Несчастливцева, и сам Давыдов, готовивший с ним и эту заветную его роль, выводит его по окончании спектакля на аплодисменты.

Еще продолжается участие в любительских спектаклях, продолжают и занятия на юридическом факультете, но судьба решена бесповоротно. Студент-любитель Шверубович, уже не раз отмеченный похвалой в рецензиях петербургских газет, в 1896 году становится актером Качаловым. Эту новую фамилию он принял, увидев случайно в газете объявление о смерти некоего Василия Ивановича Качалова,— было это в приемной возле кабинета А. С. Суворина, в театр которого (так называемый «Театр литературно-артистического общества») он только что поступил, получив при этом совет немедленно сменить фамилию Шверубович на какую-нибудь другую, менее «тяжелую» для сцены. Бездействуя «на выходах» в театре Суворина (в списке его ролей сплошь безымянные персонажи: «офицер», «герольд», «солдат», «молодой человек», даже «заклинатель змей» в «Ожерелье Афродиты» В. Буренина), молодой актер пробивается к интересному репертуару на других сценах — то маленького, полублюительского театра, то рабочего клуба за Московской заставой, то дачного театра в Стрельне, а то и просто какого-то большого сарая, снятого группой энтузиастов-любителей для своих спектаклей в поселке Мартышкино (отсюда тогдашнее прозвище, придуманное товарищами, молодыми александринцами: «мартышкин гастролер»).

Вспоминая себя в те далекие годы, Василий Иванович набрасывал в одной из своих статей колоритный, хотя и явно утрированный автопортрет типичного «Актера Актерыча» (так он и называет где-то себя тогдашнего) на пороге провинциальной сцены. «Ходотов повел меня в Апраксин рынок, где мы купили себе по цилиндру. И срезал с моей студенческой тужурки голубые петлицы, превратив, таким образом, студенческую тужурку в нечто вроде серого пиджака, и приобрел серые в широкую клетку брюки. Вместо очков появилось пенсне на широкой черной ленте¹. От меня запахло «букетом дешевых папирс»... Я стал актером»¹.

¹ «Мой второй университет». — Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем, М., «Искусство», 1954, стр. 27.

За летний сезон 1896 года в Стрельне, гастролируя там с теми же молодыми актерами Александринского театра, он сыграл тридцать четыре роли, среди которых примечательны Несчастливцев, Жадов и «Доходном месте», чеховский Иванов и чеховский же водевильный Смирнов в «Медведе», Досужев («Тяжелые дни»), Миловидов («На бойком месте»).

Этот летний сезон в Стрельне, предшествовавший его поступлению в театр Суворина, Качалов считал «началом профессиональной службы». К значительным ролям, сыгранным им тогда, в «суворинский» сезон 1896/97 года (но, разумеется, отнюдь не на суворинской сцене), прибавились почти одновременно две роли в «Без вины виноватых» — Незнамова и Дудукина, — Борис в «Грозе» и Любим Торцов в пьесе «Бедность не порок». По-видимому, репертуар Островского, причем в самом широком диапазоне ролей, был ему тогда наиболее близок. В центре, как главное завоевание, оставался Несчастливцев. В игре Качалова наряду с отличными внешними данными рецензенты все чаще отмечают благородство художественного вкуса, а наряду с темпераментом — обдуманность и стройность исполнения.

Петербургский период завершает большая гастрольная поездка с Далматовым в антрепризе Шильдкрета с 15 апреля по 15 июля 1897 года (запись в дневнике: «Играл вторых любовников и резонеров в городах: Кишипев, Елизаветград, Полтава, Харьков, Екатеринослав, Курск, Орел, Брянск, Смоленск, Минск и Бобруйск. Жалованье — 75 рублей в месяц». А началось, у Суворина, с пятидесяти).

Еще более бурно проходит в жизни Качалова короткий период его работы в провинциальном театре. В Казанско-Саратовском товариществе актеров, в отлично подобранной труппе антрепренера М. М. Бородая, ему приходится за два с половиной года переиграть свыше двухсот пятидесяти ролей. Не удивительно, что в этой головокружительной спешке, заваленный драматургическим мусором повседневного провинциального репертуара, молодой актер приобрел вместе с необходимым опытом и обезличивающие штампы ремесла. Удивительно, скорее, то, что, преодолевая напор второстепенной или просто макулатурной драматургии, он уже в те годы стремится вылепить сценический образ-характер и проявить себя в новом качестве всякий раз, когда для этого представляется малейшая возможность.

В Музее МХАТ хранится «записная книга» необычного формата, довольно объемистая, с узкими и длинными страницами. Она драгоценна по своему содержанию. Рукой самого Качалова сюда заносились, начиная с петербургских лет, все сведения о его сценической службе.

Здесь по сезонам перечисляются, очевидно в хронологическом порядке, все названия пьес, в которых он участвовал впервые, а затем — повторно, с указанием, в который раз; отмечены составы труппы по сезонам, все гастрольные поездки с их репертуаром; записаны назначения в размере жалованья. Сюда же вклеены рецензии или отрывки из рецензий провинциальных газет. Здесь рукой Качалова составлен отдельный список тех ролей казанско-саратовского периода, которые он называет «репертуарными» (то есть сыгранными не однажды и наиболее заметными), — некоторые из них им подчеркнуты.

Дальнейшие записи уже более кратко фиксируют качаловский репертуар в Художественном театре вплоть до 1917 года. Можно предположить, что они сделаны гораздо позже и носят характер ретроспективный, в то время как первая, основная часть записей представляет собой своеобразный дневник актера.

Бесценная для любого биографа Качалова во многих отношениях, эта записная книга дает нам, в частности, достоверную картину трех сезонов его актерской юности, проведенных в труппе М. М. Бородая. Картина эта не может не показаться тяжелой, а по временам и удручающей. Каким сплошным строем идут в этих длинейших списках пьес произведения циничного ремесла, какой это сплошной поток выдуманых страстей, дешевого юмора, сомнительного вкуса, сколько здесь всевозможных «Контролеров спальных вагонов», «Стрел амура», «Полусветов», «Родственных объятий», «Вольных пташек», «Клубов обманутых мужей», «Летних грез», «Гривенников за рубль» и т. д. и т. п.! Как редко прорывается сквозь этот строй фарсов, легких комедий и тяжеловесных мелодрам серьезная драматургия А. И. Сумбатова («Старый закал», «Джептльмен») или Вл. И. Немировича-Давченко («Последняя воля», «Новое дело»), не говоря уже о таком событии, как появление в репертуаре чеховского «Дяди Вани», пьесы, в которой Качалов получает, навсрное, очень чуждую и ненужную ему тогда роль профессора Серебрякова.

В то время принято было говорить, что провинциальный театр — великоколепнейшая школа для молодого актера, щедрый источник его сценического опыта. Но, взглядываясь пристальнее в «записную книгу» Качалова, нельзя не подумать о том, какой дорогой ценой давался ему этот опыт, какими шрамами и рубцами должна была откладываться эта щедрость на еще не окрепшей актерской индивидуальности. Пройдет всего год-другой, и Станиславский, впервые увидев его на сцене, уже не сможет воздержаться от горестного недоумения: «За какие-нибудь три года... приобрести столько дурного и так укрепиться в нем!..» Попробуй не приобрести, играя премьеры по два раза в неделю, перенапрягая память чепухейшими текстами, штампуя контрастные краски и «фортеля» в калейдоскопе ролей,

когда душа лежит к контрастам характеров, к постепенной, обдуманной логике образа, к таинству сценического перевоплощения.

Своих казанских и саратовских зрителей Качалов привлекает не в бесчисленных переводных комедиях, пустяковых водевилях и трескучих мелодрамах, хотя, судя по отзывам рецензентов, считается актером, умеющим облагораживать даже такой репертуар. Настоящее признание его таланта связано не с эффектным использованием его прекрасных внешних данных, а с его первыми подступами к внутреннему перевоплощению в таких ролях, как шекспировский Кассий или шиллеровский президент фон Вальтер. Поразительно быстро пылкий и еще несколько «оперный» Шаховской в «Царе Федоре Иоанновиче» заслоняется у молодого Качалова трагедийным образом Иоанна Грозного в другой части драматической трилогии А. К. Толстого, в которой он играет иногда и Бориса Годунова. Любимыми его ролями остаются Несчастливцев, Жадов, Незнамов и Дудукин в «Без вины виноватых» (есть какое-то смутное предвестие будущих знаменитых концертных «монтажей» Качалова в этой его готовности брать на себя две контрастирующие, противоположные по своей психологии роли в одной и той же пьесе: Незнамов — Дудукин, Грозный — Годунов).

Но, может быть, меньше всего об этом думает антрепренер, когда обещает Качалову через полгода сделать из него «всероссийскую знаменитость». Карьера «героя-любownika» провинциальной сцены кажется Бородаю, и не ему одному, слишком явственно predetermined, чтобы стоило задумываться над возможностью иных перспектив. Решающий поворот делает сам Качалов, и какой ценой — чуть было не потерпев катастрофу на пороге вдруг открывшейся перед ним новой жизни в искусстве.

История его прихода в Художественный театр зимой 1900 года широко известна; он сам ее описал в неоднократно опубликованных воспоминаниях. Но когда ее приходится рассказывать молодым актерам в театральных студиях и школах, она их волнует всякий раз, как будто впервые услышанная. И это понятно. В «ошеломленности» Качалова репертуаром, ансамблем и общим тоном молодого театра они видят проявление чуткого художнического слуха, уловившего в нарождающемся новом искусстве нечто еще небывалое, продиктованное самой современностью. В его решении пренебречь обеспеченной провинциальной карьерой и во что бы то ни стало завоевать право быть в этом театре, несмотря на неудавшийся дебют и жесточайший приговор Станиславского, они видят пример настоящего мужества и принципиальности артиста. В том, как произошло превращение Качалова в полноправного актера Художественного театра, их восхищает не столько мгновенность «чуда», сколько победа настоящей артистической целеустремленности.

В своем наброске «краткой автобиографии»¹ Качалов когда-то написал в качестве одного из подлежащих дальнейшему развитию тезисов своего конспекта: «Вкус к правде, к искренности, к пороживанию». Судя по месту, которое эта знаменательная фраза занимает в конспекте — между ранним петербургским периодом и вступлением в Художественный театр, — она говорит как раз о том пороге, который предстояло перешагнуть молодому актеру в этот решающий момент его жизни. Она говорит и о преодолении каких-то существенных сторон приобретенного им на провинциальной сцене трудного опыта и в то же время освещает его будущий путь.

История дебюта Качалова в МХТ давно уже стала для молодежи романтически возвышенной и как бы непосредственно обращенной к каждому начинающему. Теперь, когда даже в театрах, обладающих давней и прочной общественно-этической традицией, так часто и так разрушительно, а для нашего времени совершенно противоестественно, обнаруживаются среди актеров тенденции самовлюбленно-эгоистические, эта романтика приобретает особое значение, и далеко не только в глазах молодежи.

«Чудо» артистического мужества, так скоро сделавшего Качалова своим в среде Художественного театра, не окончилось его успехом в «Снегурочке», который был восторженно отмечен и Станиславским (еще на репетиции: «Это чудо!.. Вы — наш!»), и Ленским, и Горьким (в одном из его писем к Чехову), да и всей театральной Москвой. Вот что писал о нем Немирович-Данченко Станиславскому еще за месяц до премьеры «Снегурочки», 21 августа 1900 года: «Качалов — наша очень крупная надежда. При ближайшем знакомстве с ним по репетициям [«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена] видишь, какие у него превосходные данные, исключительно превосходные. Великолепная, стройная фигура, отсутствие всякой пошлости в жестах, отличное лицо, из которого можно сделать прекрасный грим умного и вдохновенного человека, дивный голос. И — это для Вас ново — несомненный, горячий темперамент. С такими данными это тот молодой актер, из которого можно выработать превосходного премьеры. Но убийственная склонность к провинциальной мелодраме... Схватывает он скоро». Пройдет совсем немного времени, и Владимир Иванович уверенно будет рекомендовать этого молодого актера Чехову как наиболее подходящего на роль Тузенбаха.

Сама жизнь требовала от Качалова продолжения того, на что он уже внутренне твердо решил. Художественному театру, выставленному на подъеме мощной революционной волны, необходим был по-

¹ Музей МХАТ, архив В. И. Качалова.

ный герой, и прежде всего в его чеховском репертуаре, непосредственно связывавшем театр с современностью.

В «Трех сестрах» и «Вишневом саде» Качалов должен был вступить на путь наибольшего сопротивления. Он должен был противостоять тому, к чему его готовил провинциальный театр и к чему, казалось, так располагали его внешность, голос и темперамент. Играв Тузенбаха и Петю Трофимова, он должен был стать «гадким утенком» с точки зрения традиционной сценической героики, чтобы превратиться в «прекрасного лебедя» нового театра, с которым он себя навсегда связал. Будничность во внешнем облике его чеховских героев, почерпнутая в поэтике автора, помогала разрушать ту преграду, которая отделяла старый театр от жизни. Но главное было в том, что Качалов, разрушая красоту, утверждал в этих чеховских образах новую красоту и поэзию театра. Отказав им в импозантности, он наполнил их своим собственным оптимизмом, мягким юмором и душевной ясностью. Они волновали зрителя значительностью своего внутреннего мира, в котором переплетались и тоска, и тревога, и невозможность примириться с окружающим, и жажда счастья, и одиночество, и предчувствие надвигающихся бурь. Совершенно сливаясь с чеховским бытом и построением, эти образы в то же время вырывались из их пределов своей молодой звонкостью и внутренней непримиренностью («Я играл оптимиста, влюбленного в жизнь», — сказал как-то Качалов о своем тогдашнем Тузенбахе на одной из репетиций «Трех сестер» в 1939 году). Это была особая, качаловская нота в монолитном ансамбле первых чеховских спектаклей Художественного театра. Встреча с Чеховым, который стал для него уже в то время (и навсегда) писателем, особенно близким душевно, особенно нежно любимым, личное с ним знакомство и общение, его явная симпатия и интерес к нему, его немногословная и оттого еще более драгоценная похвала, вера в него как актера с будущим — все это имело для молодого Качалова огромное, бесконечно важное значение. Встречу с Чеховым, и на сцене — в ролях его пьес — и в жизни, он потом считал одним из главных своих «университетов», определивших весь его дальнейший путь.

Одновременно произошла его первая встреча с Горьким: он сыграл Барона в «На дне». Удивительно, как одно это сценическое создание сделало Качалова — и уже навсегда — горьковским актером. Другая сыгранная им в те же годы роль — Протасов в «Детях солнца» — созданием не стала, как не стал и весь этот спектакль значительной вехой на пути Художественного театра. Он возник в разгар революционных событий 1905 года и, казалось, как никакой другой, был предназначен к тому, чтобы стать одним из событий революции, хотя бы благодаря грозовой сгущенности атмосферы пьесы, которая с небывалой остротой говорила об отношениях интеллигенции и народа.

Но театр эту остроту сгладил, внес в спектакль чеховские тона и бытовые краски. Образ Протасова, созданный Качаловым на основе вполне определенного прототипа¹, казался достоверным, но от взрывчатости горьковского замысла был, по его собственному позднему признанию, очень далек. В «На дне» же произошло обратное.

В этой пьесе, которую Качалов назвал «пьесой-буревестником», он вместе со своими товарищами шел от еще небывалого на сцене брата, страшного и бесчеловечного быта задворок жизни, к современной социальной трагедии, прозвучавшей как вызов и приговор всему буржуазно-самодержавному строю. Спектакль Художественного театра с непримиримой жесткостью говорил не только о трагической судьбе обитателей ночлежки, но и о разрушении человека, о разрушении, неотвратимом в мире хищничества и угнетения. Отсюда и выростала взрывная, бунтарская сила этого спектакля, внутренним смыслом которого, по словам Станиславского, была «свобода во что бы то ни стало».

Качалов воплотил в образе Барона одну из самых катастрофических кривых человеческого падения в условиях обреченного общественного строя. Он не случайно отказался в работе над этой ролью от определенного прототипа «бывшего человека», спившегося нижегородского барона Бухгольца, фотографию которого прислал ему в помощь автор. Он предпочел конкретности близлежащей «натуры» множественность собственных наблюдений и стал собирать «с миру по нитке», как он впоследствии рассказывал, разительно характерные черты. В масштабе его замысла ему было мало предполагаемого прошлого этого человека. Он должен был сам предварительно актерски прожить его прошлую жизнь. Ему нужно было самому пройти через все те «переодевания» («Мне кажется, что я всю жизнь только переодевался... а зачем?»), о которых Барон повествует Сатину, чтобы уродливая бессмыслица его неизжитого барского паразитизма еще сильнее и ярче сказалась «на дне».

Он взял на себя как актер двойное перевоплощение, спустившись в ночлежку с привычками и замашками светского «жуира», которые здесь, на нарах и в лохмотьях, казались кричаще чуждыми. Так навсегда как бы вlepились в качаловский образ развинченная фатоватая походка, каркающее грассирование, иронически-презрительные тягучие интонации, какое-то дурацкое привычное охорашивание светского хлыща и эта знаменитая рваная перчатка, которую он так эле-

¹ «Моделью для молодого ученого Протасова,— вспоминал Качалов,— был для меня молодой профессор Московского университета, талантливейший ученый-физик П. Н. Лебедев, пользовавшийся огромной любовью студенчества, обаятельный в кругу своей семьи и друзей, весь сосредоточенный на своей науке, глухой к шуму «улицы», к гулу надвигавшейся первой революции» («Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем», стр. 39).

гантно пагивал на грязные пальцы. В совершенно органическом переплетении с хватками шулера, злобной грубостью пронойцы и наглостью сутенера все это приобретало остроту гротеска. Но в этот жанровый гротеск Качалов вдруг вносил неожиданную и потрясающую ноту трагически беспомощного недоумения перед лицом бессмысленно прожитой, бездарно растраченной, затоптанной и заплеванной жизни. И в этом коротком, жалком и страшном вопле отчаяния («А ведь зачем-нибудь я родился... а?»), в этом застывшем, оставившемся взгляде беспомощных водянистых глаз была подлинно горьковская кульминация образа.

«Я и не подозревал, что написал такую чудную роль,— говорил Горький по поводу Барона после премьеры «На дне».— Качалов ее выдвинул и развил и объяснил великолепно».

Эти слова — свидетельство одного из первых проявлений выдающегося качества качаловского таланта: его властной творческой самостоятельности. Вслед за Горьким ее потом признают — по разным поводам и каждый раз в особом смысле — самые разные художники, с которыми Качалов будет соприкасаться на сцене. Леопид Андреев скажет, что в «Анатэме» Качалов вступил с ним в борьбу и победил его: «Поставил своего Анатэму над моим. В моих словах он раскрыл новое содержание». Знаменитый английский режиссер Гордон Крэг, вспоминая постановку «Гамлета» в Художественном театре в 1911 году, объяснит неудачу своего символистического замысла прежде всего тем, что Качалов ему не подчинился и захотел создать в Гамлете образ «живого человека». Немирович-Данченко будет поражен тем, как из роли чтеца в «Воскресении» на его глазах возникнет еще никогда не бывалое соединение литературы и театра — образ, цементирующий и освещающий весь спектакль. А Всеволод Иванов напишет: «Качалов с поразительной силой сумел понять и развить весь подтекст «Бронепоезда»... Забыв о том, кто написал эту пьесу, я был захвачен монументальностью фигуры Вершипина».

Особый дар глубокого, часто неожиданного и всегда самостоятельного претворения любого литературного материала был в творческой природе Качалова, в самой основе его артистического обаяния. Его так же трудно было назвать «исполнителем» на сцене Художественного театра, как и на концертной эстраде. И на сцену и на эстраду он выходил не для того, чтобы что-то виртуозно воспроизводить, живописать или иллюстрировать, а для того, чтобы взволнованно делиться с людьми своими раздумьями и увлечениями, своей радостью и затаенной болью, своими открытиями. И та бесстрашная, разрушающая всяческие трафареты простота, к которой он всегда стремился, преодолевая в себе актерство, была ему нужна не сама по себе, а в сущности, только как самый прямой путь именно к такому общению с любым зрительным залом.

В труднейшую пору между двумя революциями этот качаловский дар послужил Художественному театру великую службу. Он не раз помогал театру сохранить свою верность демократическим идеалам, и свою гражданскую честь, и свою способность даже в период политической реакции привлекать к себе среди интеллигенции все передовое, мыслящее, жаждущее свободы. Актер, прошедший в Художественном театре высокую школу общественной чуткости, актер, воспитанный не только в сценическом ансамбле, но в гуманистическом мировоззрении чеховских и горьковских спектаклей, в эти трудные годы стал идейным знаменосцем своего театра.

Богатство внутреннего мира Качалова, в котором актер сливался в поэтом и философом, постепенно приобретало для Художественного театра решающее значение. Оно обещало гораздо больше, чем его очевидные актерские возможности в каком-нибудь определенном амбула или жанре. Ему поручали Гамлета, хотя многие, и он сам в том числе, сомневались, доступен ли ему непосредственно-эмоциональный трагедийный темперамент. Качаловский темперамент мысли эти сомнения опровергал. Этот актер мог взять на себя главное, в чем пуждался тогда Художественный театр: современное переосмысление далекого от современности поэтического материала. Первым его шагом в этом направлении был ибсеновский Бранд.

Качалов до этого уже четыре раза участвовал в пьесах Ибсена, поставленных Художественным театром, и ни одна из этих четырех ролей, при всей их пескожести, не принесла ему ни радости захватывающе-интересной работы, ни успеха у зрителей. Он всегда причислял к своим безусловным неудачам и профессора Рубека в одной из наиболее символистически сложных ибсеновских пьес — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», и Яльмара Экдала в «Дикой утке», и пастора Мандерса в «Привидениях». Разве только роль Хильмара Тоннесена в «Столпах общества» — свою первую попытку вызвать к себе доверие режиссеров как к актеру комедийно-характерному — он вспоминал не без удовольствия.

Его недавний актерский триумф в современном западноевропейском репертуаре МХТ был связан не с Ибсеном, а с Гауптманом, в пьесе которого «Одипокое» он заменил ушедшего из театра В. Э. Мейерхольда, заставив по-повому воспринять возобновленный спектакль и увидеть в своем герое Иоганнесе Фокерате черты, близкие передовой русской интеллигенции начала века. Но то был Гауптман, то была животрепещущая драма современного молодого ученого и философа, то было в 1903 году, а теперь предстояло снова вернуться к «мудреному» Ибсену, и притом к одной из тех его пьес, которую уже трудно было воспринимать как современную (хотя режиссер на этом настаивал). А год шел уже 1906-й, самое понятие современности уже неразрывно слилось с революцией, и нельзя было себе представить,

чтобы теперь в России трагедия Бранда оказалась вне острейших переживаний текущего дня.

Вскоре после премьеры «Бранда», в декабре 1906 года, Немирович-Данченко, ставивший этот спектакль вместе с Лужским, писал Качалову: «Разве Вы — положи руку на сердце — не чувствуете сами, что, работая над Брандом, Вы нашли в себе сил гораздо больше, чем ожидали?.. Представьте себе, что я думаю сейчас о Вас, как об актере, неизмеримо шире, чем думал до Бранда. А ведь Вы, пожалуй, думали, что результат выйдет обратный. Да, да. Я вижу, что если Вы и не настоящий трагик, то тем не менее в Вас есть столько преимуществ перед другими трагиками, что каждая трагическая роль дает так много всестороннего материала, который Вы можете использовать по-своему, что я верю в целый ряд Ваших созданий в этой области».

Качалов своим Брандом доволен не был. Не потому, что не видел в себе страстного пафоса «других трагиков», а потому что, как он сам говорил историографу Художественного театра Н. Е. Эфросу, ему «не хватало смелости дать образу Бранда большую реальность и показать крепкого, большого, сильного, по все-таки обыкновенного человека, только живущего очень высокой идеей. Было нужно отделить одно от другого, этого человека от этой идеи. А я не посмел это сделать». Гораздо позднее, в одном из разговоров со мной, он повторил это, правда, прибавив, что в некоторых картинах, и особенно к концу пьесы, в сцене у церкви, ему удавалось быть по-настоящему искренним и внутренне раскованным, удавалось полнее осуществить свой замысел.

Так Качалов судил сам себя, считая, что он не довел до конца то сознательное «снижение героя», ту борьбу с литературной и традиционно-сценической возвышенностью тона, которая была нужна для слияния его Бранда с переживаниями зрителя-современника. В драме Ибсена, написанной тяжелым стихом, грузность которого еще усугублялась декламационно-папыщенным переводом, он искал единого, сильного и ясно прочерченного сквозного действия. Среди больших и страстных мыслей Ибсена о контроверзе религии церковной и религии свободной совести, об оковах государства и собственности, о мире, зараженном грехом, о духовном раскрепощении путем очищающих жертв его больше всего увлекала идея морального подвига. Вместе с Немировичем-Данченко он стремился спясть с этой идеи покров исключительности и утверждать со цепи ее общедоступность. Для этого ему и нужна была простота. Нужен был Бранд не как сверхчеловек, закованный в гранит аскетической непоколебимости, а как человек, через страдание отвергающий компромисс, не мирящийся с ним во имя высшей свободы. Близка была его внутренняя борьба, взрывающая любое проявление слабости в собственной душе и

дорогой ценой оплачивающая победы над своей слабостью. Качалову это было ближе, чем титаническое «все или ничего» Бранда.

Это и получило отклик в зрительном зале, такой отклик, который приближал успех Качалова в «Бранде» к славе Ермоловой в «Орлеанской деве». Вот как описывает его Н. Е. Эфрос: «Дрожали все струны души актера. И в ответ дрожали все струны души зрителя, поистине созвучали. Я не знаю, был ли Качалов еще когда-нибудь так патетичен и так сильна его власть над толпою по обе стороны рампы, как в сцене у нового храма. Был он вдохновенный... Могуче звучали над обеими толпами его призывы: «Юные, добрые души, за мною! Вас поведу я к победе! Ввысь по волнам ледников, вниз по долинам, седолам, вдоль-поперек мы всю землю пройдем, петли, силки мы развяжем, выпустим души, попавшие в плен, дряблости, лени сотрем все следы, будем воистину люди!» Все выше поднимался Бранд, поднятый толпой, над ней простирал руки, все могучее и торжественнее лилось его слово. И толпа по ту сторону рампы в настоящем экстазе, зажженном исполнителем, кричала: «Видим, великое время грядет!..» И большие, горячие чувства переливались по сю сторону рампы. Участники театральной толпы, рассказывали мне, когда уже был задержан занавес, целовали руки Бранда, а сам он был потрясенным, и слезы текли не раз по его бледному лицу с прилипшими ко лбу прядями волос».

Красноречивы, как свидетельство боевого, современного звучания качаловского образа, отзывы тогдашней реакционной прессы. Вот хотя бы один из них, из газеты «Россия»: «Качаловский Бранд — полусумасшедший упрямец, преступник. Это какой-то маньяк, мечтающий переделать мир по своему рецепту! Он исходит в своих стремлениях из религиозных побуждений, но на деле его призывы составляют грубую пропаганду социализма».

И действительно, призывы Бранда звучали в устах Качалова революционной речью, которая в то время была задушена в России на открытых политических трибунах. За туманным анархизмом проповеди Бранда открывалось совсем иное содержание, которое многим легко было досказать за него, вспоминая недавнюю кровь на баррикадах и думая о будущем.

Сейчас, за гранью прошедших десятилетий, можно предположить, что качаловский Бранд возник в отсветах одной из тех его жизненных встреч, которые он считал своими «университетами». Это была первая встреча с профессиональным революционером-большевиком — Н. Э. Бауманом, который, в конце 1903 года тайно вернувшись в Россию, несколько месяцев потом скрывался от полиции в квартире Качалова.

Бранд был первым прорывом Качалова к созданию современного трагедийного образа путем глубокого переосмысления философского

и социального подтекста роли. За ним последовали Анатэма в одноименной пьесе Леонида Андреева и Иван Карамазов в инсценированных главах романа Достоевского. В несколько ином плане поисков современной героини к ним примыкал его Ивар Карено в пьесе Гамсуна «У врат царства». К ней мы еще вернемся.

Леонид Андреев был прав, когда говорил, что Качалов в его словах раскрыл новое содержание. Он написал пьесу, в которой богоборчество стало выражением опустошающего отчаяния и неверия в победу добра на земле. Богоборческий пафос пьесы, ее «космическая» декорация и подчеркнутая символичность образов на этот раз уводили писателя далеко от идей демократической революции. Театр стремился придать обобщенный современный смысл «тысячелетнему воплю мировой нищеты», который ему в этой пьесе слышался. Но для автора мысль о «мировой нищете» была богоборческой, а не социальной, и потому в спектакле Немировича-Данченко возможны были лишь отдельные взлеты, как, например, знаменитая «пляска нищих», прославляющих внезапно разбогатевшего Лейзера, своего мнимого избавителя. Зато неожиданно и глубоко взволновал зрителей образ самого Анатэмы, созданный Качаловым.

У Андреева это — многословный декадентский Мефистофель, «преданный заклятью» сатана, юродствующий, циничный и бессильный, то бросающий вызов богу, то ползающий на брюхе у врат, за которыми скрывается его неостигимый лик. Анатэма приходит на землю, одетый в черный адвокатский сюртук и с крупным банковским чеком в портфеле, чтобы своей дьявольской игрой разрушить в человеке вместе с верой в бога веру в силу человеческого братства, чтобы потушить в нем все искры надежды, чтобы внушить ему уверенность в неизбежности зла и тщетности всякой борьбы.

Во внешнем облике Анатэмы Качалов ничем не смягчил, а, наоборот, усилил остроту андреевского замысла. Никогда, ни до, ни после этого спектакля, он не преображался на сцене так жутко. На портретах и фотографиях мизансцен запечатлено бескровное, серое лицо с собачьей челюстью и застывшим, как от безумной муки, взглядом, голый череп, весь в острых углах, с пизким, словно сточенным к темени лбом, могучий и гибкий торс с торчащими ребрами — нечеловеческая фигура, как будто изготовившаяся к какому-то страшному прыжку, но умеющая и ползать по-змеиному. Эта безвольная, всегда слегка откинута назад голова еще больше напоминает средневековую химеру или рисунки Гойи, когда ее подпирает rispetтабельный крахмальный воротничок, а фигура кажется еще стройнее и гибче, когда ее облегает длинный черный сюртук адвоката Нуллиуса.

Но под нечеловеческой внешностью Качалова — Анатэмы был человек. В этом уродливом черепе билась мысль, раздираемая противоречиями живого, а не символического бытия, и в срывах могучего

голоса было что-то близкое к рыданию. В нем звучало не торжество побеждающего отрицания, а тоска о добре, неизбывная тоска о понимании смысла жизни, порыв из мрака к свету. Не потому ли, что главной нотой качаловского образа была именно эта — страстная, тревожная, взыскующая, — по Москве прокатилась волна возмущенных протестов молодежи, когда стало известно, что «Анатэма» снят с репертуара Художественного театра по настоянию духовных властей.

Стремление подчинить своему сценическому замыслу драматургию Леонида Андреева было для Качалова естественным. Он никогда не был во власти этого писателя, не сливался с ним в основах мироощущения и потому без труда отказывался от диктуемого им подтекста, по-своему пользуясь его словом. Позднее он с непреодолимым внутренним сопротивлением играл в андреевской «Екатерине Ивановне», подчиняясь лишь требованиям дисциплины Художественного театра, а «Самсон в оковах» был отвергнут театром главным образом потому, что Качалов не скрывал своего неприятия пьесы, о чем писал Немировичу-Данченко Станиславский¹.

Другое было при его первом творческом соприкосновении с Достоевским. О своей работе над образом Ивана в «Братьях Карамазовых» он вспоминал потом так: «Не знаю даже, подойдет ли сюда слово «работа». Была какая-то охватченность, одержимость. Роль эта вошла в мою жизнь и поглотила меня целиком. Может показаться странным, как можно с наслаждением работать над образом, проходящим в романе Достоевского через такие мучительно-болезненные переживания, граничащие с сумасшествием? Как можно находить творческое удовлетворение, копясь в этих страшных бредовых муках? Меня увлекала идея образа. Я любил в Иване Карамазове его бунт против бога, навязанного человеку, как камень на шею, его страстную веру в силу разума, дерзновенно разрушающего все преграды на пути к познанию. И эта идея освещала для меня каким-то особенным светом каждое, пусть и страшное, переживание Ивана».

Здесь вкратце сказано все о философской основе, на которой происходило слияние светлого, жизнеутверждающего внутреннего мира Качалова с внутренним миром его нового героя, полным кровоточащей тоски и мучительных противоречий. Даже вне «Легенды о великом инквизиторе» — главы, не включавшейся в спектакль Художественного театра, — сцены Ивана Карамазова с богом, с христианством, с идеей гармонии, искупающей все земные страдания, сложнее, чем «камень на шее». Но Качалов не стремился к исчерпывающей полноте воспроизведения одного из сложнейших по своей философии образов Достоевского. Он вообще, как и всегда, не стремился

¹ Письмо от 11 августа 1916 года (Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского).

к воспроизведению литературного образа, но, отбирая в нем близкое себе, приходил к его новому, сценическому рождению. Путь и принцип отбора ему подсказывало само время, их узаконивала общественная целеустремленность его театра.

Знаменитое положение Ивана Карамазова о том, что «все дозволено», Качалов в конечном итоге освобождал полностью и от воинствующего анархизма «сверхчеловека» и от эгоцентризма «карамазовщины». Он эти слова связывал впрямую, почти как лозунг, с безграничностью дерзания человеческого разума и с неизбежностью борьбы за подлинную гармонию человеческого общежития. Но к порогу таких выводов его Ивана Карамазова вели муки болезненно раздвоенной и до последнего предела напряженной мысли; тут-то и открывался простор и для его верности Достоевскому и для его величайшей актерской смелости.

Ради этого он брал на себя задачу, казавшуюся сверхтрудной даже Немировичу-Данченко, режиссеру и вдохновителю этого спектакля. Ради этого ему нужен был в «Кошмаре Ивана Федоровича» не странно объективированный Достоевским черт в джентльменском клетчатом пиджаке и с хвостом, а черт в душе самого Ивана, пытающийся его изнутри чуть подправленной и утонченной смердяковщиной. Так возник гениальный сценический монолог-диалог, где в мучительной внутренней борьбе, в полубреду и вместе с тем в невероятной четкости раскалывалась надвое душа Ивана. Качаловский голос творил чудеса. В репликах черта, слегка подчеркнутых гнусавой дразнящей иронией, говорил сам Иван, такой, которого он в себе ненавидел и боялся. В ответах черту судорожно билась его вера в свободный, бесстрашный человеческий разум. На почти пустой и темной сцене (диван, стул, стол, свеча, мокрое полотенце на лбу, огромная тень на стене), в неподвижности, более получаса длился этот разговор Качалова — Ивана с самим собой, приковывая зрителей к едва уловимой игре лицевых мускулов, к малейшему изменению в выражении глаз актера.

Впоследствии, когда спектакль «Братья Карамазовы» уже не шел на сцене Художественного театра, Качалов перенес «Кошмар Ивана Федоровича» на эстраду. В концертном исполнении он производил едва ли не еще большее впечатление. Это было торжество актера, способного взять на себя всю полноту слияния с предельно сложным образом даже вне атмосферы спектакля, без помощи грима, костюма, света и аксессуаров сцены.

В концертах Качалов любил после «Кошмара», «па бис», читать небольшой отрывок из другой главы — «Братья знакомятся», а именно то место, где Иван признается Алеше, что в нем постоянно живет непобедимая «исступленная и неприличная, может быть», жажда жизни, которая способна побороть любое отчаяние.

Всегда было очевидно, что этот отрывок необыкновенно дорог Качалову и сам по себе и в связи с «Кошмаром» в его, качаловской, интерпретации. Ради полного и прямого выявления жизненно-философской основы Ивана он даже передавал ему слова Алеша о том, что, для того чтобы понять смысл жизни, «все должны прежде всего на свете жизнь полюбить», «полюбить прежде логики, и тогда только и и смысл пойму». Качалову было важно, чтобы это сказал сам Иван, а не Алеша, по-своему лишь подхватывающий мысль брата, потому что это совпадало с магистралью созданного им образа, укрепляя ее. И в то же время с этим сливалось нечто лирическое, неотъемлемое от самого Качалова, когда он, например, говорил: «Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша. Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорогое голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь, за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий...» У него загорались глаза, руки сжимались в кулаки, сдержанной ласковой силой начинал вибрировать голос, когда он доходил до этих слов. Отрывок всегда пользовался особенной любовью молодежи. Она его так и окрестила: «Клейкие листочки», уловив в этом нечто от качаловского «зерна».

Почти одновременно с Иваном Карамазовым Качалов сыграл Гамлета. На сцене Художественного театра это была его вторая встреча с трагедией Шекспира: первый созданный им шекспировский образ — Юлий Цезарь — когда-то поразил зрителей своей кованой и внутренне пламенной монументальностью, неожиданной в окружении первых чеховских и горьковских ролей Качалова. («От Качалова все с ума сходит», — писала О. Л. Книппер А. П. Чехову на другой день после премьеры.) Это был образ Цезаря, стареющего и усталого, но все еще мощного и величавого, Цезаря, с презрительной усмешкой несущего гордыню гениального завоевателя и волю деспота сквозь бушующую уличную толпу Рима и сквозь сомкнутый строй непокорных сенаторов прямо навстречу неотвратимой гибели, подавляя прокрававшийся в его сердце страх. Такой Цезарь был подсказан актеру и проникновенно угадан в его возможностях режиссером спектакля — Вл. И. Немировичем-Данченко¹. Теперь же, в «Гамлете», Качалову предстояла борьба с талантливым, по чуждым ему режиссерским замыслом.

¹ Немирович-Данченко рассказывает об этом в своей книге «Из прошлого». Кроме того, в Музее МХАТ сохранилась такая стенографическая запись его рассказа: «Когда я писал мизансцену у себя в усадьбе, я послал письмо Качалову. Я умолял его мне поверить и остановиться на роли Цезаря. Он мне поверил. Спектакль чрезвычайно ярко подтвердил мои догадки. Качалов имел в Юлии Цезаре громадный успех. Можно сказать, что с этой роли пошло признание его как крупнейшего актера».

В его столкновении с Крэггом меньше всего было отвлеченных теоретических споров, во всяком случае, о них впоследствии не приходилось слышать от Качалова. Это столкновение возникало само собой, стихийно и на каждом шагу, предопределенное разностью творческих мировоззрений. Символизм постановки Крэгга исходил из абстрактно-идеалистических представлений о мире как об извечной борьбе добрых и злых начал, «духа» и «материи». Ни эпоха, ни быт, ни психология и развитие характеров особенно его не интересовали. Гамлет был для него олицетворением «духа», противостоящим «материи» пышного и лживого Клавдиева двора и преодолевающим в самом себе «материю» как сковывающую его земную оболочку. Станиславский пишет в своих воспоминаниях, что для Крэгга Гамлет — это «лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва... Нечеловеческое стремление к познанию смысла бытия делает Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно — безумным». Обреченность Гамлета была в основе восприятия трагедии режиссером. Весь спектакль он строил на резком символическом контрасте между кричащим, наглым золотом дворцовых стен, колонн, мантий и строгим, полумонашеским, почти аскетическим обликом одинокого Гамлета. Характерно, что именно с внешних очертаний и красок спектакля Крэгг начал свою работу; освещенный электричеством макет, по которому он передвигал кукольные фигурки персонажей в поисках мизансцен, увлек его прежде, чем он вплотную встретился с актерами.

Качалов не хотел играть Гамлета, хотя, казалось, был подготовлен к этой роли всем ходом своей предшествующей актерской биографии. Н. Е. Эфрос вспоминает с его слов: «Были минуты, когда Качалов хотел все бросить, куда-то уехать, скрыться, пропасть, только бы уйти от Гамлета, его не играть». Замысел и трактовка Крэгга не увлекли его с самого начала, и уже очень скоро он стал искать прибежища в работе со Станиславским, а позднее обращался и к Немировичу-Данченко, хотя он в постановке и не участвовал. На принадлежавшем Качалову экземпляре пьесы сохранилось много заметок, сделанных карандашом, очевидно, во время репетиций. По этим заметкам видно, с чего он начинал, работая со Станиславским. На первой же странице намечены как бы направление и метод всей дальнейшей работы:

1. Найти живого человека (общение).
2. Задача.
3. Общее настроение роли».

И несколько ниже: «Вспоминать жизненное самочувствие».

На последней странице такая запись: «Гамлет больше всего запишет меня как воплощение любви к идеалам человеческим, к прекра-

ному, благородному, великому — ко всяческому добру. Отсюда у него скорбь — оттого, что в жизни нет добра. Это он видит своим пристальным взглядом. Он очень всматривается в жизнь — и не верит в ее добро. Наоборот, во всем видит обиду своей любви к добру. Оттого он и скептик, и обличитель, и судия». Таково качаловское «зерно» образа, совершенно отличное от замысла Крэга, в основе которого была обреченность Гамлета, носящего в себе идею Смерти-освободительницы. Общим было у них отрицание оперно-романтического, декламационно приподнятого, красиво драпирующегося в черный плащ Гамлета, знакомого по многим гастроям знаменитых трагиков.

Очевидно, Качалов принимал в замысле режиссера и резкое противопоставление Гамлета и королевского двора. Но не случайно в свое позднейшее изложение этого режиссерского замысла (в 1933 году, на «Утре памяти Н. Е. Эфроса») он невольно влетает то, чего хотелось ему, как актеру, а вовсе не Крэгу.

«...По общему плану крэговской постановки Гамлет, сам Гамлет, должен быть единственным настоящим человеком, единственным полноценным, гармоническим, большим, новым человеком, погибающим, но своей гибелью побеждающим¹, — единственным человеком в этом страшном логовище зверей, где Гамлет противостоит этому страшному миру, где копошатся политые золотом, покрытые парчой и золотой мишурой чудища — полузвери, полужмеи, полужабы — все эти Король, Королева, Полоний (старая жаба, с зеленой плесенью, как бы ржавчиной на золоченой ризе), эти уродцы змееныши Розенкранц и Гильденштерн, с пискливыми голосами, со змеиными движениями маленьких голов, со своими чешуйчатыми хвостами-шлейфами шуршащих одеяний...».

Качалов мечтал прожить на сцене настоящую жизнь Гамлета-человека, человека своего времени, с рождающимся в нем на грани двух эпох новым мировоззрением. Он для того и искал, по «системе» Станиславского, простой человеческой правды «желаний», «общений» и «задач» своей роли, чтобы не казаться Гамлетом, а им стать, овладев всей сложностью и трепетностью его переживаний. Он мечтал с предельной, интимной искренностью раскрыть перед зрителем «мировую скорбь» Гамлета, всматривающегося в хаос «одичалого сада» жизни. Он хотел создать образ не избранного, идеального, а обыкновенного, такого же, как все, человека, но только «с топкими душевными покровами», с неутолимой жаждой любви и непримиримой, израненной совестью. В постановке Крэга с ее иллюстративным символизмом он мог достигать этого лишь мгновениями. Не удавалось перенести на сцену многого из найденного на репетициях в комнате. Резкость освещения и чрезмерный масштаб мизан-

¹ Подчеркнуто мною. — В. В.

сцен, перегруженных бурным движением (например, в «Мышеловке»), тянули на театральность, «на условные сценические выражения подъема». Среди прямолинейных ширм и золотых коридоров, на крутых помостах и голых ступенях круговских декораций редко удавалось избавиться от актерского напряжения и найти простое, свободное творческое самочувствие для таких решающих монологов, как «Быть или не быть».

И тем не менее его Гамлет казался многим и новым и близким. В своем дневнике он записывал: «Сомнительный успех Гамлета. Сезон трудный, но интересный». А между тем Валерий Брюсов, столь далекий от Художественного театра поэт и критик, писал в «Ежегоднике императорских театров»: «Качалов сводит Гамлета с пьедестала, на который поставили его столетия. Но о Качалове — Гамлете можно говорить как об определенном типе, созданном артистом». Качалов всегда хранил в памяти письмо М. Н. Ермоловой, к великому его горю, пропавшее вместе с большой частью его архива в начале 20-х годов, письмо, в котором она называла его Гамлета «самым духовным» из всех виденных ею на своем веку.

В «Бранде» и «Гамлете» Качалов был неудовлетворен собой, потому что в этих спектаклях ему, по его словам, не удалось достигнуть предельной простоты и искренности, к которой он стремился. В «Горе от ума» он больше всего мучился тем, что искренность его Чацкого еще не охватывала «героической» сущности грибоедовского образа. Режиссура спектакля вела его через переживания «влюбленного юноши» к естественному, постепенному, психологически оправданному проявлению свободолюбия и гражданского пафоса Чацкого. Это было одним из главных орудий, которыми Немирович-Данченко и Станиславский стремились разрушить броню сценических трафаретов и декламационных штампов, надолго сковавшую образы знаменитой комедии. И в первой постановке 1906 года и при возобновлении спектакля в 1914-м Качалова хвалили в Чацком больше всего, так сказать, по линии лирической, попутно отмечая его чуткость к эпохе, чувство стиля, блестящее владение стихом. Много писали о его мягком обаянии. А для него, как он сам потом говорил, «Чацкий был прежде всего дорог как борец, как рыцарь свободного духа и герой общности. Дорог тот Чацкий, который каждую минуту готов зажечься гневом и ненавистью или скорбящий об отрицательном характере и окружающего и Софьи, которая — плоть от плоти этого окружающего».

Кажется, есть что-то общее в этих разных по своей природе качаловских «недовольствах собой». В них есть какая-то необыкновенная острота ощущения времени и своего актерского призвания, какая-то подспудная неудовлетворенная жажда приблизиться в своем искусстве к самым сложным переживаниям современного, честно и смело

мыслившего зрителя, минуя и приемы символистические, и театральщину, и упрощенность мелких сценических «правд».

Потребность жить в искусстве общественными, духовными запросами своей эпохи, быть связанным с тем, что творится за стенами театра, всегда была у Качалова органической, это была потребность его сердца. Особенно она сказалась после Октябрьской революции, уже в советскую эпоху. Этим определялось, в частности, и отношение Качалова к своему артистическому прошлому.

Он не мог с ним расстаться, не пересмотрев его и не проверив на этом пересмотре каких-то существенных качеств своего нового мировосприятия, органически возникшего вскоре после революции. Он с легкостью отошел и от мрачного душевного подполья Николая Ставрогина (в инсценировке «Бесов» на сцене МХТ образ был лишен присущей ему в романе значительности) и его отражения в пьесах Леонида Андреева и Мережковского. Они никогда не были ему дороги. Но все главное, все наиболее значительное из своего прошлого он либо досказал до конца, либо заново для нас «переписал», как может «переписать» сценический образ только актер-автор, актер-мыслитель.

Новой молодостью и новыми душевными гранями засверкали его равные чеховские роли — Тузенбах и Трофимов; скрытые ранее глубины открылись ему в «Иванове». Еще более отточенными и социально определенными стали черты Барона в «На дне» и более резкой — сатирическая характеристика Глумова в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Его концертный Гамлет, освобожденный от былой расплывчатости «мировой скорби», приобрел мужественность и действенность несломленной веры в человека. В последние годы жизни он заставлял зрителей забывать о своем возрасте, когда с триумфальным успехом вновь играл Чацкого, впервые достигнув полной гармонии лирической заданности и гражданственной страстности образа. С еще небывалой силой и широтой зазвучали у него с концертной эстрады стихи Пушкина и Блока.

И все это было гораздо больше, чем простое возвращение актера к своему прежнему репертуару. Это было очень далеко от «гастрольной» демонстрации мастерства. Мировое театральное искусство, кажется, не знает другого примера такой слитности творческого прошлого актера с его настоящим. Редко кому из актеров удается спасти то, что когда-то было ему дорого, от внутреннего и внешнего одряхления с течением времени, да еще в условиях небывалого общественного перелома. Качалов сохранил до конца жизни всю полноту и цельность, весь огромный размах своей творческой личности именно потому, что предпринятый им глубочайший пересмотр своего артистического прошлого был неразрывно связан с его новым мировосприятием.

Есть моменты в биографии Качалова, в этом смысле особенно знаменательные. Таким был для него, например, 1927 год. В феврале этого года началась новая жизнь его Ивара Карено в старой пьесе Гамсуна «У врат царства». Он по-своему переделал пьесу, которую он всегда любил и с которой всегда спорил, удалив из нее теперь окончательно все ницшеанские анархо-индивидуалистические мотивы и смело приблизив своего героя к идеям социалистического гуманизма. Это было для него как бы преддверием к созданию образа современного героя, о котором он мечтал и появление которого предвидел в развитии молодой советской драматургии.

Когда Всеволод Иванов прочитал в Художественном театре еще только две сцены из пьесы «Бронепоезд 14-69», Качалов одним из первых поверил в нее, захотел в ней участвовать и тут же с огромным увлечением начал работать над своей новой ролью. 17 августа состоялась первая репетиция, а 8 ноября, в день премьеры «Бронепоезда 14-69», мы впервые увидели его в образе сибирского крестьянина-партизана Никиты Вершинина.

Это было для многих открытием совершенно неожиданных актерских возможностей Качалова. Десятилетиями его сценический путь был накрепко связан с образами, насыщенными сложной, тонкой и часто противоречивой философской мыслью, его темперамент казался преимущественно интеллектуальным, а весь его жизненный облик — таким далеким от народного быта. И вдруг в спектакле о гражданской войне на Дальнем Востоке — эта кряжистая, могучая фигура Вершинина — Качалова, вождя сибирских партизан, в сдвинутой набок овчинной шапке, в армяке и тяжелых сапогах-броднях, с мужицкими корявыми руками и густой бородой, с увесистой окаяющей речью и пристальным, тяжелым, ощупывающим взглядом крестьянина, прожившего жизнь в тайге. Но еще важнее для Качалова было его внутреннее перевоплощение в этой роли. Вот где действительно был «крутой поворот в жизни мастера, творческая ставка, сопряженная с большим риском для него, для театра, не говоря уже об авторе», как писал впоследствии Вс. Иванов.

Обновленный слиянием со студийной актерской молодежью, Художественный театр воочию доказывал этим спектаклем могущество (это слово в связи с «Бронепоездом 14-69» было сказано Горьким) своего творческого метода в охвате событий и образов великой революции. Станиславский ставил перед актерами задачу «вглядеться в революционную душу народа». Качалов вместе со своими новыми, молодыми партнерами шел к созданию спектакля, в котором революционный пафос рождался из «открытий» на каждом шагу, из правды живых характеров, из их слияний и столкновений в накаленной атмосфере острейших классовых схваток, из неожиданных ярких проявлений новых человеческих качеств, рожденных революцией.

Образ Вершинина выросал в душе Качалова постепенно; сразу очертив его контуры, ощутив его масштаб и пайдя его бытовые краски, Качалов еще долго над ним работал, добываясь полного слияния с ним изнутри. После одной из генеральных репетиций он писал своему другу С. М. Зарудному в Ленинград: «В эти часы я испытывал радость от того, что «выходит» или принимается мой Вершинин. Его очень приняли вчера. Возможно, я даже почти убежден, что это было вчера только удачей, которая не повторится. Но все-таки. У меня было хорошо па душе. И я даже не помню, когда еще было такое чувство».

Позднее, в статье 1938 года, он вспоминал:

«Помню ясно свою большую радость, когда автор, впервые увидев меня в гриме и костюме, после репетиции сказал мне: «Можешь быть совершенно спокоен, потому что, если бы я мог тебе показать сейчас тех живых Вершининых, с которых я писал своего, ты бы увидел в них себя, как в зеркале». После этого было уже легко развивать дальнейшее найденное воображением и подсказанное литературой, несмотря на то, что далеко не вся критика «прицпала» эту мою работу».

Оценивая премьеру Художественного театра, Луначарский писал: «Обаятельно, правдиво, глубоко и просто играет Качалов, которого я прежде даже как-то не представлял себе в такой коренной крестьянской роли».

Потом на какой-то недолгий период эта простота и правда качаловского образа как будто заслонились, затуманились ненавидимой им в себе «театральностью», некоторой искусственностью тона. Мне кажется, что ему удалось разрушить эту «театральность» и прийти к еще большей глубине образа в связи с первыми концертными исполнениями одной из сцен спектакля — «Берег моря». В этой сцене рыбаки приносят Вершинину страшную весть о гибели его детей в сожженной японскими интервентами деревне, а потом он встречается с председателем подпольного военно-революционного комитета большевиком Пеклевановым и обещает ему отныне помогать революции, которой он прежде упорно сторонился. Играя эту сцену без костюма и грима, Качалов был предельно прост и поразительно скуп на внешние проявления чувства. В пей он схватывал самую сущность образа и вновь обретал почву, которая ускользала от него в спектакле. Отсюда, из этой потрясенности своим горем, из этого подавленного мужицкого стопа и растерянных, тихих, как бы внутрь себя обращенных слов: «А ты вот рыбу привез продавать, Никита Егорыч...» — рождалась правда почти мгновенно происходившего в нем перелома при встрече с Пеклевановым. И что-то огромное, неотвратимое, грозное слышалось в его финальной реплике: «Кто идет? Мужик пошел!»

Впоследствии эта сцена производила глубокое впечатление не только в концертном исполнении, но и в самом спектакле. Для Ка-

человека она имела решающее значение. Жизненная достоверность этого поворотного момента судьбы Вершинина давала внутреннее оправдание романтическому взлету образа в дальнейших сценах спектакля, и особенно в знаменитой сцене «На колокольне». Здесь его речь, обращенная к партизанам, звучала уже не горечью личных утрат, а выстраданной правдой многих тысяч людей, которыми он руководил по праву природного ума, воли и таланта, разбуженного революцией. Романтизм был в самой стремительности внутренней динамики образа, а не в его красках, которые на всем протяжении спектакля оставались суровыми и сдержанными.

Образ Вершинина, созданный Качаловым, воплощал путь человека из народа к революции, победу революционного самосознания в самой гуще народных масс.

Количество ролей, сыгранных Качаловым за последние двадцать пять лет его жизни, сравнительно невелико. Но почти каждая из них, подобно роли Никиты Вершинина в «Бронепоезде 14-69», открывала зрителю новые и неожиданные стороны его таланта. Так развернулись его скрытые до сих пор возможности в создании характерных и сатирических образов. Он к ним пришел не из желания расширить круг своего репертуара и не ради того, чтобы на новом для себя материале еще более отточить виртуозность своего мастерства. Ему всегда была свойственна активность мировосприятия, то есть потребность широко охватывать в своем творчестве жизнь и творчески высказывать «свое к этому отношение».

Но до революции это проявлялось преимущественно в этическом приятии или неприятии тех или иных явлений жизни и скорее на основе общественной интуиции Качалова, чем благодаря определенным общественно-политическим знаниям. В своем творчестве он тогда больше умел любить и оправдывать, чем ненавидеть. Зерно близкой ему «настоящести» в человеке, будь то талантливость, юмор или жизнелюбие, иногда приводило его к неожиданному облагораживанию и возвышению образа. Так в 1911 году он создал своего величественного, страстного и сильного духом Пера Баста в далекой от большой литературы мелодраме Гамсуна «У жизни в лапах». Пер Баст стал блистательным созданием Качалова, много лет привлекавшим к себе сердца зрителей Художественного театра, потому что он его награждал и возвысил своим, качаловским, «без конца и без краю» жизнеутверждением, своей пропойей, своим благородством. Это было одной из его побед. Но в то же самое время увлечение острым умом и талантом Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), в котором ему тогда чудилось даже нечто от молодого Пушкина-эпиграммиста, надолго увело Качалова от сатирического замысла Островского и вызвало недоумение наиболее чутких зрителей Художественного театра той поры. Непримиримости во имя любви к лю-

дим его научила другая эпоха — революционная, социалистическая. Она и открыла простор для его давней тяги к характерности и сатире, и ролям типа Хлестакова, Чичикова и Тартюфа.

Первые опыты в этой области, судя по отзывам, должны быть признаны неудачными: его Епиходова, сыгранного однажды во время гастрольной поездки, находили неубедительным, а в его Репетилове многие увидели непреодоленный актерский «наигрыш», то есть выпячивание, «играние» внешних красок при отсутствии внутренней органичности образа. Ни та, ни другая роль не удержалась надолго в репертуаре Качалова, хотя он сам ими дорожил, до конца жизни считая их непонятыми критикой и, может быть, потому и незавершенными. Зато другая его работа — сценический портрет Николая I, коронованного палача-лицедея — была настолько значительна, что побудила Станиславского превратить «Утро памяти декабристов», в программе которого этот портрет был Качаловым впервые очерчен, в спектакль «Николай I и декабристы».

В его распоряжении были всего-навсего две сцены пьесы А. Р. Кутеги, построенной на основе романа Д. С. Мережковского и более чем удивимой в смысле исторического освещения восстания декабристов. Но и в этих пределах Качалов сумел создать образ поистине монументальный и в то же время разоблачительный. Врезалась в память дружинящая импозантная походка затаятого в парадный мундир императора и стальной, непроницаемый блеск его глаз, который тут же пропадал в трусливом воровском взгляде, брошенном на площадь сквозь дворцовые драпировки. В судорожном взмахе руки с кружевным белым платком и хриплой команде «пли!» уже не было ничего от величественности венценосца. А в знаменитой сцене «илтимого» допроса — сначала взрыв бешеной ярости и фельдфебельский мордобойный кулак, сжавший пад головой склоненного Трубецкого вырванный с мясом эпюлет, а потом, в допросе Рыльева, — иезуитский спектакль, с фейерверком утонченнейших приспособлений и красок, с отеческой искренностью, со слезами в дрожащем голосе и с мгновенной злорадной оглядкой на спрятавшегося за ширмой Бенкендорфа, торжливо записывающего «показание».

Качалову так и не пришлось сыграть ни Хлестакова, о котором он мечтал в молодости, ни Тартюфа — роль, увлекавшую его еще на репетициях 1912 года и всегда считавшуюся в театре «качаловской», но почему-то в спектакле 1939 года его миновавшую. Только воспоминанием «стариков» МХАТ о необыкновенно смелых и неожиданных репетиционных поисках Качалова осталась его кратковременная работа над Чичиковым¹. Не пошла дальше репетиционных эскизов и

¹ Первоначально, в марте 1931 года, Качалов репетировал в инсценировке «Мертвых душ», автором которой был М. А. Булгаков, роль так называемого

работа над Фамусовым. Но в 1935 году он сыграл Захара Бардина во «Врагах» Горького, и это его создание как бы вбирало в себя многое из того, что так давно влекло его в область сценической сатиры.

Немирович-Данченко нашел в самом названии пьесы путь к созданию спектакля, от начала до конца насыщенного революционной идеей, страстным политическим темпераментом. Это был спектакль монолитного ансамбля и ярчайших актерских достижений, спектакль прочно выкованный и смелый. В непримиримом, яростном столкновении двух лагерей, рабочих и хозяев, революционеров и реакционеров, на котором строился весь спектакль и которому были подчинены все его задачи, начиная от тончайших психологических поисков актеров и кончая любой внешней бытовой деталью, Качалову принадлежала одна из решающих ролей.

Никогда еще этот добрый художник не был так беспощаден к образу, в котором он хотел воплотить глубоко ненавистный ему классовый тип. Именно классовый. Он так и писал о Захаре Бардине вскоре после премьеры: «Это вовсе не обособленное существо, это рупор своего класса». А в другой статье говорил: «Живые модели» мне особенно помогли в этой роли, как, пожалуй, ни в какой другой. Уж очень много ярких представителей этой неяркой, серой и, в сущности, безликой породы людей прошло передо мной. И так недавно. Ясно помню этих людей, слышу их голоса, их интонации — то самоуверенные, поучающие, торжествующие, то растерянные, злобные или панические». Качалову даже казалось, что «автор много снисходительнее к Захару Бардину», чем он, что «автор дает его больше в плане добродушного юмора», а он — «в плане сатиры». Перечитывая пьесу, видишь ясно, что это ему только казалось, что добродушного юмора у Горького нет и что весь образ построен в самой пьесе на тончайшем сатирическом разоблачении. Но это качаловское заблуждение стоит многих очевидных истин: в нем чувствуются увлеченность и темперамент его актерской работы, его стремление уйти в ней от какого бы то ни было объективизма.

«Первого в спектакле», ведущего спектакль от лица автора (впоследствии эта роль была театром опущена). Но привлекла его с самого начала роль Чичикова, на которую он был назначен вместе с В. О. Топорковым. В письме к С. М. Зарудному в начале декабря 1931 года он сообщал: «Работаю над Чичиковым». И, зная, что это у многих вызывает недоумение, тут же не без тревоги спрашивал своего старого друга и поклонника: «Что ты на это скажешь?» В другом письме к нему же, весной 1932 года, Василий Иванович писал уже с горечью: «Отшел совсем от «Мертвых душ» (отсюда — актерская скука) вследствие ряда заблуждений... «Мертвые души» продолжают репетировать (с Топорковым — Чичиковым), и репетиции ведет сам К. С. [Станиславский], который, говорят, бывает гениален на отдельных репетициях, но часто болеет и утомляется... Если буду здоров и приготовлю за лето Чичикова, то, может быть, буду репетировать и я — с осени» (Музей МХАТ, архив В. И. Качалова). Но эта мечта не осуществилась.

Давая Захару Бардину такую обобщенную социальную характеристику, Качалов в то же время следовал неопровержимому для него правилу Художественного театра: чтобы создать отрицательный тип, надо быть прокурором своего образа, но жить при этом правдой его психологии, его чувств.

Разоблачительность в образе Бардина была не броской, но внутренне неотразимой. Внешность и интонация поначалу обманывали. Ничего подчеркнутого не было даже в таких фразах Качалова, как: «Мы же европейцы, мы — культурные люди!» или «В такие эпохи разумный человек должен иметь друзей в массах...» Он не торопился с разоблачением: он с полной искренностью говорил, беспомощно прижимая руки к груди: «Зачем... зачем вражда?.. Я не хочу крови... Я же хочу добра... только добра!» И такой непохожей на плакатного буржуа-фабриканта, такой сугубо интеллигентской была его наружность: эта несколько расползающаяся, но еще кренкая, элегантная фигура в светлом легком костюме в полосочку с широким «эластическим» поясом, эти неуверенные жесты белых барстvenных рук, и подрагивающая походка, и мягкое мерцание близоруких павлиных глаз за стеклами золотых очков, и рыжеватые аккуратные зачесы по бокам благообразной лысины, а главное — голос, дивный, бархатный качаловский голос, которому он в этом спектакле любил давать полный простор. Им действительно порой могли заслушаться окружающие, когда Захар Бардин распускал перед ними павлиний хвост своего краспоречия, и были в нем разные оттенки гражданской скорби, возмущения, поучения, непопятиости, обиды, протеста, детской незащищенности, растерянности перед жестокостью жизни.

И только в какие-то моменты, без перехода, с удивительной естественностью, в эти мягкие интонации вдруг вилеталась какая-то трезвая, жесткая нота: «Он умный человек, у него нет причины ненавидеть нас. Его связывают со мной вполне реальные интересы... да!» Это — о Скроботове, совладельце фабрики. А вот — о рабочих, еще крепче и убежденнее, несмотря на глубокомысленные паузы оратора: «О, Полина, эти люди слишком враждебно настроены!.. Равенство... физиологическое равенство... гм... Хорошо. Но сначала будьте людьми, приобщитесь культуре... потом будем говорить о равенстве!» И снова — беспомощно-детское, воркующее: «Так хочется покоя, мира... нормальной жизни...» — это когда уже в бардинском доме хозяйничают жандармы и Захару Ивановичу приходится с трусливой злобой прятать глаза, отворачиваясь от арестованных рабочих, с которыми он еще недавно заигрывал. И во всем его поведении, неуловимом и ускользающем, во всем облике, то растерянном и пришибленном, то циничном, за всеми лживыми масками, которые он надевал привычно, почти инстинктивно, почти незаметно для самого себя, постепенно приоткрывалась глубоко спрятанная сущность его лич-

ности и его класса: трусливая и неистребимая ненависть ко всему, что грозит эгоистическому, сытому благополучию собственника.

Захар Бардин — последняя новая роль Качалова; сатира — последний, по времени возникновения, жанр его творчества. На этом главу «Облик Качалова» можно было бы кончить, тем более что о многом из того, что в ней только затронуто или намечено, будет подробно сказано в дальнейшем.

Но то, что в статьях и книгах распределяется по главам, в жизни большого артиста неразделимо. И, главное, безостановочно. Качалов был новым для нас в роли Захара Бардина, но ведь одновременно, в те же самые годы, он стал и новым Чацким, впервые сыграв его по-своему и впервые победно. Как мало значил возраст актера для этого перевоплощения, как мощно оно противостояло какому бы то ни было закату. Какая лавина бурного, неотразимого качаловского гнева обрушилась в этом спектакле не только на фамусовское общество, но и на всякую подавляющую дух свободы злую рутину, на всяческую воинствующую косность, на любое «молчалинство» и на любое предательство. Какой молодой, по-юношески открытой и по-юношески требовательной, ревливой и ранимой была его любовь к Софье. И как это «личное», «лирическое» было слито в его Чацком с искренним, поистине выстрадавшим пафосом знаменитых «обличительных» монологов, которые у него, начинаясь с улыбки, с усмешки, с иронии, вдруг оборачивались нектати прорвавшимся криком души.

Через год после премьеры «Горя от ума» Вл. И. Немирович-Данченко говорил актерам, репетировавшим «Три сестры»: «Я боюсь утери главного, боюсь, что все будет переведено на великолепное мастерство — и точка! В «Горе от ума» было мало отмечено критиками замечательное явление с Василием Ивановичем в Чацком, в первом действии, — замечательное явление в истории искусства. Если где-то, когда-то буду писать, я целую главу посвящу тому, как мог Качалов, который панически играл первое действие в течение трех возобновлений «Горя от ума», теперь создать этот образ, который нигде и никогда, ни у каких Чацких, кроме одного-двух, не находил настоящей простоты. Как такой актер, как Качалов, который никогда не идет от непосредственности, а как будто всегда — от мастерства, но потом доводит мастерство до такой степени, что оно становится орудием в его руках для создания живых образов, — как он доходит до такой изумительной простоты в первом действии, несмотря на свои 64 года!»

Одновременно с Баропом в «На дне» и Гаевым в «Вишневом саде», с которыми Качалов не расставался до конца своих дней, жил новой жизнью на сцене Художественного театра качаловский Ивар Карено. В спектакле «У врат царства» на сцене был тот же самый маленький островерхий норвежский дом с уютным камином и внутренней лесен-

ной, который построил для Карено — Качалова художник Симов еще в 1909 году. И, кажется, такая же поношенная серая домашняя куртка была на хозяйше дома, и та же вечная трубка у него в руке. И были по-прежнему близки Качалову и житейская беспомощность Карено и его моральная непреклонность, его наивная чистая душа и драма его одиночества, его лиризм и юмор. Все это он продолжал любить в старой пьесе Гамсуна. Но в философских и политических устоях Карено, в боевой сущности его убеждений, в самой природе его «непокорности» перемены произошли разительные. Спектакль, который театр в 1927 году предполагал возобновить главным образом ради демонстрации великолепного мастерства актера, хотя бы и на материале несколько сомнительном и уж, во всяком случае, «вчерашнем», благодаря Качалову и в 40-х годах звучал как современный, близкий нам и по своей психологической сути и по своему социальному темп-раменту.

А на другой день после «У врат царства» мы могли видеть его в «Воскресении» — в спектакле, где именно и прежде всего через им созданный образ утверждалось право современного театра на эпос Льва Толстого, в роли со странным именем «От автора», не укладывавшейся ни в какую обычную драматургию, но у Качалова вмещавшей в себя самые глубокие замыслы и автора и театра.

И тут же — незабываемые качаловские концерты. Его новаторский театр на концертной эстраде, театр без декораций, костюма и грима, но порой достигавший самых труднодоступных вершин в репертуаре Пушкина и Шекспира. Его страстная, упорная, постепенно преодолевавшая преграды непонимания и консерватизма, а иногда и прямую враждебность пропаганда поэзии Маяковского. Музыка, то мощная, то тревожная, которой столько лет звучал и звучал с эстрады его Блок — стихи о России, «О весна без конца и без краю», «Незнакомка», «Демон», «Двенадцать»... Его неожиданный, непривычный для многих, прозрачно чистый и цемяще грустный Есенин. Его могучий, звучащий симфонически, а не только сопровождаемый симфоническим оркестром «Эгмонт».

В Художественном театре его любили так, как никого другого не любили. Борис Ливанов однажды сказал про него: «Василий Иванович принадлежит к числу тех людей, которым мы обязаны новым пониманием значения артистического труда». Под этим могли бы подписаться, вероятно, все его товарищи, судя даже не по словам их, а хотя бы только по глазам, которыми они на него смотрели на сцене, в репетиционном фойе или в зрительном зале. Каждое появление Качалова в Художественном театре, все более редкое в последние годы, было для актеров праздником: репетировали в повышенном тоне, играли спектакль с необычным волнением, словно ждали чего-то и от него и от себя.

Его спектакли и концерты становились более редкими, чем обычно. Тем сильнее становилось влечение к нему публики. По-прежнему мощно и всякий раз по-новому притягивали к себе качаловские просторы, качаловские миры. Его искусство будоражило молодые души. Вот о ком можно было подумать стихами его любимого Пастернака:

Он еще не старик
И укор молодежи...

Его искусство волновало, возбуждало вопросы и как будто требовало самоосознания. А что для него свобода, к теме которой он так часто возвращается в своем творчестве? Чем он живет, когда произносит этим своим завораживающим голосом клятву в верности восставшему пароду словами своего Эгмонта? Зачем ему Маяковский, вызывающий в его чтении такую бурю споров, приятий и неприятий, Маяковский, еще (или уже) отвергаемый столь многими и с таких разных позиций? Почему в обветшалой пьесе Гамсуна он порой кажется и современнее и ближе иных героев современных пьес, и в какие «врата», какого «царства» стучится так беззаветно, так упрямо и бесстрашно его Карено, оставаясь верным себе среди обступивших его невзгод? Почему, проведя с ним вечер на спектакле «Воскресение», уже невозможно иначе, не с ним, не его глазами читать этот роман Толстого? И что за чудо, что, возвратившись в шестьдесят три года, уже почти на правах гастролера, но вполне юбилейному поводу, к своему Чацкому, именно он и, в сущности, только он один в этом спектакле заставил по-новому расслышать бессмертные грибоедовские стихи? А какой новый качаловский мир откроется перед нами завтра, когда он выйдет к нам со своим Пушкиным, со своим Гамлетом, со своим Чеховым, со своим Блоком? И скорее бы наступало это завтра... Так всегда, до самого конца, думали мы, молодые и старые его современники, о своем любимом актере, так входило в нашу жизнь и освещало ее явление высокого и свободного творчества, которое в нем было как будто олицетворено.

ЧЕХОВ И «ЧЕХОВСКОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ КАЧАЛОВА

Близость Чехова к «чеховскому» творческой натуре Качалова всегда была очевидна. Проявлялась она, как это всегда бывает у больших художников, в чем-то слитном и повседневно неуловимом, но, думая об этом особо, эту близость можно анализировать. Кто знает, не Чеховым ли было воспитано в Качалове его вечное стремление к полноценности каждого мгновения жизни; его умение зорко видеть все вокруг себя, все до будничных мелочей, не позволяя при этом мелочам

ислюпать основное и главное; его острое чувство родины, боящееся громких слов и вдруг прорывающееся сильным порывом; его любовь к природе и тяга к людям; его оптимизм. Можно сказать короче: его мировосприятие.

Точно так же, мне кажется, можно говорить и о близости душевного строя писателя и артиста. И в жизни и в творчестве Качалова совершенно неразделимо, по-чеховски, сливались мужественность и нежность; внутренняя гармоническая грация и отвращение к позе; сила чувств и целомудренность в их проявлении. Чеховская обманчивая мягкость была свойственна отношению Качалова к людям: он был по-чеховски деликатен и доверчив, но и по-чеховски выскателеп к ним, как равно и к себе. И в их ненависти к пошлости тоже много общего. Так же как у Чехова, она отнюдь не ограничивалась у Качалова брезгливостью к тому, что вульгарно, банально или отдает дешевым кривлянием, но распространялась и на самолюбленный эгоизм, мецанскую косность, хамство и холуйство (особенно в сочетании), любое националистическое непавистничество, и антисемитизм в частности (Качалов ненавидел его всеми силами души, называя «самым очевидным гнойником пошлости»). Пошлым было для них обоих и любое обличье буржуазности.

И, наконец, близость стиля, литературного и сценического. Тут самое главное заключается даже не в том, что Качалов полностью разделял, так сказать, негативные устои чеховской поэтики. Конечно, важно, что Качалову тоже всегда были чужды и враждебны пустое многословие, вычурные дурного вкуса, словесные орнаменты, сентиментальные подмалевки и всяческий лак как в восприятии, так и в выражении воспринятого. Но еще важнее, что он, подобно Чехову, отвергал это все не ради безопасной нейтральности «средних регистров» и удобства «золотых середиц», а в силу страстной пылкости к новым веяниям и зовам жизни и в силу своей художнической потребности проникнуть в ее глубины и противоречия. Для этого и требовалась острота взгляда и свежесть слова. Восхищаясь — в который раз! — чеховской пьесой или рассказом, без конца перечитывая любимые страпицы, цитируя иной раз отдельные фразы или реплики, Качалов радовался не сверканию словесных находок Чехова, а точности, тонкости и неожиданности открывающихся за ними ходов в глубь жизни, в глубь внутреннего мира человека, в глубь природы. Как и других актеров Художественного театра, Чехов научил Качалова находить под поверхностью литературной ткани решающий подтекст — философский и психологический — и этим подтекстом, его «подводным течением» насыщать свою мысль и чувство. Так возникла возможность быть, жить в образе, а не рисовать и не представлять его зрителю извне. В этом смысле чеховский стиль навсегда стал сценическим стилем Качалова. Знаменательно, что именно Че-

хов еще в 1901 году уверенно предсказал ему: «А какой вы еще будете большой актер! Очень, очень большой!» Еще тогда Чехов угадывал необычайный диапазон его актерских склонностей и возможностей: «Ставить вам пьесу прежде всего «Ревизора», — писал он О. Л. Книппер 16 марта 1902 года. — Станиславский — городничий, Качалов — Хлестаков».

Чеховские роли Качалов играл в течение сорока пяти лет, начиная с вступления в Художественный театр и кончая последними спектаклями 1947 года. В начале своего актерского пути, когда пьесы Чехова на сцене МХТ открывали новую эпоху русского театра, новому связывая его с современной жизнью, Качалов создал образы Тузенбаха и Пети Трофимова, имевшие огромное значение для всей его артистической судьбы и вызвавшие бурный общественный отклик. Для демократически и революционно настроенной молодежи начала века в этих двух образах рождался новый сценический герой, герой-современник, близкий, волнующий каждым своим словом и взглядом, такой непохожий на привычного театрального героя с пылким пафосом и красивым жестом и такой похожий на сидящих в зрительном зале. И Тузенбах и Трофимов были овсяны у Качалова радостным, уверенным ожиданием надвигающихся больших перемен, очищающих гроз. Каждый по-своему, они многим казались предвестниками близкой революции. Сливаясь с поэтическим ансамблем чеховского спектакля, с его атмосферой и настроением, эти образы Качалова вносили в звучание «Трех сестер» и «Вишневого сада» свою особую ноту — тревожную и мажорную, не размываемую ни разочарованием, ни тоской.

Тоска Тузенбаха в качаловском образе совсем не была элегической, в ней не чувствовалось ни пассивного томления, ни сентиментальной грусти. Она легко уживалась с ожиданием счастья и звонким молодым задором, и в этом-то и состояла особенная, пленительная трепетность образа. И Петя Трофимов был у Качалова прежде всего молодым и горячим, искренним и жизнелюбивым, несмотря ни на какие невзгоды. Роль Трофимова Чехов считал в чем-то существенном «недоделанной», то есть драматургически по воле недосказанной («Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?» — писал он О. Л. Книппер 19 октября 1903 года). Автора эта «недоделанность» образа чрезвычайно беспокоила. Но, предназначая роль с самого начала и безоговорочно Качалову, он, по-видимому, рассчитывал на то, что качаловское обаяние самой своей внутренней значительностью многое в ней доскажет. Сквозь горьковатый юмор «вечного студента», «облезлого барина», с его всегдашней бедностью и житейской нескладницей, в качаловском рисунке образа просвечивала душа стойкая, прямая и абсолютно свободная от эгоизма. И было понятно, откуда,

на каких подпольных студенческих явках и сходок, из каких страстных споров и бессонных ночей могла родиться в этом обыкновеннейшем Пете боль за «всю Россию» и вера в «новую жизнь», которая уже не за горами.

Чутко улавливая чеховский замысел, Качалов подчеркивал обычность и даже будничность своих героев, их чуждаковатость, застенчивость и некрасивость — веснушки, очки и чуть заметное заикание Тузенбаха, болтающиеся длинные руки и неуклюжую походку Трофимова. Но даже и эту легкую, непавязчивую характерность он постоянно утончал и шлифовал, особенно в Тузенбахе, чтобы ничто не затуманивало его душевную ясность и нестигаемую твердость веры, его открытость навстречу жизни, его мечту. Чехов писал Л. А. Сулержицкому 5 ноября 1902 года из Москвы: «Отсутствие Мейерхольда незаметно; в «Трех сестрах» он заменен Качаловым, который играет чудесно...»

Тузенбах и Трофимов были для Качалова ролями решающего значения потому, что в них он впервые овладел поэтикой Чехова, но еще больше потому, что в них он стал дорог и н у ж е н, как друг и союзник, молодому поколению передовой русской интеллигенции.

Эти первые чеховские роли были у Качалова овеяны особенным чувством благодарности к Чехову, влюбленностью в его писательский облик, радостью личного общения с ним. Это сказалось и в единственном сохранившемся письме его к Чехову. 26 февраля 1904 года Антон Павлович подарил ему собрание своих сочинений в десяти томах с надписью: «Дорогому Василию Ивановичу Качалову на добрую память от глубоко уважающего, любящего и признательного автора. Антон Чехов». 8 марта Качалов писал ему в ответ:

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

В конце письма — несколько строк о погоде, в которых та же любовь к Чехову отразилась совсем неожиданно, в какой-то полусознательной, вероятно, близости или желании приблизиться к чеховской манере описания.

«Погода у нас отвратительнейшая. Начали было делать весну, но не вышло, пошел снег, грязь подмерзла, дует холодный ветер. Небо зимнее. Скверно. Не жалейте, что Вы не в Москве».

И самый конец — тоже «чеховский» по своей сдержанной сердечности:

«Еще раз от всей души благодарю, низко, низко Вам кланяюсь и люблю Вас всем существом».

Как-то раз, уже незадолго до его смерти, я спросил у Василия Ивановича, какую из ролей он любил больше всех. Он ответил почти без паузы, без тени сомнения: «Тузенбаха». Это было понятно и все-таки неожиданно, уж очень необычно для актера, сыгравшего Гамлета, Бранда, Ивана Карамазова; это было сказано после «Воскресения», после наконец удавшегося Чацкого в повом «Горе от ума»...

Он давным-давно уже не играл эту роль на сцене, уступив свое место в спектакле новым, молодым исполнителям. Но внутренне он все еще не расставался со своим Тузенбахом и изредка возвращался к нему то на концертной эстраде, то в радиопередаче, то просто дома, среди друзей. Помню, на каком-то концерте в Политехническом музее, в конце 20-х годов, после огромной программы и нескончаемых «бисов», когда уже притушили в зале свет, он вдруг сказал: «Хотите, прочту кусочек — несколько слов Тузенбаха из «Трех сестер»? — и, очевидно, собирался действительно прочитать, «проговорить», только вспомнить слова Тузенбаха из четвертого акта; но не смог — и сыграл, с каким-то необыкновенным волнением сыграл «прощание», подавая сам себе реплики Ирины.

И всегда в последние годы казалось, что образ Тузенбаха волнует Качалова не как дорогое воспоминание, а иначе, глубже и острее, перекликаясь с самыми затаенными струнами его души. В Тузенбахе у него особенно молодо звучал голос, блестели глаза и особенно точной и строгой становилась интонация, как, например, в этой знаменитой сцене прощания: «Скажи мне что-нибудь» — так сдержанно и смущенно, без всякой элегии, но с какой неизбывной тоской! Без малейшего сентимента, совсем без жаления себя, от которого даже Хмелев до конца не мог освободиться: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили...» И, наконец, может быть, самое «качаловское» или казавшееся таким всем нам в последние годы его жизни: «Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!.. Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе». Он говорил это совсем тихо, как будто парочно приглушая краски своего необыкновенного голоса, выделяя только одно слово «буду»; и так искренне, убежденно, так интимно, как будто говорил о самом себе.

Отношение Качалова к другим чеховским ролям складывалось иначе. Совсем случайным эпизодом его артистической молодости мелькнул Тригорин — роль, в которой он дублировал Станиславского, и, как сам рассказывал, чувствовал себя беспомощным. По совету Немировича-Данченко, он отправился к Чехову, в его московскую квартиру, чтобы попытаться «выудить» у него что-нибудь о роли

Тригориша. Но выудить так пичего и не удалось. «Как же играть Тригориша?» — спросил Качалов Антопа Павловича (цитирую авторизованную запись, сделанную мною со слов Василия Ивановича в 1934 году). — «Да... как следует. Нужно же играть серьезно. Вот Константин Сергеевич баловался в этой роли, а вы играйте серьезно». Из этого разговора Качалову запомнилось еще такое указание автора: «У него должны быть удочки очень хорошие». — «Что же, дорогие какие-нибудь?» — «Нет, нет, самодельные, сучковатые, очень длинные, потому что он же настоящий рыболов. И сигары у него хорошие, то есть, может быть, и не хорошие, но дорогие, в серебряной бумажке». Рассказывая об этом через много лет, Василий Иванович отлично понимал, куда должны были вести актера подобные советы Чехова. Но в то время они ему, как и другим актерам Художественного театра, казались загадочными и никак не помогли в работе над Тригориным.

Не оставили в его душе значительного следа и еще две роли, непотворимо сыгранные до него Стаиславским: Вершинин (1901 и 1923 — 1924 годы) и Астров (1919 — 1921 годы — заграничные гастролы так называемой «качаловской группы» МХТ). Гораздо большее значение имел для него Иванов, особенно при возобновлении пьесы «Иванов» в первые послеоктябрьские годы. Качалов говорил, что в прежней постановке не ощущал чего-то самого важного в этом образе и только интуитивно, мучительно искал в себе искрепного отклика мятущейся тоске Иванова, его усталости, растерянности и отчаяния. Когда ему пришлось вернуться к этой роли в 1918 году, он уверенно шел к созданию трагической фигуры, отсеивая второстепенные черты и стирая случайные краски. Он строил образ на внутреннем конфликте между «прежним» Ивановым — сильным, убежденным, талантливым, со смелым полетом мысли — и теперешним, надорвавшимся и все-таки не сломленным до конца. Значительность «прежнего» Иванова, обреченного на неизбежную гибель, и составляла для Качалова основной смысл трагедии и давала ему внутреннее право играть эту роль в первые годы после революции.

Почти одновременно с новым решением Иванова начались и новые увлечения Качалова образами «Вишневого сада». С Петей Трофимовым он прощался. Кажется, только один раз впоследствии, во время чеховских торжеств 1944 года, он вышел на сцену Большого театра с монологом Трофимова из второго акта. И произнес его удивительно звонко, задорно, открыто, отбросив характерность, свойственную этому образу в спектакле. А свою новую жизнь в пьесе «Вишневый сад» Качалов начал неожиданно: с Епиходова. Он давно о нем мечтал и, преодолевая всеобщее недоверие, наконец сыграл эту роль в 1919 году, во время гастрольной поездки. В «Летописи жизни и творчества В. И. Качалова» А. В. Агапцова пишет: «Он мечтал показать в Епиходове своеобразную проекцию «романтика», «Рыцаря-

Несчастие», воплотить в нелепом конторщике отзвук песни блоковского Гаэтана («Роза и Крест»): «Сдайся мечте невозможной...» Он хотел играть его предельно охваченным любовью, которая и стала источником его «двадцати двух несчастий». На сохранившейся фотографии у Качалова — Епиходова толстый нелепый нос, что-то вроде лошадиной челки, закрывающей половину лба, густые усы, эспаньолка и большие задумчивые глаза. Этот образ так и остался тогда в эскизе, но защищать правомочность своего замысла Качалов готов был и в более поздние годы. Он не «принимал» в этой роли никого — даже Москвипа, талант которого так ценил и любил. В «Вишневом саде» он сыграл и свою последнюю чеховскую роль — Гаева. Он играл ее долго — с 1932 по 1947 год. Это не было дублерство, хотя Стаиславский до него в течение многих лет был прославленным, замечательным Гаевым. Качалов хотел и чувствовал себя в силах играть иначе этого «человека восьмидесятих годов» с неудержимым красноречием по любому поводу, этого стареющего барина-либерала, которому «за убеждения доставалось немало в жизни» и о котором говорят, что он «все свое состояние проел на леденцах». Стаиславский играл его с мягким, добродушным юмором, как бы нежной акварелью окрашивая его чудачество, детское легкомыслие, барскую неприспособленность к жизни. Его обаятельнейшая улыбка так же легко переходила в искренние слезы умиления и грусти, как и у его сестры Раневской. Качалов задумал своего Гаева в гораздо более жестком и резком рисунке, стремясь в то же время сохранить и своеобразный лиризм этого образа и поэтичность атмосферы уходящего в прошлое вишневого сада. Он хотел явно осудить Гаева, почти издевательски подчеркывая его барственную брюзгливость («Кого?... А здесь пачулями пахнет»), жалкую внутреннюю неустойчивость, ораторские фиоритуры перед «дорогим многоуважаемым шкафом», сопровождаемые движениями трости, наподобие бильярдного кия.

Но отрицая в Гаеве человеческую значительность, он все-таки искал в нем трогательность старого ребенка с чистой душой. Искал — и не находил, вернее, не мог органически слить воедино эту трогательность с внутренним своим осуждением. Именно об этом он как-то сказал в ответ на поздравление после какого-то очень шумного своего успеха в «Вишневом саде»: «Нет, не вышло. Нет свободы. Он мне не задался. Дома, когда думал о спектакле, нашел как будто какую-то трогательность Гаева, а на сцене не вышло». И продолжал любить своего Гаева, продолжал работать, непрерывно искать и находить все новые детали, ни на одном спектакле не прикрываясь внешними приемами мастерства и не теряя из виду ускользающей от него гармонии образа.

Одновременно со спектаклями «Вишневого сада» и редкими «концертными» возвращениями к Тузенбаху в репертуар Качалова посте-

ленно входили чеховские рассказы. По количеству их было не так уж много, но они значительны для творческого облика Качалова последних лет. Ни одного чеховского рассказа он не выбрал и не читал случайно, мимоходом. Каждый из них был ему чем-то созвучен и нужен — в том восприятии времени, родины, русского человека, русской природы, в том чувстве связи прошлого с настоящим, которое у него с годами становилось все более острым, сильным и мудрым. Самый выбор рассказов говорил о том, что он искал не наиболее выигрышных для художественного чтения произведений Чехова, а возможности проикновения в чеховскую «стихию» (это его слово), в чеховское мировосприятие.

Так вошли в его концертный репертуар рассказы «Студент» и «В ссылке». «Студента» он уже читал когда-то, еще в предреволюционные годы. Теперь он приготовил его заново. В этом небольшом рассказе с тоскливым пейзажем и почти неуловимым сюжетом в передаче Качалова с необыкновенной трепетностью звучало то, в сущности, составляет лейтмотив всего чеховского творчества: способность ощутить сквозь тоску, мрак и мертвящий холод безвременья «невыразимо сладкое ожидание счастья», пронести нерастраченной веру в иную, новую жизнь, «полную высокого смысла». Читал он предельно просто, не окрашивая слов, а только легкими касаниями очерчивая как будто и впрямь видимые ему сквозь мглу холодной весенней ночи пустынные и мрачные поля, далекие соломенные крыши, жаркий костер на вдовьих огородах. В том же строгом и четком рисунке возникали освещенные костром фигуры двух деревенских женщин, вдруг заплакавших от рассказа прохожего студента об апостоле Петре, который поддался окружающему беспросветному злу и трижды произнес слова отречения. А потом вдруг словно высвободилась и вступала в силу органная многозвучность неповторимого голоса, вознося уже куда-то далеко за пределы этих унылых холодных полей, случайной встречи и евангельской истории чеховскую веру в «правду и красоту, паправляющие человеческую жизнь».

Так же увлекал Качалова и другой рассказ — «В ссылке». Работая над ним, Василий Иванович читал его дома, в гостях, на прогулке, радовался каждому более или менее подходящему слушателю, бесконечно проверяя себя своим внутренним слухом. Чувствовалось, что задет он этим рассказом необычайно. Как всегда, он долго как бы примерял его к себе, увлекаясь то сочностью колорита в описании сибирского пейзажа, то особенностями речи главных действующих лиц — двух ссыльных на заброшенном речном перевозе. Но постепенно характерность теряла для него самодовлеющий художественный смысл, становясь тоньше и прозрачнее, все более приближаясь к Чехову, к его суровому лаконизму. И тогда уже ничто не задерживало проикновения качаловской мысли и темперамента в философское

средоточие рассказа. Читая, Качалов не скрывал, что его волнует, его лично затрагивает столкновение тупой, ко всему притерпевшейся и одлобленной души старика Толкового с тоскующей, мечущейся, не умеющей выразить себя в косноязычных восклицаниях, страстно жаждущей счастья душой молодого татарина.

«Привы-ыкнешь!» — жирно, увесисто, непререкаемо звучал в этом споре лейтмотив «дьячковского сына» Толкового, который «довел себя до такой точки», что может «голый на земле спать и траву жрать». И воплем протеста, несогласия, пенависти перерезал его тонкий болезненный голос татарина: «Ты — худо!.. Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина!»

К этим двум рассказам у Качалова примыкал третий — «На святках», тоже близкий ему своим кричащим, непримиримым внутренним контрастом. Он этот контраст еще усиливал звуковой светотенью, резкой скульптурной лепкой словесного образа.

Одинокая скорбь старика со старухой в глухой деревне. А в облике Егора, брата трактирщицы, пишущего под диктовку письмо к их дочери в Петербург, — «сама пошлость, грубая, падменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире». Его реплики Качалов выпаливает как отрывистые, тупые, бессмысленные выстрелы. Гот же контраст в Петербурге: тоскливый стон непоправимо зашиблешных жизнью где-то там вверху, в каморке швейцара модной водолечебницы — и сверкающая самодовольная пошлость «розового, свежего от вапны» генерала, всегда задающего один и тот же вопрос: «А в этой комнате — что?» Может быть, Качалов, читая «На святках», иной раз в некоторых местах слишком «играл», слишком торопливо и размашисто живописал персонежей рассказа. Но эта генеральская интонация, раскатистая и паглая, всегда была исчерпывающей: качаловской и чеховской одновременно.

В радиоспектакле для детей «Каштанка» Качалов читал текст «от автора». Поздравляя его в 1935 году с двухсотым спектаклем «Воскресение» в Художественном театре, Станиславский писал, что он «создал не только блестящую роль, но целый новый жанр — голос автора, его душу». Когда слушаешь «Каштанку» по радио, вспоминаешь этот отзыв Станиславского.

«Каштанка» — одно из наивысших художественных достижений Качалова, одно из самых завершенных, глубоких и прозрачных. Суть в том, что он от начала до конца спектакля сохраняет свое внутреннее право на это авторство, что его отношение к животным и детям несет в себе и пристальность чеховского внимания к их внутреннему миру, и чеховскую нетронутую сентиментальностью доброту, и его улыбку, чуждую снисходительности, и еще что-то большее в чеховской человечности, касающееся не только детей и животных.

Отсюда, вероятно, и возникает та гармоническая стройность, то ощущение радости и полноты жизни, которое непреодолимо охватывает нас, когда вы слушаете качаловский голос «от автора» в чеховской «Каштанке».

И, наконец, «В овраге». Последнее возвращение Качалова к творчеству Чехова и вообще последняя его работа.

Он приготовил «В овраге» осенью 1947 года специально для радио, разделив повесть на три части и записав ее в три приема. Он непременно хотел читать ее всю, целиком, с трудом решаясь на самые минимальные сокращения текста. И как будто инстинктивно торопился окончить запись.

Она и была окончена, но работа казалась незавершенной и ему самому. Его чтение «В овраге» напоминает прекрасное здание, которое еще в лесах и в котором рядом с изумительно совершенными частями есть и недостроенные. Только эскизно набросаны «говоры» некоторых действующих лиц, кое-где нет еще полной свободы в переходе от описаний к прямой речи, излишне напористы какие-то детали, многое как будто еще только оцупывается на ходу внутренним осязанием художника. Но это не относится к главному. Главное, истинно чеховское, звучит в этом чтении свободно и сильно. Главное — в поэтически широком ощущении России, ее просторов, в которых тонут ушлые овраги, ее великих неисчерпаемых сил, побеждающих любой гнет и любое отчаяние «дней черных».

Неторопливый, непритязательный, иногда даже несколько суховатый общий тон качаловского повествования только прикрывает его взволнованность. Она прорывается постоянно, то в задушевном сочувствии безответной Липе, то в крепком, заразительном, жизнерадостном юморе тощего плотника Костыля, то в каком-то жадном вбирании в себя тишины и покоя, запахов и звуков весеннего вечера у освещенного закатом пруда, когда «даже сердитые лягушки дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!».

Но есть в этом сдержанно-взволнованном повествовании и моменты настоящего гнева, краски яростные, беспощадные. Это — ядовитое шипение и звериные, злобные воли Аписы, уже изготовившейся обварить кипятком маленького Никифора; лакейское, торжествующее мурло Аписима, его подлый, самодовольный, рассычатый смешочек; это — качаловская ненависть к ним, как и вообще ко всем наживателям, потребителям, обывателям с острыми зубами, ко всем, кто топчет и пакостит жизнь вокруг себя. И когда потом, в конце повести, голос Качалова снова обретает эпическую мерность и широту, уже нельзя забыть то гневное, непримиренное, что было в его рассказе и что неотъемлемо от его восприятия «чеховской стихии».

(У «Врат царства» К. Гамсуна)

1

Образ Ивара Карено в пьесе К. Гамсуна «У врат царства» был одним из тех созданий Качалова, которые неотделимы от его творческой личности. С незначительными перерывами он играл Карено почти сорок лет, не утратив даже в старости своего полного, ничем не ограниченного слияния с этим молодым образом. Казалось, что он и не мог и не хотел расстаться с этой ролью, в то время как со многими другими ролями расставался легко.

Всегда удивительно скромный и непритязательный по отношению к своим актерским правам в Художественном театре, он боролся за сохранение в репертуаре спектакля «У врат царства». Когда в середине 20-х годов он почувствовал, что старая гамсуновская пьеса может по-новому увлечь зрителя, но только при условии решительного вмешательства театра в идейную суть авторского замысла, он взял на себя задачу необычайную для актера: он сам переписал эту пьесу, сохранив сюжет и стиль, но изменив идеологические акценты. До такой степени нужен, необходим был Качалову его Карено, и, конечно, не как одна из «коронных ролей», а как возможность создать на сцене нечто новое на материале своего артистического прошлого.

Вспоминая это прошлое, Качалов однажды сказал: «Бунт Пети Трофимова или Карено — это подлинно человеческий благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение. Это был протест против несправедливости реального мира, против ограниченности, жестокости, ничтожности тогдашнего нашего общества. И эти роли, вернее, протест, выраженный в них, находил большой и непосредственный отклик в сердцах зрителей».

Когда сейчас перечитываешь пьесу Гамсуна «У врат царства», это признание кажется на первый взгляд удивительным. Карено рядом с Петей Трофимовым, да еще в таком идеологическом контексте? Воинствующий индивидуалист, отрицающий всякую демократию и мечтающий о приходе «квинтэссенции человека», «нового Цезаря», — рядом с чеховским студентом, который так охвачен мучительными мыслями о нищете, несправедливости и страданиях народа, который в капюш надвигающейся революции так уверенно-звонко приветствует «новую жизнь»? Это кажется неожиданным. Но все дело в том, что Качалов говорит здесь о своем, а не о гамсуновском Карено, и о своем имеет право это сказать. Задолго до радикального пересмот-

ра текста пьесы, еще в 1909 году, он сыграл Карено так, что его «бунт» был переосмыслен демократическим зрителем, подобно тому как ранее были переосмыслены русской передовой молодежью «Доктор Штокман» и «Бранд» Ибсена, когда их поставил Художественный театр.

Пьеса Гамсуна «У врат царства», написанная в 1895 году, как известно, представляет собой первую часть драматической трилогии о философе Иваре Карено, о «человеке, который не хотел преклониться». В первой пьесе трилогии Карено бросает вызов мировому могуществу и всему окружающему его обществу, отвергая какой бы то ни было компромисс со своей совестью, непреклонно отказываясь пойти такой ценой во «врата царства» благополучия и успеха. В этой пьесе он не только философ, но и автор социально-экономической доктрины, о которой речь будет ниже. Во второй пьесе, названной вторым «Драма жизни», Карено говорит о себе: «Я написал свою социологию, теперь я пишу свою метафизику». Замкнувшись в высокую башню от людской суеты, от ярмарки низменных страстей, он пишет последнюю главу своего трактата «О Справедливости». Но бушующие вокруг него страсти врываються разрушительным вихрем в его жизнь, а его рукопись фатально гибнет в огне пожара. В третьей пьесе — «Вечерняя заря» — Карено уже пятьдесят лет, он стал богат, добился положения в обществе, и, наконец, решившись сделать последний шаг ради политической карьеры, он окончательно предает убеждения своей юности.

Парадокс трилогии Гамсуна заключается в том, что, прочитав ее до конца, можно подумать, будто автор забыл, каковы были первоначальные убеждения его героя. В «Вечерней заре» стареющий Карено окружен последователями, настроенными явно демократически и, очевидно, не случайно назвавшими свой союз «Горой». Это их в решительный момент бросает и предает Карено, переходя на сторону хозяев города. Логика основного конфликта «Вечерней зари» как будто заставляет предполагать объективную прогрессивность былых идей Карено. Но достаточно вспомнить первую часть трилогии, «У врат царства», чтобы ясно представить себе их глубочайшую реакционность.

Герой первой пьесы Гамсуна — философ и социолог, критикующий буржуазное общество, но не «слева», а «справа». Нападая на либералов, последователей учения Стюарта Милля, он выдвигает бредовое требование уничтожения рабочих, которые с развитием машин в век пара и электричества «потеряли значение... как класс» и уже не нужны обществу. По словам профессора Хиллинга, представляющего в пьесе лагерь «либералов», Карено «рекомендует высокий налог на хлеб, чтобы поддержать крестьянина и уморить голодом рабочего». Таковы его политико-экономические взгляды. Но

менее реакционны и политическая и философская концепции Карено.

Отвергая идею народного представительства, он трактует ее в своей книге как «старый противоестественный обман, будто толпа людей в два локтя вышины сама должна выбрать вождя в три локтя вышины». Ради очищения «истинных начал человечества» от скверны мещанской посредственности Карено готов принять даже войну. Он враждебно относится к идеям «вечного мира», видя в них «пагальное пренебрежение к гордости». «Гордый замок», который он «возвел на этих развалинах», — это его вера «в прирожденного властелина, в деспота по природе, в повелителя, в того, кто не избирается, но кто сам провозглашает себя вождем этих стад земных».

Еще в 1910 году Г. В. Плеханов в статье «Сын доктора Стокмана» дал исчерпывающий анализ «свободных мыслей» Ивара Карено в их взаимосвязи, назвав его «реакционером в квадрате». Критик-марксист определил взгляды Карено как «отрицательный идеологический продукт борьбы классов в современном капиталистическом обществе». Он поставил идеологию Карено в прямую связь с обычным теоретическим бессилием и политической нестойкостью мелкобуржуазного мышления, которые проявляются особенно отчетливо тогда, когда они возникают на почве экономической отсталости страны в эпоху общего наступления капитализма.

Анализ образа Карено приводит Плеханова к выводу о художественной, а не только социально-политической несостоятельности пьесы. Он делает этот вывод на том основании, что человеконенавистнические идеи героя находятся в прямом противоречии с его характером, с его щедроклонной честностью и самоотвержением. («Чтобы вредить людям, вполне достаточно эгоизма») Плеханов называет его «трагикомическим Карено» и говорит, что «вместо драмы у Гамсуна получилась тут особого рода слезливая комедия, производящая впечатление колоссальной литературной ошибки». Эта литературная ошибка усугубляется в глазах Плеханова элементарным политическим невежеством автора пьесы: нелепы не только идеи Карено; нелепо и то, что их опровергает, борется с ними, защищая «рабочий класс», отнюдь не передовой теоретик современного пролетариата, а либерал в серой шляпе и без грубых ошибок — профессор Хиллинг. Это он противостоит Карено, представляя в пьесе влиятельное большинство общества и, по-видимому, отражая традиционную позицию правительства и парламента по отношению к «рабочему вопросу». Не удивительно, что Плеханову эта ситуация представляется фантастической и смешной в «мире более или менее обостренной борьбы классов».

Почему же и как появилась пьеса «У врат царства» в 1909 году на сцене Московского Художественного театра и надолго потом со-

хранилась в его репертуаре? Почему Качалов полюбил Карено? И почему к его Карено потянулась русская передовая молодежь?

Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский впервые ставили эту пьесу в самый трудный и, может быть, самый ответственный момент в жизни своего театра. Это было время, когда в условиях столыпинской реакции Художественный театр стремился сохранить демократическую сущность своего искусства и отстаивал свою гражданскую честь от напора «средневековых зубров», которые, по словам Лешина, «не только заполнили авансцену, но и наполнили сердца самых широких слоев буржуазного общества настроением веховским, духом уныния, отреченства»¹.

Уже исчерпавший к тому времени репертуар Чехова, надолго оторванный от драматургии Горького, МХТ испытывал на себе известное влияние декадентства и символизма, отдалявшее его от демократического зрителя, которым он больше всего дорожил. Демократическая молодежь с трудом узнавала любимый театр в «ирреальных» постановках «Драмы жизни» Гамсуна, «Жизни Человека» Л. Андреева или «Росмерсхольма» Ибсена.

Театр продолжал видеть свою главную задачу в отклике на передовые общественные настроения, не замечая, как вместе с новыми формами символизма на его сцену проникали чуждые ему идеи бессмысленности всякой борьбы, бессилия человеческого разума и воли, безысходности страдания. В неожиданных, то аскетически скупых, то изощренных условных формах своих тогдашних постановок Станиславский парадоксально искал простора для подлинно творческого самочувствия актеров на сцене, для тех «возвышенных чувств», которые должны были спасти их от буржуазной успокоенности и ограниченности. Но в символистических пьесах «возвышенные чувства» неизбежно оборачивались пессимизмом или заранее обреченным анархическим бунтом. Со своей стороны, Немирович-Данченко в пьесах Ибсена и того же Андреева («Анатэма») не менее страстно мечтал напитать актеров трагическим ощущением эпохи, «сочувствием большому страданию», умением услышать подавленный «воплé мировой нищеты». Он, так же как Станиславский, был встревожен падением «идейного колокола, который так громко звучал прежде, когда ставили Горького, «Штокмана», Гауптмана», что привлекало к театру «все передовые посты». И с той же неизбежностью он приходил в новом символистическом репертуаре театра к глубокому разочарованию, граничившему с творческим тупиком.

Взлеты Художественного театра в те трудные годы были связаны только с новым рождением на его сцене русской драматургической классики, с его «Горем от ума», «Ревизором» и «Месяцем в деревне».

¹ В. И. Л е ш и н, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 87.

Но и на этих спектаклях (а на пушкинском «Борисе Годунове» — еще сильнее) сказывался глубокий кризис мировоззрения театра и отражалась противоречивость его творческих исканий. Впрочем, даже и полная победа новых воплощений классики никогда не могла заменить Художественному театру общения со зрителем в репертуаре непосредственно современном. Такого драматургического материала не было, да, по существу, и не могло быть в объективных условиях жизни тогдашнего передового русского театра. За этим следила цензура. Пьеса «У врат царства» неожиданно стала одним из немногих звеньев, которыми Художественный театр попытался связать себя с современностью.

В отличие от «Драмы жизни», поставленной в 1907 году, к этой пьесе театр обратился отнюдь не в поисках новых сценических форм. В спектакле «У врат царства» он продолжал свою магистральную реалистическую линию и в постановке и в исполнении. Содержание пьесы интересовало его в первую очередь, и нравственный облик Карено приобретал для него в данный момент первостепенное значение. Из всего сложного идеологического замысла гамсуновской трилогии театр отобрал и приблизил к себе только одну тему. Это была тема «человека, который не хотел преклониться». Хотя прямых высказываний по этому поводу не сохранилось, можно полагать хотя бы на основании выступлений Немировича-Данченко 1909 года, что он выбрал «У врат царства» в расчете на такое же переосмысление пьесы театром и зрителем, какое произошло восемь лет тому назад с «Доктором Штокманом». Не меньше, чем тогда, зритель ждал и теперь героя, самоотверженно защищающего свои убеждения, сохраняющего верность себе ценой личного благополучия. Театр выдвигал это этическое, нравственное начало в характере Карено на первый план, придавая ему в обстановке жестокой политической реакции далеко идущее общественное значение.

Но для этого необходимо было вступить в борьбу с автором по существу самих идей Карено, и театр пошел на это, сделав чрезвычайно значительные купюры в тексте пьесы. Суфлерский экземпляр «У врат царства» в первой постановке МХТ не сохранился; однако можно утверждать, что реакционная политико-экономическая концепция Карено была отсечена театром сразу и никогда не звучала в спектакле. Карено разоблачал в профессоре Хиллинге и его мущинных друзей лживость распылчатого мещанского либерализма, «поповское» сострадание к людям, не противопоставляя ему никакой определенной социально-экономической программы. Об этом не раз рассказывал сам Качалов, в частности в разговоре с сыном, В. В. Шверубовичем, в 1926 году в Евпатории. Никаких следов или отзвуков рассуждений Карено по «рабочему вопросу» нет, кстати сказать, ни в одной рецензии на спектакль.

Однако, внося столь важные изменения в авторский текст в одном случае, театр не решился на это в другом. Ницшеанская философия Карено, вполне определенно выраженная в большом монологе последнего акта, оставалась в спектакле. Но, судя по тому, как о ней говорится в рецензиях, и по воспоминаниям старых зрителей Художественного театра, оставалась она только на поверхности текста. Если и затрагивала кого-то в зрительном зале, то, вероятно, немногих. «Повисала в воздухе», по выражению одного из критиков. Конечно, этому немало способствовала неожиданность, неорганичность, даже парадоксальность ницшеанства и антидемократизма в самой логике характера Карено, а также в логике построения и развития пьесы (да и всей трилогии, как уже сказано). Для тогдашнего театра и зрителя этот внутренний парадокс в образе Карено, обнаруживавшийся к тому же лишь в самом конце спектакля, облегчал возможность отбросить реакционную философию Гамсуна как искусственно навязанную автором своему герою.

Но решающую роль в таком восприятии спектакля принадлежала Качалову, и не только его исполнению, но и всей его творческой личности. Он полюбил в пьесе Гамсуна только то, что было ему внутренне близко и что было действительно лучшим в этой пьесе. Человечность Карено и честность его поисков он ценил превыше всего. Его образ Карено был полон такой душевной ясности и благородства, такого мужества и такого страстного стремления очистить жизнь от всяческого компромисса и рабства, что сами собой разрушались и отпадали, как шелуха, эти странные человеконенавистнические типы последнего акта.

Уж очень чуждой человеконенавистничеству была вся творческая натура Качалова, весь его духовный строй. Он опровергал крикливый ницшеанский «аристократизм» Гамсуна своей предельной скромностью, искренностью, даже какой-то душевной незащищенностью, полным отсутствием какого бы то ни было проповедничества и избранничества, какой бы то ни было позы. Он по-своему воспользовался тем, что было в образе Карено психологически правдивым. Даже в своей непреклонности, в своем вызове компромиссу, в своей ненависти к мировому мещанству Качалов — Карено оставался простым, но только удивительно стойким человеком, доверчиво обращенным к людям, к своим современникам, а не к выдуманному «гордому замку» ницшеанского идеала.

Он жил, любил, мучился, заблуждался, мечтал не как гордый «избранник», а как все люди. Качаловским светлым обаянием были окутаны в образе Карено детская наивность и добродушие; рассеянность, идущая от сосредоточенности, лиризм и юмор; даже походка, улыбка, манера держать трубку; даже своеобразное «стаккато» его речи, от которого как будто размывались границы фраз. Эта «обык-

новенность» делала его еще более близким зрителю и помогала ощущать его «своим». И это было важно для того, чтобы бунт Карено действительно мог зазвучать у Качалова подлинно «человеческим бунтом», «большим и упорным человеческим негодованием и возмущением», как он сам говорил о нем впоследствии. Так его и воспринимало большинство зрителей, увлекаясь этим героизмом, будоражившим душу своей естественностью.

Не случайно качаловский Карено в 1909 году вызвал в прессе такую злобу откровенных реакционеров и такие брюзгливые отклики критиков буржуазно-либерального толка («Перст указательный...», «Ложная задача, намеченная г-ном Качаловым, сделать Карено героем...», «Человек в футляре» и т. д. и т. п.). И тех и других критиков больше всего раздражали в качаловском образе именно простота и убедительность. Такой герой был опаснее, чем герой-декламатор, и важно было заранее попытаться ослабить возможность его этического влияния на молодежь. Лишь немногие, наиболее честные и чуткие критики, такие, как Н. Е. Эфрос в Москве или О. Н. Чюмина в Петербурге, увидели и оценили смелость и глубину нового создания Качалова.

Спектакль занял прочное место в дореволюционном репертуаре Театра. Долгую жизнь ему обеспечивала не только общественная и художественная значительность образа Карено, но и прекрасный, монолитный ансамбль, в котором он всегда шел на сцене МХТ. Роль Элины была одним из совершенных созданий М. П. Лилиной («Смотрел 1½ акта «У врат царства» (X. т.). Какая Лилина тонкая актриса!» — писал Александр Блок матери в апреле 1917 года). Позднее эту роль с успехом играла также М. Н. Германова. Незабываемыми в истории Художественного театра остались образы, созданные Л. М. Леонидовым (Иервен), В. В. Лужским (Бондезен), Г. С. Бурджаловым (чучельник). Художник В. А. Симов внес в скромный дом и маленький сад Ивара Карено ощущение настоящего, а не театрального, жилья и вместе с тем четкость и суровость неяркого серого колорита.

Художественный театр продолжал играть «У врат царства» и в первые годы после Великой Октябрьской революции. Новый зритель воспринимал этот спектакль уже как классический в искусстве МХТ. И в то же время своей непосредственной реакцией как будто диктовал театру необходимость его коренного пересмотра. Новое, свежее восприятие спектакля и натолкнуло Качалова на мысль о том, что теперь нужно изменить не только дух, но и самый текст пьесы. Последовательно и смело довести до конца начатое когда-то вторжение в идейный замысел Гамсуна. Свое право на такой необычный опыт он видел в том внутреннем противоречии между характером и убеждениями Карено, которое теперь стало, как никогда, очевидным.

Во время гастролей «качаловской группы» по югу России и затем по время ее скитаний за рубежом (1919—1921), играя «У врат царства» по старому тексту, он не раз возвращался к своей мечте поставить этот спектакль в Москве заново, с новыми исполнителями и новой режиссурой. Окончательно этот замысел созрел у Качалова летом 1926 года. Отдыхая тогда в Крыму, он не расставался с экранизмом пьесы, которую уже несколько лет не играл. 12 августа он послал из Евпатории письмо одному из членов Главреперткома, В. И. Блюму. Письмо слишком значительно, чтобы не привести его здесь почти целиком.

«Уважаемый Владимир Иванович, позвольте напомнить Вам о нашем маленьком разговоре в конторе Художественного театра на репетиции «Белой гвардии»¹ — по поводу пьесы «У врат царства». Вы выразили желание прочесть ее. В театре мне сказали, что пьеса была Вам своевременно доставлена.

Вот в чем просьба. Если пьесу Вы прочли, то не найдете ли возможным оказать мне большую любезность и хотя бы в самых кратких словах черкнуть мне о Вашем впечатлении. В частности, хотелось бы получить от Вас ответ на такие, например, вопросы: представляется ли Вам эта пьеса возможной для возобновления, если ее оставить без существенных изменений, а только сократить, вынудившись ненужные и невозможные — по политической и всякой другой безграмотности — вещи, по провинциализму, устарелости и проч. И такой еще вопрос. Если найдется кто-либо из нашей пинущей для театра братии, кто захочет идеологически, по существу ее переделать, воспользовавшись фабулой этой талантливой и, по-моему, все еще живой пьесы, живой и интересной по общему замыслу и по многим частностям, то как Вы на это посмотрите? Как посмотрите не в смысле принципиальном или литературном, а в смысле просто «смысла», — то есть будет ли, по-Вашему, смысл вливать какое-либо новое вино в такие старые мехи? Выдержат ли эти мехи новое вино, не лопнут ли? Не получится ли очевидной неувязки между старым Гамсуном и новым, советским, нашим идеологом?

Я позволю себе привести мои соображения по поводу вышесказанного, хотя я и предпочел бы сделать это лично, в разговоре, а не в письме, — не умею кратко писать.

Мне дело представляется так. В том виде, как пьеса написана, она, пожалуй, уже никому не нужна. В ней уже можно не увидеть ничего, кроме надоевшего вида «адольтера», провинциального, «норвежского адольтера», да еще разбавленного несвежей водой символизма, сомнительной идеологии и в обстановке чуждой, непонятной сейчас политической ориентировки. Конечно, в таком виде пьесу не

¹ Пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных».

стоит возобновлять. Но ее можно осовременить и освежить, переделавши текст в нескольких местах. Не трогая совсем фабулы, не нарушая развития действия, почти не касаясь некоторых действующих лиц (например, Элины), — другим дать другое и более определенное содержание, идеологически их отчеканить и заострить (Карено, Иервен, Хиллинг). Бондзена почти не трогать, только сделать его соответственшею чуть поинтеллигентнее. Из чучельника выбросить или затушевать символистику. Служанку Ингеборг, конечно, оставить в полной неприкосновенности. Эта чудесная фигура оказывается очень сценической в спектакле. Невесту Иервена хорошо бы дописать, просто как роль. Это мне представляется возможным и трудным.

Мы играли «Врата» вплоть до 19-го года. Кажется, последний спектакль был весной 19-го года в Орехово-Зуеве, перед рабочей публикой¹. Это был очень хороший спектакль — по ансамблю, может быть, до того невиданному в Орехове... После спектакля мы беседовали с целой группой рабочих, которые пришли за кулисы поделиться впечатлениями. Говорили и о спектакле в целом, и о деталях, но больше о самой пьесе и ее героях. И вот, помню, пожилой рабочий говорил о Карено: «Карениш — это наш, это большевик. Его не сломишь, ничем не сдастся». О профессоре Хиллинге говорили: «Профессор Флин — это кадет, это сам Милоков» — и тут был взрыв хохота. «А Ирвань (вместо Иервен, — все фамилии были переделаны на свой лад), Ирвань — это соглашатель» — и опять веселый смех — «рвань и есть; правильно»... «А самое лучшее, когда Вы (обращаясь ко мне) свою нелегальщину под мышку, лампу в другую руку, пойду, мол, теперь в подполье работать». Я, собственно, никакого подполья не имел в виду, по действительно кончаю пьесу большой паузой — с лампой и рукописью в руках, готовый к какой-то новой стадии борьбы².

Рассказываю так подробно не только потому, что все равно уж письмо затянулось, и не только потому, что приятно самому вспомнить, но больше всего потому, что эта беседа тогда уже патолкнула меня на мысль о том, как хорошо было бы внести в пьесу более определенную, более грамотную идеологию.

Если бы действительно сделать Карено большевиком, давши ему соответствующие крепкие и умные слова вместо того запутанного, анархистско-индивидуалистического содержания, которым наделил его автор... А ведь можно же сделать текст такой, который будет

¹ После этого спектакль шел только в гастрольной поездке «качаловской группы».

² Этой подробности нет в пьесе. Она была введена в спектакль Качаловым и всегда им сохранялась.

слушаться сам по себе, как проведение, скажем, самых современных точек зрения самого подлинного большевизма. Скажем, вместо мало-продуманной беседы с профессором Хиллингом можно написать интересный, горячий спор на темы о демократии, парламентаризме, национализме и проч. таком и сделать очень активной схватку большевика Карено с умным, остроумным ученым, буржуазным идеологом Хиллингом (таким нужно сделать профессора Хиллинга). В сценах с Иервеном — воспользоваться только хорошо схваченными у автора контрастами между беспокойством и смятенностью репатрицированного Иервена и ясным спокойствием бескомпромиссного Карено, — но по самым темам поднять эти сцены до остроты и значительности вообще спора большевизма с меньшевизмом.

Письмо мое очень затянулось, но, кажется, не стало от этого более убедительным.

Думаю, что в личной беседе мне удалось бы убедить Вас, если бы Вы сомневались в том, что из этой скромной, старенькой пьесы можно и нетрудно сделать почти боевую, хорошую новую пьесу, художественно-агитационную пьесу.

Буду Вам искренно признателен, если ответите мне — лучше всего письмом в театр, в контору театра, — мне перешлют по адресу, который до 1 сентября у меня неопределен. После 1-го я в Москве.

С уважением. *В. Качалов.*

Евнатория, 12-е августа.

Ответ Блюма от 20 августа был неутешителен:

«...Как хорошо, что Вы так обстоятельно написали мне: Вы сделали за меня всю работу по критике «Врат» и оценке шансов этой пьесы «в настоящее время, когда...». Я прочитал пьесу и смотрю довольно безнадежно на дело ее освежения».

А в это время Качалов на юге уже с увлечением читал друзьям наброски своего собственного нового текста в сценах Карено с Хиллингом и Иервеном. Он продолжал бороться за осуществление своего замысла, решив доказать его правомочность на деле. Вернувшись в Москву осенью, он увлек своими плащами молодые силы театра; его ближайшим помощником в создании нового текста, и в особенности решающего монолога четвертого акта, стал П. А. Марков. 16 октября 1926 года начались репетиции, а 23 февраля 1927 года на Малой сцене МХАТ состоялась премьера новой постановки «У врат царства». Режиссером спектакля была Н. Н. Литовцева. Бережно сохранив в нем когда-то найденную Немировичем-Данченко и Лужским жизненно-поэтическую атмосферу, она сумела органически слить ее с новым актерским ансамблем, с новым сквозным действием и «сверхзадачей» спектакля. Декорации остались прежние, символьские; толь-

ко и первый акт шел теперь в доме Карено, а не в саду, как это было в старом спектакле.

Опасение Качалова, что «старые мехи» гамсуновской пьесы могут «не выдержать нового вина», развеялось с первых же представлений. Наоборот, памятливы зрительские разговоры тех лет о том, что в пьесе как будто все встало на свои места, что в ней нет никакой архаики и есть внутренняя цельность. Разумеется, не оправдались, да и не могли оправдаться надежды на то, что столкновение Карено с Иервеном и Хиллипгом превратится в схватку «подлинного большевизма» с буржуазной идеологией. Теперь нам понятно, что Качалов пользовался здесь словом «большевизм» не в его прямом и точном социально-политическом значении, а для того, чтобы прояснить основное направление своего замысла. И его нового Карено, освобожденного от налета анархизма и нищенства, трудно было принять за большевика: он для этого был слишком одинок, слишком далек от народных масс, слишком замкнут как ученый и публицист. Но благородное, самоотверженное упорство его антибуржуазного бунта, непримиримость его свободолобивой мысли теперь вырастали из настоящей, реальной жизненной почвы.

Так началась новая жизнь качаловского Карено. Но нужно сказать, что он не сразу нашел тот восторженный отклик зрителей, какой неизменно возникал впоследствии. Первые спектакли «У врат царства» были встречены в Москве довольно холодно. И это шло, несомненно, от исполнения центральной роли. Казалось, что-то мешало непосредственному контакту актера со зрителем, что-то, может быть, самое важное Качалов еще только искал, намечая и как бы на ходу подчеркивая в новых контурах образа. Искусственных огней он никогда не умел зажигать в своих ролях, а подлинный внутренний огонь еще не загорался. Именно в таких случаях некоторые театральные критики почему-то особенно упорно отмечали в своих рецензиях виртуозную отточенность качаловского мастерства.

Между тем подлинное мастерство Качалова раскрывалось только в совершенно свободном слиянии его с образом, в полной гармонии ума и сердца, в том, что он сам называл способностью «запово родиться в новой роли». Я не помню точно, когда именно наступил этот момент в сценической жизни его Карено. Но уже с начала 30-х годов ни один спектакль «У врат царства» в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах не проходил без подлинного триумфа, без нескончаемых оваций в конце, в уже полутемном зрительном зале, без взволнованной толпы долго не расходившейся молодежи у дверей театра (так, после первого гастрольного спектакля «Врат» в Киеве летом 1939 года толпа молодежи устроила Качалову овацию на площади перед театром, подняла его на руки и несла до машины). Это и были непосредственные живые свидетельства того «боевого художествен-

по агитационного» значения, которое Качалов мечтал придать новой постановке пьесы.

В 1934 году Сташиславский писал о «Вратах царства» и о Качалове: «Этот спектакль так долго сохраняется в репертуаре театра потому, что в нем блистает великолепный, неуязвимый талант Василия Ивановича. Василий Иванович так прекрасен в роли Карено, он настолько ярко передает силу человеческого духа, что всякий раз после того, как пьеса временно сходит с репертуара, она неизбежно снова возвращается на сцену МХАТ. Спектакль «У врат царства» остается в репертуаре потому, что он является прекрасным достижением искусства».

Мне довелось видеть этот спектакль много раз, начиная с премьеры 1927 года и кончая последними представлениями 1944-го. Сверяя свои воспоминания с текстом пьесы и с фотографиями мизансцен, попробую рассказать теперь подробно, как Качалов играл Карено.

2

В зале постепенно гаснул свет, с чуть слышным шуршанием открывался занавес, и пока Элига — К. Н. Еланская, в своем светлом простеньком платье и ярком полосатом переднике, оторвавшись от корзины с бельем, объяснила белобрысой служалке Ингеборг, где живет мастер, пабивающий чучела птиц, можно было хорошо разглядеть почти все в этой комнате, освещенной предзакатным солнцем сквозь большое окно и открытые двери веранды. Прямо перед нами камин из темного кирпича, и на нем симметрично расставленные старинные подсвечники и фаянсовые тарелки — очевидно, самые драгоценные вещи в доме; круглый стол и кресло с высокой спинкой, покрытое серым расшитым холстом; тут же, рядом с камином, — лестка с ветхими низкими перильцами ведет в крохотную нишу, из которой дверь в спальню. Справа, у окна, стоит небольшой письменный стол Карено; керосиновая лампа с жестяным абажуром, старая черпильница, пепельница, коробка для табака, несколько книг; книги видны и на полке в углу. А слева, у двери в кухню, — убогий, обшарпанный буфет. На полу аккуратные «порвежские» дорожки. Вот и все. Небогато. Но ведь ничего больше и не нужно Карено, и вы непременно подумаете об этом, когда он скажет Элиге так легко и уверенно: «А потом, раз ты философ, совсем не пужно прочно устраиваться и иметь довольство в жизни!..»

Если в первые минуты вы рассматриваете обстановку дома Карено извне, то с его приходом вы сами, незаметно для себя, начинаете в ней жить — жить рядом с Карено, в непосредственном с ним общении. Это чудо театра начинается мгновенно, и трудно сказать, от чего оно возникает. Вероятно, от полного преодоления актером

всякого актерства — ремесленных трафаретов, самолюбования, «игры». От полной внутренней слитности с самочувствием своего героя. И еще — от волнения, от того учащенного пульса, с которым Качалов всегда играет Карено, от того артистического подъема, который непроборимо заражает зрителя, превращая его из свидетеля в участника совершающегося на сцене.

Вот стукнула садовая калитка, и с веранды в комнату быстро входит Карено — Качалов в темном, порыжевшем от времени пальто нараспашку и попошенной мягкой шляпе, съехавшей на затылок, с двумя пачками книг под мышкой, и — прямо к Элине. Не верится, что он пришел сюда из-за кулис. Он — с улицы, с воздуха, он из города, от издателя, который наконец-то сегодня согласился просмотреть его рукопись, он из библиотеки, где профессор Хиллинг сегодня почему-то справлялся о его адресе. Он весь в своих мыслях о книге, которую пишет, о новой борьбе, которая ему предстоит. Ему хочется поделиться всем этим с Элиной, он к ней с этим спешил, он так и набрасывается на нее со своими рассказами. И тут же, сам того не замечая, вдруг становится рассеянным — рассеянным от сосредоточенности на своем, самом важном, заветном. «Я вижу, тебе пужко купить себе новое пальто, — говорит Элина. — Ты его носишь с самой свадьбы. Как ты думаешь, а? Как ты думаешь?» — «Ах, пет...» — «Нет? Почему?» — «Что почему? О чем ты меня спросила? Я задумался совсем о другом. Что ты говорила, Элина?» — «Ничего». И вот вам уже больно от того, что он так нечуток, незаметлив, а она неспособна перевести свою ласку в его внутренний ключ и понять его волнение, и во всем этом вы ощущаете не завязку пьесы, а что-то недоброе и тревожное, хоть, вероятно, и привычное, не раз бывавшее. Ведь это ей он говорит, сидя на скамеечке возле камина и размахивая погасшей трубкой, ей, а не в пространство, совершенно уверенный в том, что она-то его поймет: «Никто и ничто не может сломить меня, Элина. Во мне течет кровь маленького, но непокорного народа. Недаром мой предок был лопарь, недаром меня зовут Ивар Карено. Вот». И ей же, тут же, с таким жестоким простодушием отвечает на упрек, что он даже гулять ходит всегда один, без нее: «Потому что мне гораздо приятнее, когда я один». Правда, он сейчас же спохватывается, берет ее за руку: «Мне легче думается, когда я один, Элина». Он искренне не понимает, на что же тут обижаться, и, словно отмахнувшись от ее обиды, торопится вовлечь ее в то единственное, что по-настоящему важно, заразить ее своей непримиримостью, своей жаждой бороться дальше, до тех пор, пока не победит его идея: «На чем же я остановился?» Так Качалов превращает несложную экспозицию пьесы в узел жизненной драмы, в котором переплетаются лирика и юмор, одержимость философа и детский, слепой эгоизм, душевная мягкость и непреклонная воля.

Слышно, как стукнула калитка. Этого звука с некоторых пор побаиваются в доме Карено: вот-вот нагрянет судебный пристав, обвинит именуемого за долги, того и гляди выгонит на улицу. Но пока еще это не пристав, а старый профессор Хиллинг, у которого Карено когда-то учился и на которого теперь он так яростно нападает в своих статьях. У профессора, по-видимому, есть много причин ненавидеть своего бывшего ученика. Однако на этот раз он полон благодушия, он «зашел, проходя мимо», по-соседски, так как живет здесь неподалеку. И только потому, что принимает живойшее участие в судьбе Карено, и только для того, чтобы дать ему несколько полезных советов, а кстати — чтобы сообщить ему о выходе в свет докторской диссертации другого своего ученика, университетского товарища Карено — Карстена Иервена. Вот кого нельзя не похвалить! Ведь его диссертация, по словам профессора, которые Карено слушает с мягкой недоверчивой улыбкой, — это «полный переворот сравнительно с прежним, в ней столько умеренности и научной объективности».

Разговор с профессором Хиллингом — одна из тех сцен, которые Качалов всегда играл почти импровизационно. Неизменными оставались только основная сюжетная линия сцены и текст обширной цитаты из последней статьи Карено, которую профессор, внезапно оставив свой благодушно-ворчливый стариковский тон, читает ему с неприкрытой и все нарастающей яростью: «Вы издеваетесь над либерализмом, над «так называемым» либерализмом, вы осуждаете реформизм и постепенные преобразования... Вот оно: «В связи с этим следует отметить следующее основное явление: современное общество, расставшись на классы, создав гегемонию капитала, задерживает развитие новых идей и бросает человека в круг неизбежного и разрушительного меншанства. Никакое правительство, никакая газета не пропустят...» И да... «И наш почтенный профессор Хиллинг тоже не допустит...» Но это не важно, и да... [пропускает несколько строк]. Вот главное: «Народное представительство — мнимое народное. Подавляя классовые чувства, провозглашая гуманность, под которой скрывается благотворительность, и лаская рабочих воскресными школами, душевспасительными беседами, государство задерживает течение свободной мысли...» Это еще не все. Эту «свободную» мысль вы развиваете еще дальше!» Качалов — Карено слушает все это стоя, засунув руки в карманы своей куртки и сдвинув трубку в угол рта, сосредоточенно глядя куда-то поверх склопенной над бумагой плешивой головы профессора, как будто проверяя еще раз точность своих формулировок, иногда как бы подтверждая их энергичным кивком.

Этот текст не менялся никогда, но вокруг него на некоторых спектаклях свободно возникала озорная и острая импровизация Качалова, обычно на лету подхватываемая его партнером (Н. А. Подгорный, А. М. Карев); она частично сохранилась в виде беглых заши-

Сей карандашом в суфлерском экземпляре пьесы. Так вслед за «цитатой» из статьи Карено мы читаем в этом экземпляре: «Эту «свободную мысль» вы развиваете еще дальше!» — «Да, еще дальше. Да». — «Что значит ваше «да»?» — «Да — значит да». — «Вы издеваетесь надо мной?» — «Карено [рассеянно, очевидно думая о своем]. Да, да... — Профессор. Благодарю вас!»

В квадратных скобках здесь мною отмечена интонация Качалова — Карено. Краска рассеянности, как это легко себе представить, была у него тут не только юмористической; она говорила о характере, и говорила красноречиво. В других импровизированных вставках это еще очевиднее. Таково начало разговора с Хиллингом: «Хотите раздеться?» — «Нет уж, позвольте мне остаться в пальто. Я к вам только на минутку». — «А-а, тем лучше, тем лучше. [Хиллинг изумленно смотрит на него.] То есть я хотел сказать — вы очень любезны! Пожалуйста! Садитесь!»

И дальше: «Вы потеряли свой прежний румянец. Я отлично вас помню, когда вы ходили на мои лекции и публичные выступления». — «Я и теперь хожу на ваши лекции. Иногда, когда у меня есть время. Только у меня никогда не бывает времени. [Спохватившись, быстро.] То есть, когда бывает время, я хожу на ваши лекции...»

Не нужно забывать, что вся сцена с профессором Хиллингом была корешным образом переделана, можно сказать, переписана Качаловым еще в 1926 году. Но и некоторые куски своего, нового текста он варьировал и как бы шлифовал вплоть до последних спектаклей. Так было, например, еще в одном характерном случае, когда «рассеянность» или «наивность» Карено, неуловимо подчеркнутая Качаловым в оттенке интонации, в акценте, в крошечной паузе, придавала его диалогу с профессором остроту настоящего поединка: «Не торопитесь по крайней мере с этим, дайте хоть созреть вашим мыслям. Может быть, созревши, они потеряют, даст бог, свою разрушительную силу». — «Вот этого-то я и боюсь больше всего на свете». — «То есть чего же вы боитесь?» — «Боюсь, что, если буду ждать, пока созреют мои мысли, они утратят всякую силу. Ничем не будут отличаться от ваших. То есть свою разрушительную силу они потеряют по крайней мере».

Профессор уходит, кажется, весьма обрадованный тем обстоятельством, что Карено рассчитывает напечатать свою книгу на этот раз не за границей, а у его издателя. По-видимому, у него есть на этот счет свои соображения. Он снова становится благодушным, обещает помочь, поговорить с издателем и на ходу бросает фразу, которую Карено потом еще не раз будет вспоминать с оскоминой: «Дело только в том, что вам придется немного приспособиться... Я не знаю, что именно вы написали, но все-таки из нашего разговора, может

быть, вы поняли... маленький пересмотр никогда не вредит». Не потому ли Карено — Качалов провожает своего неожиданного гостя с такой темпераментной услужливостью и так энергично. Качалов превращает эти проводы почти в водевиль. И снова импровизирует. «Не трудитесь провожать меня». — «Нет, я с удовольствием провожу вас. Только от вас тут еще что-то осталось... [Подает ему палку.] Вы что-то ищете, господин профессор?» — «Со мной была... палка». [В суфлерском экземпляре так и сказано: «Сцена с поисками палки». Она висит на согнутой руке профессора.] — «Вы говорите — палка? А разве это не палка?» — «Палка, палка. Со мной всегда так». Качалов играл эту сцену с блестящими от удовольствия глазами и на каждом спектакле выдумывал все новые и новые трюки.

Проводив Хиллинга до калитки, Карено бегом возвращается в комнату, чтобы скорее рассказать все Элине, но она и сама кое-что слышала, подслушивала разговор у дверей спальни. Во всяком случае, главное-то она слышала собственными ушами: «Он тебя называл мыслителем!.. И один раз он называл тебя коллегой!» Это надо сейчас же как-то запечатлеть: Элина насильно усаживает ничего не понимающего Карено на ступеньку лестницы возле камина, складывает ему руки крест-накрест на груди, слегка откидывает его голову назад, чуть-чуть поворачивает ее вбок, отбегает на несколько шагов и молитвенно произносит: «Мы-сли-тель!» А потом начинает бегать и вкружиться по комнате — от радости, от счастья, что теперь все так дивно устраивается, что аванс от издателя обеспечен и приходит конец нищете. Она пляшет вокруг Карено, сбрасывает с себя туфли и шлепает его ими по плечам, по ногам, по спине, так что он с трудом увертывается и никак не может поймать ее за руки, пытаясь сказать что-то важное, — она ничего не хочет слушать.

А сказать ему надо, что слова Хиллинга «немного приспособиться», очевидно, означают попросту совет переделать книгу и что на это он не пойдет никогда. «Да, но пусть он тебе поможет, Ивар, пусть поможет», — отвечает Элина и снова усаживает его на ступеньки, а сама садится чуть пониже и вдруг, вскинув руки ему на плечи, крепко и нежно прижимается к нему. И он обнимает ее и целует, но тут же поворачивает голову к своему письменному столу, освобождаясь от ее объятий: «Ну а теперь оставь меня. Я должен работать». — «Нет, погоди минутку, порадуемся немного...» — «Но когда ты так со мной... я теряю все мысли. Пусти же, иначе...» — «Что — иначе?» — «Ты знаешь, что иначе я ничего не напишу». Он садится за стол и уже не замечает ни ее нежности, ни ее дурачества, ни тайной обиды, которую она скрывает с трудом; он весь в своей рукописи, перелистывает ее и что-то быстро набрасывает карандашом. «Ивар! Мне так хочется побыть с тобой», — тихо говорит она, стоя за его спиной. А он отвечает, не отрываясь от рукописи и сердито мотая головой:

«Из этого ничего не выйдет». — «Из чего не выйдет?» — «Да из пересмотра рукописи. Что я написал, то так и останется». — «Так и останется?» — «Да. И что я еще напишу, то так и будет написано», — говорит Карено, стукнув по столу кулаком и отчеканивая каждое слово. Теперь от его рассеянности не осталось и следа. Он встает и идет к Элине, чтобы прямо, твердо и честно, глядя ей в глаза, сказать, что решение его окончательно и неизменно, что нечего и слова тратить попусту и что, пожалуй, ей лучше на время уехать в деревню, к родным, пока не кончится это тяжелое время. А теперь — за стол, за работу, глава должна быть окончена, и так уже пропал целый день. Элине остается только смириться, тихо уйти к себе, но не высказать того, что у нее на сердце, она не может: «Да, я вижу, что это значит... [*В ее голосе с трудом подавляемые слезы.*] Ты меня не любишь; иначе ты был бы другим. Но ты можешь успокоиться, Ивар, потому что это еще совсем не наверное, что я неизменно буду с тобой», — говорит она, уходя в спальню. Он поднимает голову и с удивлением смотрит ей вслед: «Что ты хочешь этим сказать?» — «Ты увидишь!»

Начало второго действия, вечером на другой день, застает Качалова — Карено в той же мизансцене, за столом; он сидит и пишет. Кажется, ничего не изменилось, только на столе горит лампа и задернуты занавески на окне и на застекленной двери веранды. Элина тихо выходит из кухни, ставит зажженную лампу на круглый стол, на цыпочках идет за чем-то к окну и вдруг что-то с шумом роняет, замирая на месте от ужаса. Потом снова уходит в кухню. В это время раздается стук калитки, от которого Карено вздрагивает. Приближаются голоса, и в комнату входят гости. Это Иервен, худощавый и бледный шатен с аккуратно подстриженной бородкой, в черной бархатной куртке с галстуком в виде банта и в плаще, застегнутом у ворота позолоченной пряжкой (его играл сначала В. А. Сипицын, позднее, много лет — Г. А. Герасимов). Во всей его внешности есть что-то беспокойное и претенциозное. С ним его невеста, фрёкен Натали Ховинд, в очках, в английском пальто и мужской шляпе, прямая и неловкая, руки в карманах, словно скованная в движениях (ее играли С. Н. Гаррель, М. А. Титова, реже — А. И. Стенанова). Их сопровождает преуспевавший журналист Эндре Бондзеец; о встрече с ним Карено вчера рассказывал жене: это тот самый, который «все знает» и постоянно «переходит из одной партии в другую». Его наружность отнюдь не обманчива: самоуверенное холеное лицо, нагловатые глаза, усики; плотный, высокий, громогласный, с фальшивым тенористым хохотком, в коротком модном пальто, светлых гетрах и клетчатом жилете, с блестящей булавкой в ярком галстуке. Он старается держаться скромно, но, как только он вошел, сразу начинает казаться, что он занимает в комнате слишком много места (основным

исполнителем этой роли был Б. Н. Ливанов; играли ее также В. И. Ставицкий и А. П. Кторов).

Когда гости окружают Карено, бросается в глаза, как разительно он на них непохож, как будто совсем из другого мира — в этой своей простой зеленовато-серой куртке с четырьмя прорезными карманами и в мятых брюках из той же дешевой материи, с неизменной трубкой в руке и с пристальным, но как будто иногда отсутствующим взглядом добрых, усталых глаз. Карено рад этому неожиданному визиту, он простодушно-громко шепчет Элине в кухонную дверь: «Гости... Ничего, ничего, приятные гости!» Но на протяжении всего акта, с видимым удовольствием принимая их у себя и разговаривая с ними, улыбаясь, расхаживая по комнате и снова присаживаясь где-нибудь в сторонке, отвечая на вопросы и шутки, он занят своими мыслями, живет в какой-то своей сфере, которая незримо отделяет его от окружающих и из которой он может выйти, разве если что-то в разговоре вдруг попадет в это непрерывное течение его мыслей.

Режиссерски акт, вплоть до финала, строится на противоположности самочувствия Карено, с одной стороны, и самочувствия гостей и Элины — с другой. Карено, несмотря на вторжение гостей, находится в привычной для себя атмосфере и внутренне спокоен, даже когда чего-то не понимает в том, что происходит кругом. В сущности, он один совсем не заботится о впечатлении, которое может произвести на других, и все время остается самим собою. Поэтому он и спокоен. Все же остальные — каждый по-своему — беспокойны, неуверенны, не свободны от внутренней тревожной напряженности, как ни стараются они это скрыть кто как может.

Из этого контраста возникает подводное течение всего акта и обостряется его «перв», как говорят в театре. Для Качалова — Карено этот акт светлый, для всех остальных, включая даже и легкомысленного «бонвивапа» Бондзена, он полон забот, препятствий и двойной игры.

Неспокойна Элина. Она все время пристально следит за Карено и готова ревновать его не только к сухопарой фркен Ховинд, но даже к туповатой, неповоротливой и добродушно-пелерой служанке Ингеборг (Е. А. Алеева, О. А. Якубовская), о которой Карено в этот вечер то и дело и, по ее мнению, совсем нехстати справляется и заботится. В отместку ей хочется воспользоваться случаем и возбудить ревность Карено. У нее разгорелись щеки и какой-то особенный блеск появился в глазах. Когда она разговаривает с Бондзеном, кажется, будто она ступает на шаткий мостик над пропастью: и жутко и весело... Еланская артистически тонко соединяет в этих коротеньких обрывочных сценах наивно-яркие краски кокетства «крестьяночки» Элины с едва уловимыми оттенками неожиданного искреннего чувства, пробуждающегося в ней.

Беспокоен и Бондзев (это одна из лучших ролей Ливапова), почувший возможность легкой поживы, осторожно и ловко парировать провию Иервена и пристально, с наглой улыбкой следящий за тем, что Элина считает своей тонкой игрой. Когда Карено спрашивает ее, о чем это она замечталась, отойдя в темный угол, Бондзев знает, он-то видел, что она не мечтала, а плакала там.

Иервен и порывиста фрёкен Ховинд, несмотря на все свои старания сохранить сдержанность: уж очень странно, загадочно высказывается сегодня ее жених, и слишком очевиден контраст между покоем и полной свободой поведения Карено и почти истерическими взрывами Иервена.

Действительно, Иервен (в этой роли позабываем В. А. Сипицын) меньше всех присутствующих способен в этот вечер сдерживаться и прикрываться какой-либо маской. Этот вечер он пазывает своим прощанием с Карено, а мог бы пазвать прощанием со своей честью. Недаром любая, самая невинная фраза кажется ему намеком на его диссертацию, на то, что он продал себя в своей книге. Недаром такой яростью полны его сарказмы по адресу профессора Хиллинга и таким ядом — шутки по адресу Бондзева, который в своих газетах создает успех профессорам Хиллингам. И не случайно неожиданный приход мастера-чучельника, которому Элина придумала заказать чучело сокола, — самый подходящий подарок ко дню рождения Карено! — больше всего связан в данный момент именно с самочувствием Иервена: да здравствуют солома и пакля, да здравствует все, чем пабивают мертвые подобия живых прекрасных птиц!.. Иервен с историческим азартом восклицает это, имея в виду Бондзевов и Хиллингов, но кажется, что он хочет убежать от мысли о своем собственном омертвлении, о своей опустошенности.

Иервен ведет себя загадочно, это замечают все, не может не заметить этого и Карено. Но ему и в голову не приходит, что его друг стал репегатом, и напрасно Иервен ищет в его словах какие-то намеки. Напротив, заметив его состояние, Карено становится особенно ласков с ним. А когда Иервен предлагает одолжить ему денег — пяти тех, которые он получил за книгу, — он по-детски доверчиво, радостно, с бурными восклицаниями принимает эту дружескую помощь и долго еще потом не знает, как высказать Иервену свою благодарность за этот великодушный поступок. Всклакивает, чтобы еще раз крепко пожать ему руку. Воровской торопливости, с которой Иервен всовывал ему деньги, он совершенно не заметил.

Гостям пора уходить, они встают и прощаются с хозяевами, и, как ни приятно, в общем, было с ними Карено, он совершенно по-детски не может скрыть своего удовольствия по этому поводу (наконец-то можно опять сесть за работу!), — он даже Элине второпях по ошибке сует руку. Иервен оставляет Карено свою диссертацию и,

прича глаза, просит его быть к ней снисходительным. Карено принимает это за шутку, которую с удовольствием подхватывает, ласково похлопывая Иервена по спине и провожая его в сад.

Возвращается он в отличнейшем настроении, радостно улыбаясь и потирая руки, словно сразу распрявился и помолодел. Еще бы, ведь благодаря помощи Иервена завтра же можно будет расплатиться с долгами, и нечего больше бояться этой унижительной описи имущества. Теперь ему хочется поскорее наверстать упущенное время, он будет работать всю ночь, — что еще там такое бормочет Элина? «Нет, Ивар, не делай этого!..» Это он пропускает мимо ушей, — пусть дождется спать, уже поздно, а ему надо работать, работать, только сначала — просмотреть рукопись Иервена. «Не хватит керосину в лампе, но ты не беспокойся, я сам это сделаю, я знаю, где керосин», — говорит он торопливой скороговоркой, как будто заранее защищаясь от помет и возражений, как будто боясь, что его опять оторвут от стола, от рукописи, от лампы, которую он привычным жестом придвигает поближе.

Элина делает последнюю отчаянную попытку, она играет ва-банк, она со всей обстоятельностью разъясняет ему предосудительность своего поведения с Бондезенем, она упорно внушает ему, что он Бондезена «даже возненавидел» за то, что тот так много говорил с ней. Ответ Карено срывает ее своим спокойным добродушием: «Разве можно сразу возненавидеть человека?» — «Да, но ты даже не дал ему спички, когда ему надо было закурить». Слава богу, кажется, хоть это его смутило: «Что ты говоришь?! Не может быть!..» — «Да-да, он прикурив от лампы!» — «Ну, так ведь прикуривил же!» Он уже не с ней, он не слышит, как печально, как безнадежно она говорит самой себе, медленно уходя в спальню: «Нет. Тут ничто, ничто не помогает». — «Мне послышалось, ты что-то сказала?» — «Я сказала: спокойной ночи».

Карено один за столом. Закуривает трубку и начинает читать. Перелистывает страницы, сначала медленно, потом все быстрее. Изредка покачивает головой, губы кривятся. Трубка забыта. Как будто произвольно вырываются у него отдельные слова, короткие, обрывные фразы. «Фу!.. Нет!.. Вот не ожидал. Нехорошо-о... Что такое? Что такое?!.. Иервен! Иервен!.. Трус!..» Все быстрее перелистывая рукопись, он на мгновение отталкивает ее и тут же снова придвигает к себе. «А это... это уже хуже... это хуже... Предатель! Изменник?» С этим коротким, вдруг вырвавшимся у него, почти растерянным вопросом Карено вскакивает с места, секунду-другую держит рукопись, как бы взвешивая ее, и яростно швыряет ее на стол: «Я его больше не знаю. Я его больше не знаю! Я этому предателю руки не подам». Он резко засовывает руку за борт куртки. Таких гневных, сверкающих гневом глаз мы у него еще не видали.

Третий акт — утро следующего дня. Карено, сидя за столом, с трудом разгибает спину; у него усталое, бледное лицо. Он работал всю ночь, так и не ложился. В комнате уже совсем светло, но на столе еще горит лампа. Он встает, смотрит на дверь спальни и на цыпочках идет к кухне, шепотом зовет Ингеборг. Отведя ее подальше от спальни («Не стучи. Жена еще спит»), он начинает втолковывать ей свое поручение, стараясь, чтобы она все как следует поняла и в то же время чтобы их голоса не разбудили Элину. Ингеборг должна сейчас же отправиться к Иервену и передать ему письмо, в которое Карено вкладывает пачку денег. В суфлерском экземпляре пьесы снова несколько строчек вписано карандашом — в суховатом гамсуловском тексте блестящие качаловского юмора: «Карено. Постой, Ингеборг... Если он спросит, не велел ли я ему кланяться, то можешь сказать, что я ему кланяюсь. — Ингеборг. Да. — Карено. Но если он ничего не спросит, и ты ничего не говори. — Ингеборг. Если он ничего не спросит, и ты ничего не говори? — Карено. Ты ничего не говори! — Ингеборг. А, я? Ну да, да».

Карено снова садится за стол, трет утомленные глаза. Раздается стук калитки, и спустя некоторое время через кухню входит чучельник (В. В. Лужский; позднее — Н. Ф. Титушин, В. А. Орлов), бедно одетый старик. Шурша папиросной бумагой, бережно вынимает из корзины сокола. Он явно рассчитывает на эффект. Хорошо, что Элина не видит, какой эффект производит ее подарок. Карено, не вставая из-за стола, с пером в руке, сначала просто инстинктивно отмахивается от нелепой, большой, растопырившей крылья птицы, которую ему почему-то сует незнакомый седой человек, а потом, примирившись и уже не глядя на чучело, — хорошо, что хоть за него уже заплачено, — просит только положить его куда-нибудь подальше, продолжая писать: «Вам не нравится?» — «Нет, почему же, раз он молчит... Пожалуйста, положите его... По-поместите его... куда-нибудь... воп в кресло поместите его...» Вежливо и несколько растерянно извинившись за беспокойство, чучельник уходит. Слышно, как хлопнула за ним калитка.

Карено пишет и не сразу замечает Элину, которая выпшла из спальни, принарядившись для праздника. С чем это она его поздравляет так торжественно, протягивая ему руку, что случилось? У него на лице полнейшее недоумение.

Ну конечно, он даже не вспомнил, что сегодня день его рождения, и вот теперь так удивленно смотрит на нее. А в углу почему-то сидит ее сокол... Все испорчено, пропал сюрприз. И неужели он не чувствует, как это жестоко звучит: «Что за странная идея? Мне — чучело?..» Ну что ж, пусть висит в спальне, а не здесь, в этой маленькой пише над лестницей, которую она так заботливо заранее облюбовала. Пусть висит там же, куда пришлось убрать прошлогодний подарок,

который Карено принял еще хуже, — вот и сейчас над ним подсмеивается, поднял кверху ладони, закатил глаза и пожимает плечами: «Мно... какое-то божественное изображение...» И это про дорогую картину с изображением Христа, которую даже родители советовали продать!

Но на этом огорчения не кончены. Карено даже и не думает смягчать удар, когда рассказывает ей, что вернул Иервенеу его деньги — «почистые деньги», полученные за измену. Он так уверенно говорит о своей силе, о силе своей непримиримости, которая не может не победить, если не теперь, то когда-нибудь, словно хочет вложить в эти слова хотя бы частицу своей веры. «Когда-нибудь... ты это точно говоришь... Боже мой, я так устала от всего этого». Устала... а он? Вон у него даже глаза покраснели. И Элина снимает тяжелый, беспредельный разговор прозаическим советом: ему надо пойти в спальню и постараться хоть ненадолго заснуть.

Не успела она приняться за шитье у круглого стола перед каминном, как хлопнула калитка и в дверях веранды появился сияющий благодушным самодовольством Бондзезен: он принес журналы, которые предусмотрительно взял вчера почитать у Карено. Он входит в дом, и с этой минуты Элина словно теряет над собой власть. Этому самоуверенному франту со сладкой улыбочкой, в сущности, почти не приходится тратить усилий, чтобы показаться ей не тем, что он есть на самом деле. Элина так истосковалась по сочувствию, нежности, вниманию, что готова видеть все это в каждом его взгляде, в каждом банальном комплименте, в дешевых уловках его мужской хитрости. Она так жаждет любви, ей так давно нужен тот мир беззаботных радостей, смеха, веселья, танцев и музыки, из которого он за ней приходит в этот пищенский дом, что она сама словно несется неудержимо ему навстречу. И ее попытки остановиться, принять светский тон, победить самое себя выглядят жалкой растерянностью.

«Итак, вы принесли журналы? Благодарю, я передам их ему», — говорит она холодно, но стоит Бондзезену наспех придумать, что он отказывается от веселого пикника, потому что без нее будет чувствовать себя там одиноким, еще какая-то фраза, еще какое-то слово, — и вдруг она в его объятиях, сама обнимает его: «Уходите, уходите! Нет, оставайтесь! Не уходите...» — звучит ее умоляющий голос, а в ответ раздается его торопливый шепот: «Здесь внизу, на углу, в восемь».

Карено появляется на пороге спальни, видит их, замирает в дверях. В его остановившемся взгляде, в инстинктивном движении назад, в спальню, в первых хрипловатых звуках голоса больше растерянности, чем в поведении Элины, отпрянувшей от Бондзезена и лепечущей какую-то невнятицу. Он действительно, как кто-то верно сказал, производит в этот момент впечатление человека, который внезапно нанорос в темноте на что-то острое. В такие минуты у

большинства актеров, помимо их воли, проявляется «актерство», подмена живого чувства штампом. Качалов ничего не играет — ему страшно. И от этого почти тривиальная сценическая ситуация становится трагичной.

Проводив Бондзена, Элина возвращается, начинается неизбежное объяснение. Как быстро она стала совсем другой, замкнулась в себе, приготовилась к самозащите. Вопросы, которые с такой мукой выдавливает из себя Карено, словно отскакивают от степы: «Я спрашиваю, что ему здесь еще было пужно?» — «Еще? Я не знаю, что ему было еще пужно. Мы просто сидели и разговаривали». — «О чем?» — «Что такое? Я должна тебе давать отчет?» Она уходит на кухню, и входящий из сада Иервен застаёт уже Карено одного. Карено стоит у стола отвернувшись и, не глядя на него, пожимает протянутую руку: «Я не очень рад тебя видеть, Иервен». Нет, денег он не возьмет, и дружбе их конец. Он сжимает кулаки, стараясь сдержаться, он упрямо смотрит в сторону, чтобы не сказать ему в лицо то страшное слово, которое горит у него на языке. Но Иервен настойчив, он еще пытается защищаться, что-то объясняет, хочет его уверить, что он «в глубине души — прежний», потом умоляет взять деньги, хотя бы чтобы спасти его, помочь вернуть Натали, которая обо всем догадалась и отказала ему... Это уже слишком. Повернувшись к нему лицом, глядя ему прямо в глаза, Карено уже не может сдержать своей боли и гнева: «Иди и отдай эти деньги своим новым друзьям, вот тем самым поцам, которым ты продал себя! Они тебя благословят. А от меня уходи!»

Хлопнула калитка. С этим покончено, и слава богу. А у него еще дрожат руки, и это видно, когда он машинально тычется за трубкой. Надо сейчас же все это рассказать Элине, она его поймет, как всегда, и, наверно, не осудит. Но что это, она и не слушает его, ей нет дела до Иервена и его невесты, да, видно, и до него нет дела, она думает о другом... И от этого Карено охватывает злоба. Он не может не заговорить опять об этом Бондзене: «Противный, жирный кот!» У него с губ срываются беспомощные упреки, бессмысленные требования, ненужные, стыдные вопросы. Ему смешно и дико, что Элина называет это ревностью, но... «Естественно является вопрос: что же будет дальше? Свидание? Элина!» Начиная эту фразу спокойно, он кончает ее какой-то страшной интонацией: не то требование, не то мольба... Что-то новое, тяжелое, вошло в жизнь Карено, и он никак не может к этому привыкнуть, буквально не может найти себе места. Это так мучительно, так «пенужно», что он пытается отбросить это новое почти механически, почти по-детски: «Мы сегодня посорились. Это было нехорошо с нашей стороны. Но теперь мы опять хорошие друзья по-прежнему, не правда ли?» Только бы она никуда не уходила, только бы спрашивала его о чем-нибудь, как бывало, только бы была

ним, а не в своих недоступных ему мыслях. Сейчас ему так не хватает ее нежности, и такая робкая, ласковая нежность в его голосе. Не может быть, чтобы она все еще думала об этом Бондезене, об этом «жеманном кривляке»! Но достаточно ему произнести это слово, как Элина сама подтверждает его опасения, почти отталкивает его, убегает в кухню, чтобы только избавиться от его неотступных вопросов. Он стоит один посреди комнаты. Тяжким вздохом вырывается у него: «Она меня больше не любит». И безнадежный короткий взмах руки как будто ставит на этом точку.

И четвертый акт, последний. Элина в кресле у круглого стола пришивает что-то к своему красному платью, которого мы еще ни разу не видели. С веранды входит Карено. Он писал в саду, по сегодняшней работе что-то не ладится: он ждет письма от издателя, а главное — его все время тянет к Элине, тянет неудержимо, особенно со вчерашнего вечера, когда ее так долго не было дома, а у него было такое чувство, что, когда бы она ни вернулась, через полчаса или через три часа, все равно она вернется уже не к нему. Только бы сейчас это не прозвучало упреком! И Карено, впервые в разговоре с ней, осторожно ищет интонацию, а глаза у него просящие.

Пока Элина паливает в кухне керосин в лампу, он помогает Ингеборг положить гладильную доску одним концом на стол, а другим на перила лестницы; впрочем, Ингеборг уже сама все сделала, а ему остается только смахнуть с доски посовым платком несуществующую пыль. Кстати, может быть, Ингеборг знает, сколько стоят не простые, а вышитые посовые платки, — бывают ведь такие... вышитые? Кажется, у Бондезена отовсюду торчат такие платки... Хорошо, что хоть Ингеборг не находит, что у этого Бондезена «такой уж необыкновенно изящный вид». Критически оглядев свой костюм, он просит ее, если можно, сейчас же вычистить ему его черную пару, которая висит в спальне. А вот и Элина, но только она опять избегает разговора с ним, опять у нее «дела в кухне». Очевидно, чтобы ей сюда пернуться, нужно, чтобы он отсюда ушел. Вот, кстати, и черная пара, Ингеборг со щеткой в руке несет ее в спальню.

Бондезену положительно везет: Элина опять одна в комнате, когда он неожиданно просовывает папиножапенную голову в окно и шепотом ее окликает. Хотя это и опасно, он решается даже войти. Да, конечно, конечно, он проводит ее в деревню к родным, — только бы сейчас сорвать воровской поцелуй и вовремя убраться.

Элина, стараясь справиться с волнением, склопается над своим шитьем. Тихо отворяется дверь спальни, и Карено, в черной паре и в серых брезентовых башмаках, торжественный, без улыбки, руки по швам, похожий на пастора, сходит по ступенькам вниз и, не говоря ни слова, делает несколько шагов по комнате, останавливается и искоса смотрит на Элину: «Ничего особенного... Просто я пере-

оделся. Сегодня такая прекрасная погода...» Нет, и это не вышло. Даже не обратила внимания, даже не улыбнулась... Взглянув на нее, он быстро подходит ближе, склоняется над ее шитьем. «Что это тышьешь, Элина? Что-то интересное...» — «Это мое старое платье». — «Я только что заметил, что у меня на жилетке не хватает одной пуговицы. На старой жилетке». — «Я пришью». Стук калитки: нет, не почтальон, а Иервек, па этот раз, кажется, особенно бледный и без обычной своей пропии для начала разговора. Теперь ему не до пропии: «Еще никогда не бывало, чтобы деньги жгли человека и он не мог освободиться от них... Ты можешь спасти меня, Карено!» — «Послушай, Иервек, мое терпение истощилось. Уходи! И не приходи больше. Я тебя больше не знаю». Тот еще медлит, и Карено сам уходит от него в дальний угол комнаты; стоит и молча слушает теперь уже угрозы, клятву мщения, которому отпине не будет конца.

Страшно, что Элина этого не услышала, а расслышала только то, что Карено «ему все разбил, мог ему помочь и не сделал этого».

Не сделал, потому что не хотел, и это уже не важно, это — прошлое. А важно совсем другое — у нее руки пахнут бензином, должно быть, чистила перчатки?.. Как она резко отшатнулась, когда он к ней подошел, чтобы снять волосок с ее плеча... Ну, тогда хоть вот что: «Знаешь, бывают еще такие однопортные сюртуки? Мой — двубортный, но это мне больше нравится...» Стукнула калитка. Ингеборг подает долгожданное письмо от издателя. Оно приложено к рукописи. У Карено глаза помертвели сразу, еще до того как он разорвал обертку: «Отказывает, — говорит он со вздохом и как-то жалко покашливает, чтобы не показать, как он расстроен. — Профессор Хиллинг прочел и сказал, что надо переделать... Препровождая при сем вашу рукопись...»

Неужели она и сейчас хочет куда-то уйти, оставить его одного в такую минуту? Он готов силой удержать ее здесь, рядом с собой, чтоб она только выслушала, попробовала понять, хотя бы вот эту, любимую главу его книги, которую он так судорожно сейчас прижимает к груди. Это глава, направленная против фарисейства буржуазных либералов, против их сладеньких призывов к примирению, прощению, терпению. Это его борьба за свободу и достоинство человека па всей планете, его вера в близость «царства новой жизни», его непреклонное стремление к «вратам» этого царства. «Тут каждая строчка написана кровью, кровью моего сердца!»

...Никогда не забыть одного спектакля «У врат царства» в начале войны, летом 1941 года. Участились фашистские налеты па Москву. Спектакли пачинались в необычное время, и па этот раз зрительный зал был не совсем полон. Качалов играл Карено с каким-то необыкновенным волнением па протяжении всех четырех актов. Но в этот монолог о «вратах царства» он, казалось, вложил всего себя, эти сло-

ва он произнес вдохновенно. В этот вечер он говорил их не Элипе, он бросал их прямо в зрительный зал как свое, качаловское, сердцем прожитое «верую». И каким же порывом огромного единого чувства ответили ему зрители! Все вдруг вскочили с мест, началась какая-то стихийная овация, многие бросились к сцене, протягивая ему руки. Это длилось минут пять, не меньше. Качалов стоял посреди сцены со слезами на глазах, не кланяясь, растерянный и потрясенный...

«...Кровью моего сердца!» — «Ивар, я в этом ничего не понимаю... Я думаю, что лучше всего мне уехать на некоторое время к родителям». — «Нет, только не теперь... Не уезжай, Элина!» В его голос впервые влилась эта молящая, отчаянно тоскующая нота.

Пока она уходила в кухню за утюгом, он что-то придумал, что-то решил, большими шагами расхаживая по комнате. Быстро, почти бегом прошел в спальню и тут же вернулся с соколом в руках. Элина с удивлением смотрит из-за своей гладильной доски, как бережно он его вешает на крюк, в той самой нише, которая была ему предназначена. В его голосе какая-то неестественность, что-то натянутое в его фразе: «Сразу украсилась вся комната». Но и это напрасно, как напрасны и его просьбы и все жалкие попытки вернуть ее к прошлому. Она гладит платье, прячет от него глаза. Карено подходит к ней вплотную, его руки неволью тянутся к ней, и голос не повинуется: «Я сейчас уйду. Я не могу уйти от тебя... Почему я раньше так мало целовал тебя? Теперь ты этого не хочешь. Ты любишь другого, Элина? Ты никого не любишь, кроме меня. Я люблю тебя, я хочу целовать тебя...» «Посмей только!» — вскрикнула она, угрожающе поднимая вверх утюг. И у него в ответ вырывается грубый крик, он словно бьет ее наотмашь каждым словом: «Кого ты все время ждешь? Кого?!» — «Тебя». Утюг громко лязгнул о железную подставку. «Прости, Элина, прости, прости...» — бормочет он, прижимая руки к груди и зачем-то кланяясь ей все ниже и ниже. Потом быстро уходит в сад.

Когда он снова входит сюда, Элипы уже нет, она переодевается в спальне. Из-за закрытой двери раздастся ее раздраженный голос: «Нельзя, пельзя!» — «Нет, нет, я не войду, я только хотел сказать тебе...» Он поспешно надевает пальто, ищет шляпу. Опустив глаза, с трудом, с мучительными паузами выталкивает слова: «Я передумал. Я иду к издателю. Кое-что в моей книге я могу изменить... Теперь ты мной довольна?» Карено стоит спиной к спальне, и мы видим, с каким напряжением, чуть подняв голову, он ждет ответа. Ответа нет. «Ну что ж. Я уйду». Слышно, как в саду хлопнула калитка.

А возвращается он уже в пустой дом, где осталась одна Ингеборг, которой поручено хорошенько следить за порядком и еще — поклониться ему. Элина с Бондезеном только что ушли через кухню, а он входит из противоположной двери, с веранды, на ходу перелистывая

свою рукопись, и говорит, обращаясь к двери спальни: «Элина, я вернулся. Ты можешь говорить, что хочешь. Я не переделаю своей книги, слышишь ты? Почему ты ничего не отвечаешь?»

Он не сразу понимает то, что с таким простодушным, топорным сочувствием говорит ему Ингеборг. «Как, теперь уже совсем уехала?.. Кто «они»?..» Впрочем, конечно, она и должна была уехать, он просто забыл об этом, он сам просил ее уехать, и Бондесен был так любезен, что согласился ее проводить.

Качалов и тут не актерствует, не играет ни горечи, ни «значительности момента». Он очень просто, почти легко говорит это Ингеборг, слова и тон рождаются тут же, почти инстинктивно, как самозащита. Потому что он действительно хочет, чтоб она ничего не заметила и не посмела его жалеть. «Благодарю, Ингеборг, мне больше ничего не пужло. Если кто-нибудь придет — меня нет дома. Я должен работать. Всем отказывай».

Наконец-то один. Медленно проходя к своему столу, он видит жилетку, аккуратно повешенную на перила лестницы; подносит ее к глазам — пуговица пришита. Что это, он, кажется, усмехнулся? В такой трагический момент?..

Карсно садится за стол и сжимает руками голову. В ту же секунду из кухни быстро вбегает испуганная Ингеборг: «Там пришли люди!» — «Я же сказал, меня нет дома». — «Да, по я не могла их не впустить, это судебный пристав». — «А, судебный пристав...» — это звучит у Карсно как вздох облегчения, словно он рад этому. Он быстро собирает со стола бумаги и крепко прижимает к груди свою рукопись; в другой руке у него лампа. Он вышел из-за стола и стоит посреди комнаты, спокойно и выжидательно повернув голову к двери: «Теперь — пожалуйста. Проси». «Войдите!» — растерянно говорит Ингеборг, повернув голову налево, к кухне. Тех, кто входит, мы уже не видим.

КАЧАЛОВ В СПЕКТАКЛЕ «ВОСКРЕСЕНИЕ» ПО РОМАНУ Л. Н. ТОЛСТОГО

Когда в конце 20-х годов Вл. И. Немирович-Данченко вместе с режиссером И. Я. Судаковым и художником В. В. Дмитриевым приступал к работе над «Воскресением» и впервые задумывался над внутренним смыслом и формой будущего спектакля, для него была заранее ясна необходимость особого, нового принципа инсценировки романа. Художественный театр ставил перед собой слишком большие задачи, чтобы удовлетвориться старыми приспособлениями «Воскресения» для сцены. Эти переделки обычно превращали роман Льва Толстого в сентиментально-тривиальную историю о том, как молодой князь Нехлюдов влюбился в девушку «нижнего круга», соб-

давил ее и бросил, как она, родив от него ребенка, попала в дом теримости, а потом на скамью подсудимых по ложному обвинению в убийстве и грабеже. Немирович-Данченко, следуя за Толстым, начинает свой спектакль иначе: он сразу сталкивает зрителя с падшей женщиной, с «обвиняемой Масловой», в которой трудно узнать поэтическую Катюшу нехлюдовской юности, и вместе с Толстым в упор спрашивает тех, кто ее судит: кто виноват?

И в оскорбительно-циничной процедуре царского суда, и в приемной тюремного замка, где Катюша просит у Нехлюдова десять рублей на водку и где так жалко и жутко звучит ее попытка принять с ним кокетливый тон («Голубчик, похлопочите...»), и в страшном рассказе деревенской старухи о загубленном Катюшиным ребенке режиссер меньше всего хотел растрогать зрителей. Он стремился к тому, чтобы и в этих и во всех остальных картинах спектакля судьба Катюши оставалась обнаженной и непримиримой. Он хотел именно такой, опустившейся на самое дно, а не сентиментально приукрашенной привести ее, минуя нехлюдовские «жертвы», к ссыльным революционерам-народовольцам, к мыслям о том, как обманут и обижены «простой народ», к началу воскресения для новой, запово осмысленной жизни.

«Здесь я шел от зерна, на которое указывает само название романа,— говорил впоследствии Немирович-Данченко.— Так как и у Толстого рельефно и закончено воскресение Катюши, а Нехлюдов остается, в сущности, на полпути, то и я занимался почти исключительно воскресением Катюши... Могу сказать с уверенностью, что до революции я бы так не посмел поставить спектакль».

Такова была основная режиссерская концепция спектакля еще в самом начале работы. Постепенно она развивалась. Ради этой концепции театр не только отбросил сентиментальность прежних инсценировок с вынгрышными мелодраматическими ролями и благополучным концом, но, что гораздо важнее, отказался принять всю религиозно-философскую сторону самого романа. Свое право на это театр черпал не извне, а в самом произведении своего любимого писателя — в той непримиримой и беспощадной правде о жизни, которую раскрывал сам Толстой, словно вопреки своей вере в непреложную победу всеобщего взаимного прощения над любым насилием, обманом, злом.

Спектакль не мог родиться без глубокого внутреннего спора с Толстым в этой области. Спор был необходим и для отбора материала, и для поисков подспудного «второго плана» в творческом самочувствии актеров, и для устремления всех сил ансамбля к единой идеологической сверхзадаче. Чем больше Немирович-Данченко вчитывался в роман, тем яснее ему становилось, что ставить «Воскресение» в свете религиозно-философских выводов Толстого невозможно.

В театре конца 20-х годов, естественно, вызывала протест идея добра как евангельского всепрощения. Нельзя было примириться с неожиданностью философского итога «Воскресения», который казался театру догматическим и бессильным. Этот итог не мог не поражать своим несоответствием тому, что раскрывалось в романе с такой потрясенностью, болью и гневом. Можно было понять, откуда и как идея всепрощения могла родиться в прошлом, но было заранее ясно, что с настоящим и будущим она ничего общего не имеет, и не только в сфере социальной, но и в сфере нравственной. Доказательства этому давно уже были даны «эпохой войн и революций» и представлялись театру бесспорными в свете социалистической идеологии. Но союзником театра в его споре с Толстым был, как уже сказано, и сам Толстой.

Читая и перечитывая роман, нельзя было не видеть, что, отказываясь от права на суд, в соответствии с «Нагорной проповедью» Христа, Толстой в то же время стихийно судит общество и выносит ему приговор своей правдой о государственном и общественном строе буржуазно-помещичьей России, о преступности созданной им морали. Нельзя было не слышать этого набатом звучащего приговора царству торжествующей несправедливости, приговора, который выносятся многократно и Катюшей и Нехлюдовым, несмотря на их смятение, растерянность и внутренний разлад с самими собой, и еще более неотразимо — автором, стоящим за ними и над ними, уже от своего лица.

Спектакль не вмещал в себя всей цепи преступлений, обличаемых в романе, но право суда оставалось для театра неотъемлемым; ради него он и ставил спектакль, из него черпал все свои задачи. И если материал романа, перенесенный на сцену и ограниченный сценическим временем, неизбежно терял в полноте охвата жизни, то он игрывал в своем непосредственном разительном эмоциональном воздействии. Вступал в силу неписанный закон сценической концентрации материала, который делает повествовательную литературу, в частности роман, доступной театру. Но чтобы это новое, уже театральное бытие романа стало возможным, понадобился новый жанр сценического действия, который был воплощен Немировичем-Данченко в особом лице «От автора». Создание этого образа в спектакле было поручено Качалову.

Театр воспользовался тем, что голос автора слышится в «Воскресении» необыкновенно явственно, может быть, явственнее, чем в других его романах. Авторское вторжение в ход мыслей главных действующих лиц и в самые их поступки бросается в глаза почти на каждом шагу. На этой основе Художественный театр и построил весь свой спектакль, а Качалов — свою необычную, побывалую на сцене роль.

Но в романе это вмешательство иногда совершается непосредственно, в прямых авторских высказываниях, а иногда более завуалированно — через Нехлюдова. Автор передает ему свои мысли, которые обычно тут же продолжает или подтверждает уже от своего лица. Вот в этом-то пункте театр и отважился на решающую внутреннюю перемену.

У Толстого Нехлюдов — нравственный преступник, который страдает за свое преступление и одновременно судит несправедливый общественный строй по мере того, как узнает воочию порочность его устоев, а потом отказывается от права судить — на пороге своей новой жизни «по евангелию».

Театр же вообще не поверил в объективное право Нехлюдова на суд, как не поверил и в его «воскресение», в котором столько раз усомнился сам Толстой и продолжал сомневаться до последних страниц романа.

Театр не перечеркивал раскаяния Нехлюдова. Но он не был доволен его воскресением, хотя бы потому, что это слишком частный вопрос среди огромных социальных проблем, которые всколыхнула Толстой в обступившем его мире общественного неустойчивости, несправедливости, «обиды простого народа». Слишком громко кричит эта обида в судьбе Катюши, чтобы внутренним стержнем спектакля могло стать что-нибудь иное, кроме ее воскресения.

В дневнике Толстого есть знаменательная запись от 5 января 1897 года по поводу одной из ранних редакций романа: «Начал перечитывать «Воскресение» и, дойдя до его решения жениться, с отпращиванием бросил. Все неверно, выдуманно, слабо. Трудно поправить испорченное. Для того чтобы поправить, нужно: 1) попеременно описывать его и ее чувства и жизнь и 2) положительно и серьезно ее и отрицательно и с усмешкой его. Едва ли кончу. Очень все испорчено».

Вторую часть этого своего намерения по отношению к Нехлюдову Толстой так и не осуществил до конца, несмотря на разоблачительность многих связанных с Нехлюдовым глав, разоблачительность то открытую, гневную, то топчайшую, незаметно снимающую покровы внутренней нехлюдовской лжи самому себе. Но дело не только в непоследовательности «отрицания» и «усмешки». Толстой в своем неприятии, в своем осуждении и ужасе перед окружающим злом часто почти сливается с Нехлюдовым, и провести между ними грань иногда чрезвычайно трудно.

Театр взял на себя этот разрыв. Здесь, на сцене, совсем другой Нехлюдов. Не случайно черты автобиографичности Нехлюдова театром предельно ослаблены, ограничены воспоминаниями о его юности. На сцене повествует, оценивает и судит только «лицо от автора», которое, может быть, правильнее было бы назвать «от автора

и от театра» — хотя бы в силу смелости и ответственности этого решения, принятого театром.

Когда-то Немирович-Данченко создал новый принцип инсценировки большого эпического произведения в спектакле «Братья Карамазовы» по роману Достоевского. Одним из смелых новшеств постановки было появление в спектакле лица, до тех пор никогда еще не виданного на русской сцене: это был «Чтец». Функция его была внешне скромная, но для спектакля важная. Помещенный в особой нише сбоку, за кафедрой, на которой стояла лампа под зеленым абажуром, он иногда прерывал ход действия чтением сплошных кусков неисценированного авторского текста. Он то восстаивал ускользавшую от зрителя фабульную нить, то сообщал характерные подробности, не укладывавшиеся в сценическое действие, то вводил короткое описание пейзажа и обстановки, подчеркивавшее внутренний смысл и атмосферу данной сцены. В эти моменты действующие лица застывали в неподвижности, как бы в живой картине, а потом действие продолжалось вновь.

Этот принцип инсценировки первоначально было решено осуществить и в «Воскресении». На первых собеседованиях и репетициях задача чтеца (он вскоре был назван «Лицом от автора») представлялась немногим шире по объему текста, чем в «Братьях Карамазовых». Но в этом немногом уже с самого начала заключалась принципиальная новизна. К объективному докладу связующего текста теперь присоединялась задача донести до зрителя отношение самого автора и театра к происходящему на сцене. Текст, отобранный из романа для чтеца, не только дополнял отдельные сцены и связывал их между собой, но, что особенно важно, как бы уточнял и прояснял в спектакле те внутренние идеологические акценты, которыми театр утверждал свое восприятие романа. Литература и собственно сценическое действие первоначально сосуществовали в спектакле самостоятельно. Так же как и в «Братьях Карамазовых», для чтеца было даже установлено особое, постоянное место — сбоку от сцены. То, что не укладывалось ни в драматургию, ни в «конферанс» или повествование чтеца, должен был, по мысли Немировича-Данченко, восполнить киноэкран. С экрана действие должно было органически переходить на сцену, а со сцены снова на экран. К этому решению предстояло в дальнейшем приспособить костюмы и гримы актеров. Таким образом, вначале спектакль строился из трех элементов: актеры на сцене, чтец и киноэкран.

Но то, что смог взять на себя в этом спектакле Качалов, оказалось неизмеримо шире, глубже и смелее первоначально намечавшихся задач. Его увлеченность романом Толстого, с одной стороны, и гармония его артистических данных — с другой — позволили театру постепенно приблизиться к такому синтезу литературы и сцены, о

ником, казалось, сначала пельзя было и мечтать. С головой погру-
вшись в работу, буквально не расставаясь с книгой, репетируя у
себя дома еще гораздо больше, чем в театре, Качалов все шире и
шире раздвигал границы своей роли, вбирая в нее один за другим
громоздкие куски романа. Он уже не только повествовал зрителю о
прошлом Катюши и Нехлюдова, но продолжал до пределов, казан-
ных не подвластными театру, внутренние линии развития их ро-
лей — в своей роли «От автора». В его руках постепенно оказалась
вся полнота судеб Катюши и Нехлюдова, а за нею — социальная и
эстетическая целеустремленность спектакля. В киноэкрane не было
более пужды. Немирович-Данченко уже с полным доверием при-
нимал Качалова — «От автора» как решающую силу, воздействующую
на зрителя в интересах главного замысла театра.

Все в артистической индивидуальности Качалова давало ему
право занять в этом спектакле особое, необыкновенное положение,
позволившее впоследствии говорить о создании нового сценического
жанра.

Могущество голоса уже само по себе помогало ему в роли «От
автора». Его мощь и гибкость, богатство его красок и оттенков,
волнующая красота тембра, свободное владение разными регистрами
звучания — все это соответствовало многообразию и сложности за-
дач, стоявших перед Качаловым в спектакле, где ему впервые пред-
стояло стать чтецом-актером и актером-чтецом. Неповторимая кача-
ловская голосовая светотень оказалась драгоценной для роли, кото-
рая вся была построена на контрастах, на четкости и тонкости
переходов, на внезапных скрещениях внутренних линий и «внутрен-
них голосов».

Особенная чуткость к слову как материалу актерского творчест-
ва, свойственная Качалову, тоже очень много значила в этом едва ли
не самом литературном спектакле Художественного театра. Слово
на сцене никогда не было для него нейтральным средством связи с
партнером и зрителем. Отдельное слово, сливаясь с другими даже в
самом стремительном ритме действия, всегда у него было хорошо
слышно всему зрительному залу. Он точно отшлифовывал его тон-
чайшие грани внутри фразы. И эта забота о слове не мешала ему
отдаваться органической жизни в образе, не мешала, а помогала
ему быть на сцене простым и искренним. Сохраняя вкус, аромат,
самую плоть словесного образа, Качалов был очень далек от какого
бы то ни было смакования слова, от парочитой изолированной его
подачи. Скульптурная пластичность его сценического слова была в
прямой зависимости от напряженности и зоркости его непрерывных
внутренних видений.

Много значило для создания «Лица от автора» давно жившее в
душе Качалова стремление разрушить привычные границы теат-

ральной роли и путем мгновенных перевоплощений соединить в некоем «монтаже» разные образы. Ему иногда было дорого охватить целиком, безраздельно весь ход увлекавшей его авторской мысли, взять на себя одновременно драматургическую тезу и антитезу, действие и контрдействие. Это тяготение, начавшееся еще с «Братьев Карамазовых», впоследствии все возрастало в его концертных выступлениях. Поэтому и в «Воскресении» синтетическая природа роли «От автора» — ее многоплановость и многоголосие — особенно привлекала Качалова.

Но ни этими данными и предпосылками, ни властным качаловским обаянием (на которое, разумеется, особенно рассчитывал театр, поручая «лицу от автора» в известной степени руководить эмоциями и оценками зрителя) не исчерпывалось совпадение артистической индивидуальности Качалова с замыслами спектакля. Качалов начал работать над «Воскресением» в ту пору своей артистической жизни, когда успех или неуспех крупного по масштабу сценического создания актера решается не только природными данными и не только мастерством, но прежде всего — совпадением или несовпадением его внутреннего мира с мировосприятием писателя, воплощаемого им на сцене. Здесь был бы невозможен компромисс, здесь заранее исключалась неполнота взаимопроникновения. Громадная работа, проделанная им на репетициях «Воскресения», осветилась в спектакле ярким внутренним светом оттого, что Качалов, как он сам говорил, «захлебывался» Толстым, был им непрерывно захвачен, радостно ощущал свою слитность с ним. Можно сказать больше: жил его мироощущением, как своим собственным.

Глубокая толстовская вера в возможность победы добра в человеке и в человечестве, как и толстовская непримиримость к произвольному искажению морального и общественного человеческого облика, была близка сущности Качалова. И толстовское непрерывное упоение жизнью, и славословие «красоты мира божия, данной для блага всех существ», и одухотворенный, очеловеченный быт, и колдовская зоркость к русской природе, ко всем ее примелькавшимся чудесам, оживающим вновь под его пером, и ничего на свете не боящаяся искренность, и предельная гениальной небрежности грамматического строя языка, и эти сравнения, почему-то для всех равно непререкаемые в своей единственности, все это было для Качалова — читателя и актера — привычно своим и каждый раз заново потрясающим.

Но, уминаясь стихийным жизнелюбием Толстого, он умел отзываться душой и на призывы толстовской встревоженной совести и на его неукротимое «не могу молчать!». И в этом смысле тоже, в силу своего собственного отношения к миру узаконенного гнета, бесправия и лжи, Качалов был подготовлен к тому, чтобы стать представителем

автора в спектакле «Воскресение». Даже несмотря на заранее очевидную невозможность разделить с Толстым его страстную религию искупления.

В первую минуту зрителю трудно догадаться, что именно в руках Качалова — «От автора» сосредоточены главные шити спектакля, что он — его главное действующее лицо. Скромная, почти домашняя, темно-синяя тужурка с белым кантиком из-под воротника, качаловское лицо без грима на фоне белого нейтрального занавеса, карандаш в руке. Докладчик? Свообразный конферансье? Но эта внешняя скромность обманчива, и зритель очень скоро начинает в этом убеждаться. С тайной последовательностью Качалов распространяет свою власть над зрительным залом. Как будто он только сообщает факты, приостанавливает ход и связь событий, как будто только повествует; потом знакомит, вводит, докладывает. Но это не объективно-хладнокровный доклад, предоставляющий каждому по-своему оценивать постепенно разворачивающиеся события. Это доклад требовательный и изволнованный, только изволнованность скрыта, она почти не выходит на поверхность слов. Но явно преобладает в этом докладе интонация какого-то глубокого несогласия, спора, протеста.

Так с самого начала, со знаменитого вступления: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались...»¹ Так же как и Толстому, Качалову важно пропитать этот короткий рассказ ощутимыми красками наступления веспы, «даже и в городе», задымленном каменным углем и нефтью, с забитой камнями землей. Но так же как и Толстой, он описывает все это — и траву, которая «росла и зеленела всюду, где только не соскребли ее», и «клейкие и пахучие листья» берез и тополей, и «лопавшиеся почки» лип, и птиц, и мух, «пригретых солнцем», — не ради самой картины, а лишь попутно, по ходу какой-то одной главной, все шире разворачивающейся мысли, тревожной и протестующей.

«Но люди... не переставали мучить и обманывать себя и друг друга. Люди считали, что священо и важно не это весешее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священо и важно то, что они сами выдумали, — выдумали [повторяет Качалов с особенным упором на это слово и приостанавливается на долю секунды], чтобы властвовать друг над другом». И вот в этом ярком и теплом солнечном свете, вопреки «умилению и радости веспы», возникает и словно

¹ Цитаты из роли «От автора» даются здесь и далее в сценической интерпретации В. И. Качалова.

застывает каким-то инородным телом казенная бумага «за помером, с печатью и заголовком», «бумага о том, чтобы в нынешний день, 28-го апреля, к девяти часам утра в окружной суд были доставлены три содержащиеся в тюрьме подследственные арестанта — две женщины и один мужчина».

Это первый из тех контрастов, на которых, следуя за Толстым, театр строит весь свой спектакль и которые «Лицо от автора» будет постепенно разворачивать перед зрителем.

Вот Качалов рассказал, как конвойные ведут Катюшу мимо шумных и воюющих тюремных камер, а потом по бесконечным душным городским улицам к зданию суда. Без всякого служебного «а между тем», по неуволимо переключаясь в иной ритм, чуть растягивая слова, как бы смакуя каждую подробность, он переносит нас в роскошную спальню князя Нехлюдова и описывает его пробуждение, удовольствие от «первой утренней папиросы», умывание, одевание, завтрак и, наконец, выход на улицу, к ожидающему его у крыльца «пзвозчику на резиновых шинах». «Теперь надо добросовестно исполнить общественную обязанность. Притом же это часто бывает и довольно и интересно», — с ударением на последнем слове высказывает Качалов вслух нехлюдовскую мысль и как бы вместе с ним входит в подъезд суда, где Нехлюдову предстоит выигче быть присяжным заседателем.

Качалов конферирует, только конферирует (это — качаловское определение, он любил им пользоваться именно по данному поводу). Он представляет зрителю действующих лиц по мере их появления и потом в связи с их поведением в суде. Делает он это как бы накоротке, почти мимоходом.

Он никого не разоблачает, не пригвождает ни к каким позорным столбам — ни председателя, ни членов суда, ни прокурора, ни секретаря. Он просто вполне понимает каждого из них и сообщает о них то, что необходимо сообщить, чтобы и зрителям стало ясно их самочувствие.

Он рассказывает, как о чем-то вполне естественном, что председатель сегодня торопится на свидание с рыженькой Кларой, бывшей гувернанткой его детей, и потому особенно дорожит и своим временем и своей физической бодростью; что один член суда целиком занят мыслями о неприятном денежном столкновении с женой, от которой «всего можно ожидать»; что другой член суда «вечло опаздывает» по причине хронического катара желудка, и потому, если впоследствии он потребует перерыва в заседании суда, значит, мотивы у него будут немаловажные. Он объясняет, что прокурор не успел прочитать дела об отравлении потому, что накануне ездил с приятелями «к жепцинам», и уточняет для непонимающих: «в публичный дом» (дело обычное), а для полной ясности добавляет: «...в тот самый, где была

Маслова». Он очень сдержанно, без нажима, желая быть предельно объективным, перечисляет потом обстоятельства, в результате которых университетски образованный прокурор был так многоречив и так глуп, и только перейдя от его ученых сочинений к его «успеху у дам», не может воздержаться от саркастического акцента: «Ну, и вследствие всего этого был уж глуп чрезвычайн-айно».

Но это одно из редких проявлений открытого сарказма в качаловском конференсе. Обычно сарказм у него не в отдельных словах, а в контексте — так же, как у Толстого. Это от автора взята актером убийственная простота и безыскусственность, с которой в романе говорится о чудовищной преступности суда, и не только суда, а всего стоящего за ним буржуазно-помещичьего строя царской России. И чем меньше Качалов внешне подчеркивает изобличение, тем вернее действуют точнейшие акценты, на которых он строит внутренний поступательный ход своих характеристик.

Идет суд. Нехлюдов среди присяжных¹. Читают обвинительный акт, и вот, взглядевшись, Нехлюдов узнал Катюшу. Он молчит и будет молчать все время, потому что боится, что его разоблачат. Но зато о его смятении и «мучительной работе», начавшейся в его душе, говорит «От автора» — Качалов.

Он вместе с Нехлюдовым пристально вглядывался с первой же минуты в лицо Катюши², вместе с ним замирал, когда Нехлюдову казалось, что она вот-вот его узнает. («Она смотрит на него... Нет... Нет, нет. Отвернулась».) И даже те короткие, растерянные, жалкие полуфразы, которые вырываются у Нехлюдова в ожидании приговора («Ведь это же можно поправить...»), тут же переходят в слова «От автора», с неумолимой точностью раскрывающие их истинный, трусливый смысл.

В романе сказано, что, несмотря на весь ужас и стыд, пережитый Нехлюдовым в суде, самая процедура суда еще и на другой день, когда он снова участвовал в судебной сессии, казалась ему торжественной, и он «не мог бы разорвать эту торжественность». («Опять «суд идет», опять трое на возвышении в воротниках, опять молчание, усаживание присяжных на стульях с высокими спинками, жапдармы, портрет, священник».) Качалов — «От автора» «разрывает» не только эту сомнительную и двусмысленную «торжественность» суда; он «разрывает» в дальнейшем течении спектакля и благолешие тюремного богослужения, и фарисейскую уточненную ложь петербургского светского салона.

¹ Роль Нехлюдова, очень трудную и актерски отнюдь не выигрышную в постановке МХАТ, с безупречным художественным тактом и мастерством играл В. Л. Ершов.

² Незабываемый, полный захватывающего драматизма образ создала в этой роли К. П. Елацкая.

Когда Качалов, стоя на сцене у ворот тюрьмы, рассказывает о происходящем там внутри богослужения, кажется, что этот рассказ весь пропитан предшествующими картинами суда и тюремных камер. Всю силу своего темперамента он вкладывает в это яростное толстовское противопоставление человечески священного в растерзанной душе Катюши и той «священной и важной» выдумки, которая в тюрьме выглядит особенно кощунственной. Этот рассказ Качалова далек от намеренной, почти протокольной сдержанности его «конферанса» в суде. Здесь все краски насыщены до предельной яркости, ударения остро подчеркнуты и тенденция очевидна. Здесь как бы выставлены напоказ все «манипуляции» (как сказано у Толстого) и детали церковного ритуала: и «парчовый мешок», мешавший священнику поднимать руки, и его — гнусавое у Качалова — бормотание молитвы, и «веселый голос» дьячка, певшего «песню о том, что дети едят тело бога и пьют его кровь», и «золоченая чашка» с кусочками хлеба в вине, которую «священник унес за перегородку», после чего, «допив там всю находившуюся в чашке кровь и съев все кусочки тела бога, старательно обсосав усы, в самом веселом расположении духа бодрыми шагами вышел из-за перегородки».

Саркастически подчеркивая и выделяя отдельные слова в этом рассказе, Качалов не боялся впасть в утрировку, потому что вел его с определенным и особым внутренним правом. Этот рассказ, с такой остротой разоблачающий в романе оскорбительную лживость церковного обряда, был для него связан, по его позднему признанию, с мыслями о Катюше, о ее разрушенной и поруганной вере в бога. Еще так недавно и так проникновенно звучали в спектакле его слова, завершающие воспоминания арестантки Масловой о страшной ночи ее последней встречи с Нехлюдовым: «С этой страшной ночи она перестала верить в бога и в добро. Она поняла, что и пикто не верит в бога, пикто не верит, а всё, что говорят про бога, про его закон, — всё это обман, обман, выдумка и несправедливость». Может быть, в силу этих воспоминаний он теперь так подчеркивал заключительную фразу сцены тюремного богослужения: «Так кончилось христианское богослужение, совершаемое для утешения и пазидания заблудших братьев».

Качалов проходит в «Воскресении» через все грани спектакля. Он так по-разному вмешивается в ход действия на сцене, что иногда теряется определенность очертаний отдельных сторон его роли. Да, он «докладчик», и «ведущий», и «конферансье», и какой-то особенно внимательный, чуткий зритель происходящего. Но он в то же время и совесть Нехлюдова, и его память, и его судья. Он может незаметно появиться из-за кулисы, присесть на ступеньки боковой приставной лесенки, чтобы внимательно слушать и всматриваться и вдруг сказать

и Нехлюдова то, что ему так мучительно трудно сказать самому себе. Он может спуститься по этой лесенке в партер, чтобы быть еще интимнее связанным со зрителями, потом полуобернуться лицом к сцене и опереться о рампу рукой, как бы призывая зал к сугубому вниманию. Он может ходить среди действующих лиц, хотя он и «никого не играет». Один раз он даже обращается к Нехлюдову — прямо, на «ты». «Неужели я точно негодий?» — спрашивает себя Нехлюдов, расхаживая по своему кабинету. «А то кто же? Да разве это одно? — гневно отвечает ему Качалов. — Разве не гадость, не низость вся твоя праздная, нечистая жизнь, и венец всего — твой поступок с Катюшей?»

Но и без прямых обращений, на всем протяжении спектакля Качалов — «От автора» разрушает тончайшие сплетения внутренней логики Нехлюдова и неуклонно ловит его на рецидивах того «сумасшествия эгоизма», которое еще далеко не окончилось «поступком с Катюшей», вызывающим в нем теперь такое раскаяние. Один из таких рецидивов «Лицо от автора» раскрывает в тот момент, когда Нехлюдов, приехав в Петербург после неудачи своих филантропических планов в деревне, непонятый мужиками, находит в изящной гостиной своей тетки графини Чарской полное понимание и сочувствие со стороны светской львицы *Mariette*.

Начав эту сцену словами «Люди, как реки...», то есть толстовским рассуждением о том, что «каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие», Качалов связывает его с иным контекстом. В спектакле это рассуждение предваряет встречу Нехлюдова с *Mariette*, разоблачительную уже и для той новой жизни, которая у него началась благодаря раскаянию. И потому слова о том, что «решение жениться... было ему тяжело и мучительно», здесь приобретают еще большую остроту. Качалов с неотступной пристальностью следит за Нехлюдовым и *Mariette*, которая говорит о своем сочувствии страданиям народа, откинув вуалетку и держа в одной руке чашечку чая, а в другой надкушенный лтитфур. Указывая в их сторону карандашом, он обрывает эту тонкую игру взглядов и интонаций: «Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но глаза их, смотревшие друг на друга под шумок разговора, не переставая, спрашивали: «Можешь любить меня?» и отвечали: «Могу».

Качалов говорит за Нехлюдова даже больше: «Могу. Еще как могу!» И потом отчеканивает: «Половое чувство...» Следует крошечная пауза, которую легко принять за точку, настолько интонация «пояснения» звучит исчерпывающе. Но фраза продолжается: «...принимаемая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу». Он понимающе кивает головой, услышав мягкие, рококозные нотки в голосе Нехлюдова, который обещает *Mariette* непременно

приехать завтра к пей в ложу. И, оставляя их наедине, уходит с демонстративно саркастическим вздохом, безнадежно махнув рукой.

Выше было сказано, что в повествовании Качалова — «От автора» сосредоточена вся полнота судеб Катюши и Нехлюдова. Это правда, потому что в его рассказе не только отражается их настоящее, но оживает их прошлое, вновь становятся явью их воспоминания, а потом приоткрывается их будущее. Власть Качалова над зрительным залом становится безраздельной, когда, оставаясь наедине со зрителем на фоне белого занавеса или поднимаясь на сцену — в тюремную камеру, в кабинет Нехлюдова, — он разворачивает перед нашими глазами в огромных сплошных кусках повествовательного текста одну за другой картины, мучительно встающие в памяти то Нехлюдова, то арестантки Масловой.

В такие моменты ритм повествования «Лица от автора» то и дело совершенно сливается с внутренним ритмом переживаний действующих в его рассказе и в спектакле лиц — Катюши и Нехлюдова. Как бы балансируя на тончайшей грани между игрой и чтением, Качалов тогда становится почти их двойником. Ему принадлежит в спектакле решающее слово обвинения и оправдания. Но в эти секунды он не судит Нехлюдова и Катюшу. Захваченный их переживаниями, он готов заговорить их словами. Не только в принадлежащих ему коротких кусках «внутреннего диалога», но и в рассказе о том, что совершается в душе Катюши и в душе Нехлюдова. Мгновенно переключаясь из одного образа в другой, подчеркивая эти переключения тончайшими средствами ритма, жеста и мизансцены, Качалов достигает в своем рассказе какой-то неизъяснимой подлинности пережитого мгновения жизни. Он не скрадывает ничего из полноты и человечности живого чувства своих героев. Он живет происходящей в них борьбой, живет их радостью и трепетом, их падением и отчаянием. Он сливается с ними — и все-таки остается читающим «от автора», но «читающий» почти растворяется в эти мгновения в актере.

И как отделить здесь одно начало от другого, актера от тещи и тещи от актера? Разве Качалов только выписывает словесной живописью или только лепит словесным рельефом эти «темно-красные огоньки площадки последнего вагона» и «мокрые доски платформ», и водокачку, и открытое поле, и ветер, срывающий платок с Катюшиной головы, — все эти прожитые им образы, которые он как бы легкими, точными ударами внедряет в восприятие слушающих, вызывая близкие каждому ассоциации? Нет, он не рядом, а вместе с Катюшей идет на станцию в эту «темную осеннюю почву», и за нее стучит в окно вагона «за зя-абшей рукой», и ее глазами видит Нехлюдова с бокалом в руке, в белой рубашке, на бархатном диване, а потом вглядывается в эти исчезающие из глаз «темно-красные огоньки». Он рассказывает о Катюше, лежащей на мокрой земле, под

дождем и ветром, и тут же играет Катюшу, когда почти кричит за нее «е-е-ха-ал!» (крик прорывается и тут же стихает) и когда прислушивается к движениям ребенка, «который был в ней» и теперь вдруг вздрогнул, стукнулся и потом плавно потянулся и опять застучал чем-то тонким, острым и нежным». Играет — и не играет. Он внутренне действует в образе Катюши, но внешне довольствуется намеком, прикосновением, тем, что не может и не должно быть актерски досказано до конца.

Проходит секунда слияния с образом, и Качалов вновь отходит от него, становясь его защитником или судьей. Защитником Катюши. Судьей Нехлюдова. Но прежде чем осудить его, как будто чтобы иметь внутреннее право на это, Качалов — «От автора» проходит с Нехлюдовым путь его юности, путь превращения «духовного человека» в нем в «животного человека», охваченного, как и все люди его круга, «сумасшествием эгоизма».

Качалов весь отдается юным и чистым переживаниям Нехлюдова, той полноте и радости жизни, которые освещали для него когда-то каждую его встречу с Катюшей. «Удивительно. Удивительно...» — говорит он с восторгом, не то от себя, не то от лица Нехлюдова. Он сам сейчас влюблен в ее светлый влекущий к себе облик, в эти «слегка, чуть-чуть косящие глаза, похожие на мокрую смородину». Так возникают во втором акте знаменитые «горелки». Это не рассказ, а почти спектакль в спектакле — до такой степени осязаемости, явственности и непрерываемости доведен Качаловым каждый образ толстовского описания.

Мы всё видим, слушая его: и скошенную лужайку перед старым помещичьим домом, и пары играющих, и «короткие и кривые, но сильные мужицкие ноги» «горящего» художника, и клумбу сирени, и капавку, заросшую крапивой, о которую обстрекался на бегу Нехлюдов, и сияющую доверчивую улыбку Катюши, и ее сбившуюся на сторону косу. И первый поцелуй, — тот, незабвенный, за кустами сирени — не описан и не рассказан, а прожит Качаловым: он неизвестно как, сам собой родился из прерывистого дыхания этого сумасшедшего бега, из какой-то неувимой паузы, из улыбки, из почему-то повторенного слова, из замедленных окончаний незначительных фраз, которые словно притягивают Нехлюдова и Катюшу друг к другу.

В своем рассказе о том, что случилось дальше, Качалов не торопится с разоблачением Нехлюдова. Он потом осудит его тем более сурово, чем полней проживет вместе с ним и вторую его встречу с Катюшей, пасхальную ночь, заутреню — одно из самых светлых и сильных нехлюдовских воспоминаний.

Когда Качалов рассказывает о заутрене, стоя посреди полутемного, мрачного кабинета Нехлюдова с огромными мертвенными портре-

тами в тяжелых рамах на стенах, кажется, что только он один здесь освещен необыкновенно ярко. И что этот свет идет изнутри. Так он весь переполнен этой радостью чистой любви, этим вечным чудом неудержимого человеческого влечения друг к другу. В ощущении торжественной, светлой заутрени он — с Нехлюдовым, по он и с Катюшей, с ними обоими, и потому так бережно, нежно, словно чтоб не слугнуть эту чистую радость, звучат его слова: «...и как будто решив, что — ну ж и о, они поцеловались в третий раз и оба улыбнулись». И потому же такая горечь в его следящей, уже отрывающейся от них фразе: «Ах, если бы это остановилось на том чувстве, которое было в эту ночь!»

Начиная с этой фразы, становится все яснее, что чистота и счастье «заутрени» были не просто пережиты Качаловым, а таили в себе подтекст какого-то предельного несогласия и осуждения, назревающего теперь уже в ином свете, в свете близкого будущего Нехлюдова, которое ему, «От автора», заранее известно. Решающим образом этого перелома становится у Качалова «ледоход». Он наполняет его описание напряженным замедленным ритмом и густой чувственной звукописью. В звуках и красках туманной мартовской ночи, в треске и звоне ломающихся на реке льдин, в шуме полой воды он заставляет ощутить страстное томление природы, еще сильнее, еще неотступнее толкающее Нехлюдова к Катюше.

Качалов и дальше остается с Нехлюдовым в своем рассказе о событиях страшной ночи его падения. Но в этой слитности уже нет сочувствования, которое внутренне освещало «горелки» и «заутрению». «Всегда так, все так, — сказал он себе и пошел спать». Это уже звучит у Качалова началом приговора. А рассказ о сторублевой бумажке, воровски спущенной Нехлюдовым Катюше перед отъездом, ведет этот приговор к кульминации. И суть приговора уже не изменят слезы, которые он видит на глазах Нехлюдова, вспоминающего об этом теперь, — «хорошие и дурные слезы... дурные потому, что это — слезы умиления над самим собой, над своей добродетелью».

В спектакле освещено не все, а только главное в дальнейшем пути Нехлюдова. И Качалов — «От автора», в сущности, внутренне расстается с ним гораздо раньше, чем автор. С ним он кончает определенно: «Петербург, весь Петербург, вся сила привычек прошлого, вся власть родственных и дружеских отношений влекли его в ту привычную и благоустроенную среду, где люди так старательно отгораживали себя от страданий, которые несли на себе миллионы людей другой среды». Качалову — «От автора» дороже и важнее судьба Катюши — здесь, в финале спектакля, как и на всем его протяжении. Есть глубокое различие в том, как он сопереживает чувства Нехлюдова и чувства Катюши. Слияния души Качалова с душой Нехлюдова не только редки, не только ограничены его короткой чистой юностью: этих

данный, может быть, не существовало бы вовсе, если бы их источником не была первоначальная светлая, ничем не замутненная любовь молодого Нехлюдова к Катюше. Судьбой же Катюши Качалов живет все время, ею он захвачен непрерывно и безраздельно. Он всегда с ней — и по дороге в суд, и за барьером скамьи подсудимых, и в грязной, тесной женской камере, и на свиданиях в конторе острога. Он вместе с ней, ее глазами мучительно вглядывается сквозь мрак тюремной ночи в ее прошлое, вместе с ней вновь переживает ее неизлечимую, непоправимую обиду, отчаяние, гнев.

И в финальных сценах спектакля Качалов — «От автора» сопровождается на пересыльных этапах не Нехлюдова, а Катюшу. Он знает, как сложно, как трудно ее «воскресение», и бережет ее тайну. Он знает, что она снова, может быть, еще сильнее, чем прежде, любит Нехлюдова; знает и то, что жертвы Нехлюдова она не примет никогда, потому что это — «жертва» и потому что это тот мир, из которого она навсегда ушла. Вместе с Катюшей Качалов подходит к порогу другого мира, только еще открывающегося перед ней в «общении с новыми товарищами», ссыльными-революционерами. И тревожным, скорбным раздумьем звучит в его последних словах Катюшина выстраданная мысль: «Обижен простой народ, очень уж обижен простой народ».

ДРАМАТУРГИЯ И ЛИРИКА ПУШКИНА В РЕПЕРТУАРЕ КАЧАЛОВА

1

Если бы Качалова спросили, кого он любит из русских поэтов, он, может быть, не назвал бы Пушкина среди других дорогих для него имен, он исключил бы это имя из любого сопоставления. К Пушкину у него было отношение совершенно особое, ни с чем не сравнимое. Другие поэты иногда сменяли друг друга в его творческих увлечениях, и наиболее сильные из этих увлечений последовательно становились этапами в его артистической жизни: так, рядом с Блоком в биографии Качалова возник Маяковский. Любовь к Пушкину, всегда извечновавшую, творческую, он пронес через всю свою жизнь, от начала до самого конца; эта любовь не знала в душе Качалова приливов и отливов. О поэзии Пушкина в своем восприятии он мог бы сказать словами самого поэта: «...всегда близка, всегда со мной...»

Вспоминая в автобиографии свои первые артистические шаги, Качалов пишет, что в гимназические годы знал наизусть и с упоением «декламировал» чуть ли не всего «Евгения Онегина». Одной из незаконченных работ 1948 года, последнего года его жизни, было

стихотворение Пушкина «Дорожные жалобы» («Долго ль мне гулять на свете...»). В Кремлевской больнице, уже догадываясь о неизлечимой своей болезни, как будто торопясь насладиться самым любимым и дорогим, что было в жизни, Василий Иванович читал тем, кто навещал его, эти стихи с каким-то необыкновенным подъемом, как будто преодолевая их ритмическим напором смертельную тоску.

Его любовь к Пушкину всегда была действенной, а не созерцательной. Когда он читал и бесконечно перечитывал Пушкина, он искал для себя возможности проникнуть в его поэтический мир и сделать в нем новые открытия, чтобы потом утвердить их в живой передаче актера. Это и была творческая «пушкинская лаборатория» Качалова. Трудно сказать точно, когда началась его работа над Пушкиным. Продолжалась она до последних дней его жизни.

Качалов вообще предъявлял к себе в творческой жизни беспредельно высокие требования и поразительно редко бывал удовлетворен своими достижениями, какой бы успех они ему ни приписали. Но ни один поэт не вызывал у него такой непреклонной, неподкупной, жесткой самокритики, как Пушкин, когда Качалов работал над его произведениями. И ни один поэт не вдохновлял его на такую упорную, длительную, иногда поистине титаническую работу. Может быть, именно поэтому путь овладения лирикой, эпосом и драматургией Пушкина часто совпадал с наивысшими взлетами его творческой мысли, приводил к открытию новых глубин и еще неизведанных сил его дарования, к совершенному мастерству.

Путь Качалова к овладению поэзией Пушкина всегда был трудным, часто — мучительным. Мучительно было навсегда потерять, утратить то, что однажды было найдено, — как это случилось, например, с монологом Председателя из «Пира во время чумы» — и знать, что то, что осталось в дальнейшем исполнении, уже не воплощает когда-то достигнутой вершины, а в лучшем случае только приближается к ней. Мучительно было сознавать, что многое из того, что удавалось в интимной аудитории, в комнате, за столом, вдруг становилось иногда совсем другим — тяжеловесным, декламационным, громоздким — на широкой публике или в механической звукозаписи. Такая судьба постигла монологи Сальери, Барона из «Скуного рыцаря», так звучат некоторые записи отрывков из «Бориса Годунова» и «Каменного гостя». И в какое отчаяние, а иногда ярость приходил Качалов, когда то, что он считал эскизом, пробой, очередной попыткой наметить еще хрупкие и расплывчатые контуры своих новых созданий, звучало в эфире как нечто законченное и готовое. Зато когда ему удавалось после ряда неудач вновь обрести и закрепить то, что временно ускользало от его творческой воли и казалось ему потерянным, он испытывал еще большую радость, чем от того, что выходило сразу. Так бывало не раз со стихотворением «Зимний вечер», одним из

самых его любимых, когда оно выливалось у него в едином, бурном, непрерывно пульсирующем ритме, словно продиктованное внутренним самочувствием какой-то неумной тоски и жажды. Так возродилась в качаловском концертном репертуаре последних лет, наполнилась живым драматизмом и засверкала новыми красками «Келья в Чудовом монастыре» из «Бориса Годунова».

Он всегда особенно волновался, выступая в концертах или по радио с произведениями Пушкина, всегда был неуверен в себе и, казалось, с трепетом чего-то искал в себе или ждал от себя. Почти каждое новое исполнение, даже такое, которое он готов был признать в общем удачным, вызывало в нем желание продолжить работу, «еще попробовать», как он говорил, поискать «еще большей смелости, большей простоты». И часто работа эта начиналась в тот же вечер, как только он возвращался с концерта домой.

Томики Пушкина никогда не исчезали с его письменного стола, всегда были рядом, под рукой, и дома, и на даче, и в больничной палате, иногда даже на спектакле — во время антрактов. Принимая у себя дома молодых чтецов или начинающих актеров, он чаще всего просил их почитать Пушкина. И в этом было желание не только проверить, испытать незнакомца на самом трудном поэтическом материале, но иногда и доверчивая надежда услышать от него то, чего он сам еще в Пушкине не нашел. Помню, как горячо он оценил молодого азербайджанского чтеца, необыкновенно темпераментно и музыкально исполнившего у него в кабинете монолог Бориса Годунова на своем родном языке¹. Но бывало и обратное, когда казалось, что он с трудом скрывает под холодной вежливостью свое возмущение, если он улавливал у читающего легкомыслие, дурной вкус и особенно если замечал небрежность в отношении к пушкинскому тексту или к ритму стиха. Все это его оскорбляло, как грубая обида близкому человеку.

Он не пропускал случая послушать, как читают Пушкина другие чтецы и актеры, многим восхищался у Яхонтова, Журавлева, Степановой, у молодого тогда Юрия Кольцова. С явным интересом слушал рассказы об исполнениях, которые почему-либо прошли мимо него в свое время, — например, о том, как замечательно однажды читала Л. М. Коренева на вечере в Политехническом музее Седьмую главу «Евгения Онегина», или о том, как неожиданно звучал у В. А. Синицына труднейший для публичного чтения «Апчар», или как В. В. Лужский умел превращать в произведение искусства письмо Пушкина, читаемое им на французском языке.

¹ Это был Мехти Мамедов, будущий известный режиссер азербайджанского театра; он тогда еще учился у Н. М. Горчакова в ГИТИСе, — мы познакомились, и я привел его к Василию Ивановичу.

Качалов не был «пушкинистом», каким был, например, среди актеров Художественного театра Л. М. Леонидов. Он никогда специально не изучал ни биографии, ни творчества Пушкина. Он понимал тех, кто радуется каждой новой черточке, каждому расшифрованному слову в черновых рукописях Пушкина, но сам воспринимал его наследие иначе. Из всего, что он слышал или читал о Пушкине, его волновало только то, что могло как нечто живое войти в тот образ поэта, который он в себе носил, который жил в нем самом. Ему было дорого все, что ясно и глубоко характеризовало мировосприятие Пушкина, сохраняло его облик, или то, что талантливо и страстно выражало современное отношение к нему. Среди самых его любимых произведений были стихи современных поэтов, посвященные Пушкину, — Блока, Маяковского, Ахматовой, Багрицкого. Ему было дорого и близко лирическое, личное отношение к Пушкину, особенно когда оно вырастало в искренний, взволнованный пафос. Так он сливался с Маяковским в страстной защите живого Пушкина от обывателей и меценат.

Но, как бы он ни был увлечен тем, что читал о Пушкине, главным источником вдохновения в его неустанной работе всегда оставалась сама поэзия Пушкина. Углубляясь в нее, он все время как бы открывал для себя еще незнакомого Пушкина. Это мог быть отдельный образ, какая-нибудь одна строчка, прежде ускользавшая от внимания и вдруг теперь чем-то поразившая его. Но открытием для Качалова она становилась не как прекрасная деталь, увиденная им как будто в первый раз, а как творческий ключ к волнующе новому постижению Пушкина, как новый стимул в работе. Поэтому он и говорил об этих своих открытиях без всякой напыщенной восторженности, так же строго, сдержанно и кратко, как мог он говорить о том, что вновь открывалось ему в родной русской природе. Так однажды, в связи с работой над Восьмой главой «Онегина», он вдруг спросил А. И. Степанову, обращала ли она когда-нибудь внимание на удивительное междометие в одной из строф, посвященных Татьяне:

У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!

«Ты понимаешь, что это за «у-у!» — вспоминает Степанова качаловскую взволнованную интонацию. — Это гениальное «у». «Негений», наверно, сказал бы здесь «о!» или «ах!». И пропал бы «холод».

В своей работе Качалов охватывал творчество Пушкина широко и смело, пачиная с крупнейших драматургических образов и кончая незавершенными набросками и эскизами. Он работал и творчески проявил себя во всех жанрах пушкинской поэзии: в романе и лирике, поэме и трагедии, в балладе и сказке. Многие из этих работ остались

незаконченными, а среди законченных только небольшая часть сохранилась и до известной степени передает своеобразие качаловского исполнения на грамофонных пластинках и в записях на пленку, преимущественно последних лет. Было бы величайшей ошибкой и неуважением к таланту Качалова судить о поэзии Пушкина в его репертуаре по воспроизведению явно неудачных записей, в которых до сих пор, к сожалению, приходится иногда слышать по радио монологи из «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря», «Бориса Годунова». Многие стихотворения, над которыми Качалов работал в течение ряда лет, воспроизведены на более ранних этапах его работы и не передают ни глубины замысла, ни выразительной силы его позднейшего исполнения. К ним относятся «Памятник», «Во глубине сибирских руд», а из драматических произведений — ранняя запись сцены «Келья в Чудовом монастыре».

Но когда мы думаем не только о том, что сохранилось для будущего хотя бы в отдаленном соответствии с живым исполнением Качалова, и восстанавливаем в памяти все, что сделано и достигнуто им за десятилетия его работы над Пушкиным, — ничто не может заслонить величия его победы. Перед нашими глазами встает образ Качалова как замечательного актера пушкинского репертуара, разрушавшего своим артистическим опытом легенды о мнимой «несценичности» «Бориса Годунова» и «Каменного гостя»; перед нами светлый и пленительный образ Качалова-чтеца, воплотившего на концертной эстраде звучащее живое слово поэзии Пушкина.

2

Облик Качалова, особенно Качалова последних лет, неотделим от лирики Пушкина. В его концертном репертуаре было не так уж много пушкинских стихотворений, но с теми, которые он выбирал для концертной эстрады, он обычно уже не расставался никогда. Для него был необыкновенно важен самый выбор стихов для чтения с эстрады. Среди множества пушкинских лирических произведений, которые он любил и которыми никогда не переставал наслаждаться, он выбирал для работы только те, которые будили в нем непосредственный творческий отклик, становились частью его жизни, его души. Поэтому почти каждое стихотворение Пушкина, входившее в репертуар Качалова, казалось заново и неожиданно прочитанным: это был всегда новый Пушкин и новый Качалов.

«Пророк» и «Памятник», «Во глубине сибирских руд» и «Вакхическая песня», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Вновь я посетил» на концертах Качалова были стихотворениями качаловского Пушкина. И не потому, что они передавались слушателю чарующим, необыкновенным по красоте голосом, не потому, что они свер-

кали находками артистического мастерства, по потому, что Качалов раскрывал в них свой внутренний мир, который был для нас неотразимо привлекательным и прекрасным.

Эти стихи, с детства знакомые каждому, звучали по-новому в исполнении Качалова, потому что он насыщал их своим жизнелюбием, своим чувством родины, своим восприятием дивной миссии художника. Он читал стихи Пушкина как истинно русский актер, с полной самоотдачей, как говорится, всею кровью.

Работа Качалова над пушкинской лирикой была не менее сложной, чем его путь к овладению пушкинским театром. Голос Качалова, его любовь к звучащему слову, особый дар почти пластического воспроизведения словесного образа, его изумительная артистическая дикция — все эти качества могли бы позволить ему доставлять наслаждение слушателям даже и «декламацией» пушкинских стихов. Но этого было ему мало.

Он мог бы по-актерски «сыграть» стихотворение как маленькую роль, как монолог, окрашенный соответствующим настроением, оправданный житейской логикой «предлагаемых обстоятельств», которые его актерская фантазия легко нашла бы в самом содержании и в жанре стихов (элегия-воспоминание, обращение к любимой женщине, послание друзьям-декабристам и т. д.). Но и это никогда не удовлетворяло Качалова.

При всей его любви к стихотворной речи его не увлекала и специальная «работа над стихом» как над особой формой выражения поэтических идей и образов. Головная, технологическая работа над стихом была ему чужда. Он не умел и не желал разлагать стихотворение ни на «психологические куски», ни на «ритмические единицы», не старался выделять или подчеркивать стиховые паузы или рифмы. Стих никогда не был для него внешней формой. В отличие от многих актеров он воспринимал ритмический музыкальный поток стихотворения как его природу, в неразрывной связи с наполняющими его чувствами и мыслями.

Специальные, «технологические» пути к овладению пушкинской лирикой отвергались Качаловым, вероятно, потому, что он не ограничивал себя задачей воспроизвести, передать слушателям стихотворение Пушкина в качестве актера или в качестве чтеца. К стихам Пушкина он подходил с активной творческой волей и, читая их, выражал свое отношение к миру, свое восприятие жизни. Важнее всего для него было найти внутренний стимул этой творческой воли, основное, неразложимое на элементы самочувствие — всегда простое, жизненное и вместе с тем непременно взволнованное, приподнятое, небудничное. Это самочувствие давало ему право говорить с эстрады «своим голосом» и в то же время голосом поэта. Эти решающие внутренние совпадения давали Качалову возможность становиться лири-

ческим «Я» исполняемых им стихов и в то же время своеобразным и самостоятельным истолкователем поэзии Пушкина.

Только актер-трибун, узнавший высшее счастье творчества в народной любви, мог вдохнуть новый пафос в библейские образы «Пророка» и вложить новый смысл в слова пушкинского призыва:

Глаголом жги сердца людей!

Только неистребимая, ненасытная качаловская любовь к жизни, жадно ищущая «впечатлений бытия», только его безграничная вера в свободный человеческий разум и в живительную силу поэзии могли вылиться в такой вдохновенный, могучий и радостный гимн, каким была его «Вакхическая песня».

«Здравствуй, племя младое, незнакомое!» — говорил Качалов, и нас захватывала волна его любви ко всему молодому, творчески отважному, свежему, бодро вступающему в жизнь.

Он читал элегию «Брожу ли я вдоль улиц шумных», и в философской сосредоточенности, в ритмической широте и покое, в строгой цельности интонаций звучала не тоскливая мысль о неизбежности конца, а мудрое качаловское приятие жизни.

И любовная лирика Пушкина («Я вас любил», «Ненастный день потух», «На холмах Грузии») в исполнении Качалова, проходя сквозь призму его души, окрашивалась ее неповторимыми тонами. Качаловская мужественная нежность и сдержанность чувств слышались и волновали в этих стихах. Когда он читал «Я помню чудное мгновенье» — стихотворение для многих уже почти неотделимое от мелодии знаменитого романса Глинки, — особенно ясно обнаруживалась сила качаловской мысли и непреоборимость найденной им мелодики. В этом чтении тоже была музыка, она переливалась из строфы в строфу, выстраиваясь в непрерывную, сверкающую звуками кантилену. Но тон этой музыки был иной, не элегический, а насыщенный напряженным драматическим переживанием.

В последние годы жизни Качалов пришел к наивысшим своим достижениям в работе над лирикой Пушкина. В его репертуар вошли стихи, которые он прежде не читал, в том числе баллады: «Песнь о вещем Олеге», «Ворон к ворону летит», «Жил на свете рыцарь бедный». Даже самая короткая из них — «Ворон к ворону летит» — становилась в исполнении Качалова монументальным произведением, звучала как единая, мощная музыкальная фраза. Уже намечался в творчестве Качалова внутренне закономерный переход от этих пушкинских баллад к большим эпическим полотнам — к «Полтаве» и «Руслану и Людмиле». Первые эскизы этих работ, сохранившиеся в звукозаписи, поражают своей смелой простотой и ясностью. Стихи Пушкина звучат здесь так, как о них когда-то писал

Белинский: «Какой стих, — прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка!»

Но, может быть, еще более поразительны последние возвращения Качалова к тем пушкинским стихам, которые сопутствовали ему всю жизнь и которые теперь, на склоне лет, он как бы постигал заново. Это — прежде всего философская лирика Пушкина. Возобновляя в своем репертуаре «Пророка», «Памятник», он словно очищал, освобождал свои любимые стихи от малейшей примеси декламационного пафоса, от внешней раскраски отдельных слов, от случайных интонаций — от всего, что прежде мешало ему донести во всей цельности и сосредоточенной страсти волновавшие его мысли.

— Никакой декламации, никакой патетики! — говорил он о «Памятнике», когда в последний раз работал над этим стихотворением в 1948 году. Он хотел читать «Памятник» совсем по-иному, совсем не так, как он звучит у него на пластинке или в радиозаписи. Он садился в кресло, покойно откинув назад голову, положив руки на подлокотники, и, как будто вспомнив, почти «про себя», эпитафия из Горация: «Exegi monumentum», тихо и сосредоточенно начинал: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Лишенные внешней декламационной приподнятости, но глубоко пережитые, предельно строгие по форме выражения, но внутренне пламенные, стихи «Памятника» звучали у него тогда со всей силой пушкинского гениального провидения, с непреерекаемой естественностью завершаясь мудрой и горькой улыбкой последней строки.

3

Работа над драматическими образами Пушкина проходит почти через всю творческую жизнь Качалова начиная с 1907 года. Преимущественно эта работа была связана с пушкинскими спектаклями Художественного театра 1907, 1915 и 1937 годов, но часто возникала и совершенно самостоятельно, особенно в последнее двадцатилетие, когда в жизни Качалова такое значительное место заняла концертная эстрада. К ролям пушкинского репертуара он возвращался постоянно, периодически возобновляя работу над одной и той же ролью. Однажды загоревшись пьесой Пушкина, Качалов уже не расставался с ней надолго, она становилась для него сокровенной и дразнящей творческой мечтой, требовала все новых поисков, рождала в нем новые желания и замыслы. Так в разное время вошли, а потом возвращались вновь в творческую лабораторию Качалова Пимен и Борис Годунов, Сальери, Председатель («Шир во время чумы»), Барон («Скупой рыцарь»), Дон Гуан («Каменный гость»).

Работа Качалова охватывала в той или иной степени почти все (за исключением «Русалки») основное драматургическое наследие

Пушкина — все «маленькие трагедии» и «Бориса Годунова». Но судьба пушкинских образов в творческой биографии Качалова различна. В списке его ролей, сыгранных на сцене Художественного театра, — Пимен и Дон Гуан. Роль Бориса Годунова была доведена в работе до генеральных репетиций. Монологи Председателя, Сальери и Барона остались творческими эскизами Качалова.

Среди них самый «сырой», наименее разработанный — монолог Барона. Он сохранился в записи на пластинке, которая не удовлетворила самого Василия Ивановича. Он всегда великолепно знал и умел точно определить то, что мешало ему приблизиться к Пушкину, а в данной работе воспринимал эти препятствия особенно остро, чувствуя, что они так и остаются непреодоленными.

Слушая монолог из «Скупого рыцаря» даже в живом исполнении Качалова, а не только в записи, нельзя было не почувствовать, что здесь еще не найден какой-то решающий, действенный стержень образа, его основное жизненное самочувствие. От этого весь монолог как бы рассыпался на отдельные куски, то насыщенные живым чувством и темпераментом, то декламационно-приподнятые и внутренне холодные. Декламационное начало было явно преобладающим. Оно сковывало Качалова, замыкало его в пределах чтения монолога, но открывая ему тех внутренних путей к сердцу образа, которых он мучительно искал. И выхода из этого плена не было ни в стройности великолепно донесенной мысли, ни в расточительной яркости красок, которыми он как бы извне, кистью живописца, изображал душевное состояние Барона.

Образ Сальери был для Качалова в гораздо большей степени реальной ролью, которой он стремился овладеть не в отдельно взятом монологе, а в целом, во всем ее сложном развитии. Он мечтал сыграть Сальери, считал эту роль «своей», вынашивал ее в себе, готовился к ней. В мечте о Сальери сказывалось его постоянное внутреннее тяготение к ролям мирового трагедийного репертуара. Среди неосуществленных замыслов Качалова Сальери стоит рядом с Мефистофелем, Ричардом III и Яго.

Василий Иванович никогда не читал и не играл Сальери в концертах. Сделав несколько попыток записать первый монолог на пластинку и пленку, он продолжал свою работу над «Моцартом и Сальери» в уединении и редко делился ею даже с близкими. В последние годы его увлекала мысль соединить в концертном исполнении обе роли — если не сыграть, то прочесть с эстрады и Сальери и Моцарта.

Этот смелый замысел, характерный для последних этапов творчества Качалова, открыл перед ним новые возможности в работе над образом Сальери, который и теперь, во взаимодействии с Моцартом, остался для Качалова основным. Читая обе роли от начала до конца

пьесы, Качалов не искал ни резко очерченной характерности, ни особого контраста в дикции, высоте и тембре голоса. Он читал монологи и краткие реплики Моцарта и в то же время как будто сам прислушивался к ним внутренним слухом своего Сальери. Он стремился охватить изнутри, во всей глубине, основной философский и психологический контраст пьесы. Для этого ему и нужен был Моцарт. Но в соединении Сальери и Моцарта он, казалось, искал прежде всего живых, непосредственных импульсов для сложного внутреннего действия своего основного героя — Сальери. И никогда трагедия Сальери, возникающая в трактовке Качалова из мучительного противоборства мысли и чувства, не достигала такой насыщенности, такого искреннего пафоса, как в этих замечательных эскизах.

Всегда волнующим и близким был для Качалова монолог Председателя из драматической сцены «Пир во время чумы» («Когда могущая Зима...»). Именно поэтому Василий Иванович, довольно часто включая его в концертную пушкинскую программу, относился к исполнению его с особенной требовательностью.

Он сам чувствовал, что удается ему этот монолог только тогда, когда он полностью освобождает себя от прозаической житейской «логики», когда актерски он отдает себя до конца, «всем существом» во власть стихотворного ритма, когда могучая ритмическая волна пушкинских стихов как будто сама собой разворачивает его мысль и дает простор темпераменту.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

В этих стихах монолога, воплощавших для Качалова его идейно-эмоциональное зерно, звучала тема, особенно близкая его собственной основной творческой теме: бесстрашие и могущество человеческой воли, радость борьбы за жизнь, утверждение жизни. Может быть, потому Качалов и ограничивался в своей работе над «Пиром во время чумы» одним монологом, что не хотел омрачать этот гимн жизни, этот гордый вызов судьбе ни отчаянием, ни ужасом, ни тоской Вальсингама, которым нет исхода, нет разрешения в драматическом фрагменте Пушкина.

В сдержанном, но внутренне накаленном темпераменте качаловского Председателя, в нарастающей и постепенно захватывающей силе его патетических утверждений мощной органной нотой звучала интонация спора с судьбой. «Есть упоение в бою...» — восклицал он, как бы подчеркивая этим ударением несокрушимую силу своей убежденности и воли. «И девы-розы пьем дыханье, — быть может... полное Чумы» — подтекстом этих заключительных строк у Качалова был мужественный, дерзкий, бесстрашный вызов свободного духа, который ставит себя над судьбой, утверждая свое бессмертие.

Качалов придавал «гимну в честь чумы» ликующие вольнолюбиво краски той «буйной вакхической песни», которой ждут от Председателя другие участники пира. Вакхически-страстно — в пушкинском смысле — звучало в этом отрывке его жизнеутверждение. Не случайно отрывок из «Пира во время чумы» в концертных программах Качалова обыкновенно занимал место рядом со стихотворением, которое было названо «Вакхической песней» самим Пушкиным. И в след за монологом Председателя, как бы расширяя его пределы, по-новому слышались нам бессмертные пушкинские слова:

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

4

Тема бесстрашного, дерзновенного вызова судьбе была основной для Качалова и в пьесе «Каменный гость», которая была поставлена Художественным театром вместе с «Моцартом и Сальери» и «Пиром во время чумы» в 1915 году.

Для передового театра, особенно дорожившего своей глубочайшей связью с национальной классической драматургией, было знаменательным это обращение к Пушкину в годы мировой войны. Театр не желал подчинять свое искусство требованиям и вкусам буржуазной публики, от которой он материально зависел. Он отказывался от провинцистического и бездумно-развлекательного репертуара, господствовавшего на многих других сценах, и, углубляясь во внутреннюю лабораторную работу, все реже показывал в это время новые спектакли. Работа над Пушкиным увлекала театр, вопреки заказам и ожиданиям пресыщенного, жаждущего острых ощущений буржуазного зрителя.

«Конечно, в спектакле много недостатков и до многого мы не доросли, — писал К. С. Станиславский в Петроград В. А. Теляковскому вскоре после премьеры. — Но в годы войны хотелось оправдать себя большой и важной работой...»

Несмотря на то, что Художественный театр подходил к драматургии Пушкина со всей ответственностью, пытливостью и глубиной истинного новатора, он сам остался неудовлетворен результатом своей работы в целом. Что-то существенное в самом его творческом методе не давало театру возможности полностью овладеть философской сущностью и стилем пушкинских трагедий. Их гениальная лаконичность вступала в противоречие с психологической и бытовой самодовлеющей «маленькой правдой», от которой искусство МХТ в то время еще не было свободно. Пушкинский стих в этой постановке был для большинства актеров Художественного театра скорее не-

преодолимым препятствием, чем путем к органическому слиянию с идеями и образами трагедий Пушкина.

Обобщая опыт работы над Пушкиным в замечательном по самокритической глубине рассказе о самом себе в роли Сальери, К. С. Станиславский пишет в книге «Моя жизнь в искусстве»: «То, что я делал, — я делал искренно; я чувствовал душу, мысли, стремление и всю внутреннюю жизнь моего Сальери. Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку. Но лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи, — помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка, и я не узнавал во внешней форме своего искреннего внутреннего чувства... На этот раз главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить».

Глава о пушкинском спектакле имеет в книге Станиславского многозначительный заголовок: «Актер должен уметь говорить». В работе над Пушкиным Станиславский пришел к новому этапу в развитии своей «системы» органического актерского творчества. Это было открытием одной из тех гениально простых, «давно известных истин», которые в синтезе «системы» Станиславского ведут актера к новым постижениям самой сущности и конечной цели его творчества. В заключительных строках главы о пушкинском спектакле Станиславский взволнованно говорит о том, «сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь для выявления внутренней жизни на сцене», а несколько выше мы находим его признание: «Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

Такова была мера беспощадной требовательности Станиславского к себе и к своим товарищам по сцене при встрече с Пушкиным. Вот почему особенно важно обратить внимание на то, что, оценивая пушкинский спектакль в целом, Станиславский определенно выделяет среди его исполнителей В. И. Качалова в роли Дон Гуана.

Что это значит — ясно из контекста глубоко принципиальных размышлений, которыми наполнен рассказ Станиславского о постановке «маленьких трагедий» в МХТ. Очевидно, Качалов ближе других подошел к воплощению его мечты о гармоническом слиянии музыки пушкинского стиха с живым и правдивым чувством действующего на сцене актера.

Среди разноголосицы мнений, в большинстве своем отрицательных, среди споров и критических откликов, которые вызвал в печати пушкинский спектакль Художественного театра, Качалов в роли Дон Гуана тоже занимает особое место. Даже в самых резких отзывах

рецензенты отмечают у него «чудесное звучание стиха», «владение стихом», «строгую почтительность к стилю Пушкина». В одной из рецензий говорится, что «он умеет переживать то опьянение пушкинским стихом, без которого бесцельно играть Пушкина». Но характерно, что, противопоставляя в этом смысле Качалова другим исполнителям спектакля, театральная критика 1915 года тем и ограничивается, даже не пытаясь проникнуть в сущность созданного им образа. Основной спор между критикующими Качалова рецензентами идет о том, в достаточной ли степени он передает «вечно влюбленного» Дон Гуана, то есть, иными словами, владеет ли он данными театрального «любовника» и соответствует ли его рисунок роли характерным чертам «любовника»-испанца. Один из критиков с недоумением замечает, что, глядя на Качалова—Дон Гуана, «гораздо больше веришь в его способность философски рассуждать, чем по-мальчишески дурачиться, ветренничать, кружить голову себе и другим».

Можно легко представить себе разочарование критиков, пришедших на спектакль Художественного театра с таким упрощенным представлением о Дон Гуане или ожидавших увидеть на сцене излюбленные штампы определенного театрального амплуа. Образ, созданный Качаловым, должен был неизбежно разочаровать тех, кто ждал от «Каменного гостя» больше всего возможности полюбоваться «ветренным» и «непосредственно обаятельным» Дон Гуаном, насладиться декламационной страстностью его монологов, увидеть изящного и темпераментного героя «плаща и шпаги».

Даже внешний облик Качалова — Дон Гуана был далек от штампованных представлений о красоте «пламенного испанца». Рецензия Н. Е. Эфроса сохранила нам его портрет: «Оригинально красив. Длинное лицо, опаленное солнцем юга; темно-рыжая борода и тонкие усы, характерно приоткрывающие среднюю часть верхней губы. Лицо энергией, и волей, и задором дышит. Но странные глаза, — в них не жизнерадостность, не безоблачность. В них какой-то стальной блеск и острота...»

Не открыто-жизнерадостным и не безоблачным был и внутренний облик качаловского Дон Гуана. В его сдержанности, в отсутствии декламационного пафоса, в отказе от проявлений непосредственной импульсивной страстности большинство критиков увидело только холодное резонерство. Растерявшись и не зная, что сказать актеру по существу образа, кроме банальных, заезженных слов театрально-рецензентского лексикона, они забывали и самого Пушкина и замечательную характеристику Белинского, в которой замисел Качалова находил глубокое подтверждение: «Отличие людей такого рода, как Дон-Хуан, в том и состоит, что они умеют быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это пужно. Дон-Хуан распоряжается своими чувствами, как

полководец солдатами: не оп у них, а они у него во власти и служат ему к достиженшию цели»¹.

Но если современная спектаклю критика так беззаботно отнеслась к психологической стороне образа Дон Гуана, то основной идейный замысел Качалова остался уже полностью за пределами его интересов и внимания.

Исключение составляет только Н. Е. Эфрос, который понял или, вернее, почувствовал этот замысел, хотя категорически не принял его.

Н. Е. Эфроса не случайно поразило в первой же картине трагедии выражение глаз Качалова: «глаза воителя». В позднейшей беседе с ним Василий Иванович сам определил то, что было основным, главным в его подходе к роли:

«Меня прельстила не красота пушкинского стиха, но мысль углубить образ; мне захотелось дать иного, чем он вырисовывается у Пушкина, Дон Гуана: не того, который избрал источником наслаждений женщин, но которому превыше всего дерзание, важнее всего преступить запрет, посчитаться силою с кем-то, кто выше земли.

Я хотел победить поэта и оказался побежденным.

Я, впрочем, думаю, — прибавил он, — что где-то глубоко все-таки сокрыт в пушкинском образе и пушкинском тексте и такой Дон Гуан. Но его нужно извлечь как-то по-иному, чем сделал я, через глубокое, но покорное вживание в самый текст, через осуществление прежде всего легкости и красоты стиля этой пушкинской вещи».

Перед нами автопризнание величайшей ценности. Поверив, вслед за Белинским, в пушкинского героя как в искаженную, но «высшую натуру», в «силу его воли, широкость и глубину души»², Качалов задумал свой образ Дон Гуана как образ протестанта. Он жил его страстной готовностью звать на бой не только судьбу, карающую в нем «безбожного развратителя», но и все то, что противостоит его вольнолюбивой душе здесь, на земле, в его земном окружении.

Наполнив образ Дон Гуана бунтующим вольнолюбием и вызовом, Качалов оставил далеко позади себя тех, кто подходил к пушкинской трагедии с узкими мерками и готовыми ярлыками штампованных или наивных представлений. Но в то же время он был не удовлетворен, недоволен собой и даже готов был признать себя побежденным в своей «борьбе» с Пушкиным. Что-то важное мешало ему довести до конца свое восприятие роли, добиться того, чтобы ничто в нем не противоречило «легкости и красоте стиля этой пушкинской вещи», больше того — чтобы самый замысел актера ор-

¹ В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина.— Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1948, стр. 634.

² Там же, стр. 630.

ганически выростал из этой пушкинской «легкости и красоты». Образ тогда не успел созреть во время репетиций и не был завершён на сцене. В своем дневнике Качалов записал: «Сезон 1914/15 — неуспех в Чацком, еще хуже — в Дон Жуане». Но прошли годы, и он снова вернулся к нему, возобновив сцены из «Каменного гостя» в концертном исполнении.

В программе Пушкинского вечера Художественного театра в феврале 1938 года он сыграл с К. Н. Еланской почти полностью две последние сцены трагедии. Играл он экспромтом, заменяя заболевшего товарища, сам едва оправившись после тяжелой болезни. Помнится, он даже предупредил восторженно встретившую его публику, что выступает без подготовки и не уверен в тексте. Он даже положил на одно из кресел, стоявших на сцене, томик Пушкина и, улыбнувшись, сказал: «На всякий случай...» Казалось, что это будет его попыткой возобновить страницу прошлого — своего и театра, постараться вспомнить то, что когда-то было создано.

Но томик Пушкина не понадобился Качалову в этот незабываемый вечер, как не понадобились ни декорации, ни костюмы, ни грим для воплощения того образа, о котором он когда-то мечтал, беседуя с Н. Е. Эфросом. Это был Дон Гуан, для которого действительно «превыше всего дерзание», свобода, радость любви, бросающая вызов самой смерти. Но в этом вызове не было ничего мрачного, надрывного, затаенного. С какой-то поразительной свободой отдавался Качалов бешеному жизненному ритму своего Дон Гуана. Казалось, что именно пушкинский стих, упругая волна его ритма, его музыки рождает и этот привольно-широкий качаловский жест, и это сверкание глаз, и смелую парадность как будто произвольно возникающих и в то же время празднично-театральных мизансцен.

«...Найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость» — этот завет Станиславского определил реальную победу Качалова в завершении его творческой работы над трагедией «Каменный гость».

5

Работа Качалова над «Борисом Годуновым» началась в 1907 году, когда он впервые сыграл роль Пимена в спектакле Художественного театра. Но подлинным творческим увлечением Качалова «Борис Годунов» стал в 30-е годы, когда он возобновил сцену «Келья в Чудовом монастыре» на концертной эстраде, а в театре репетировал роль царя Бориса.

Трудно судить о качаловском Пимене 1907 года по материалам современных спектаклю рецензий, несмотря на то, что большинство критиков характеризует его в общем положительно, а некоторые даже восторженно. В этих отзывах о самом исполнении, по существу, сказано очень мало. Не сохранилось ни одной достаточно четкой фотографии Качалова в этой роли, дошла до нас только зарисовка художника Россинского, возможно, сделанная по памяти, а не во время спектакля.

Однако, собирая воедино наиболее серьезные, вдумчивые отклики на спектакль, нельзя не обратить внимание на то, что Качалов в них определенно выделен и даже противопоставлен другим исполнителям как актер, изумительно доносящий музыкальную красоту и силу пушкинского стиха. «Качалов читает Пимена так, как сейчас никто на русской сцене не мог бы читать его», — пишет в своей рецензии П. Ярцев. Драгоценно свидетельство Н. Н. Литовцевой о том, что его хвалили в этой роли М. Н. Ермолова.

По некоторым повторяющимся друг друга отзывам можно предположить, что во внутреннем рисунке роли Пимена Качалов искал тогда преимущественно черты изможденные, старческие, черты «человека, который давно уже отрешился от всего земного и погрузился душой в минувшее», интонации «трогательной печали» и «великого утомления жизнью». Патетическая сторона роли, очевидно, в то время оставалась для него чуждой, и, может быть, именно поэтому многим казалось, что в целом роль Пимена скорее подчиняет себе великолепные артистические данные Качалова, чем дает простор их новому проявлению. Полного слияния с образом не произошло. Характерен в этом смысле отзыв Н. Е. Эфроса: «Какой прекрасный Пимен — г. Качалов! Один недостаток — молодой голос, который был в противоречии с изможденным, старческим лицом, с потухшими глазами... монаха-летописца, творящего свой тихий суд над злом мира».

Качалов возвратился к роли Пимена, так же как и к Дон Гуану, в наши дни. Сцена «Келья в Чудовом монастыре» стала одной из самых любимых в его концертном репертуаре и сохранялась в нем до конца жизни Василия Ивановича. Он играл ее и с партнером (Григорий — И. М. Кудрявцев, В. В. Белокуров, Ю. Л. Леонидов) и один, соединяя в своем исполнении обе роли.

Переключаясь по ходу действия в образ Григория, он никогда не искал его особой характерности и ограничивался только переходом в иной ритм, иную тональность. В этом «монтаже» — как Качалов обычно называл такие свои работы — роль Григория была важна ему не для эффектного контраста. Скорее казалось, что он отказывается от партнера ради сохранения цельности своего замысла, своего понимания сцены.

Играя Пимена, Качалов был предельно строг и лаконичен в выборе выразительных средств. В процессе работы он легко пожертвовал намечавшейся первоначально дикционной характерностью — старческой и монашеской — ради характерности иной, внутренней. Качаловский голос звучал во всей своей силе, во всем богатстве красок и оттенков. Даже когда он играл эту сцену с партнером, он не тратил себя ни на какие бытовые приспособления. Его жест становился скупым и почти однообразным, а мизансцены — покойными и длительными.

Но эта необыкновенная внутренняя наполненность и сосредоточенность нужны были Качалову отнюдь не для передачи благостного бесстрастия монаха-летописца. Он создал образ, далеко не во всем совпадавший с известной пушкинской характеристикой Пимена: «В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать набожное, к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия...»¹. В творческом замысле Качалова акцент был явно перенесен с кротости и набожности на глубоко осознанное право летописца по-своему, свободно судить царей в соответствии с тем «мнением народным», которое играет такую решающую роль в трагедии Пушкина.

Пимен был для него не благостным и наивным мудрецом, стремящимся похоронить в себе былые мирские страсти и найти покой безмятежности. Качаловский Пимен обретал в монастырской келье совсем другое: счастье творчества, великую радость сохранить и передать потомкам живую, бурную историю родной земли, которую он страстно любит. Качалов — Пимен жил сознанием высоты своего долга, он был воодушевлен силой грамоты, просвещения, разума, способного охватывать прошлое и настоящее во имя будущего.

Качалов раскрывал в образе Пимена глубокую поэтическую натуру, подлинный творческий дар. Его Пимен был прежде всего поэтом, мудрым и страстным. Оттого перевоплощение Качалова на протяжении всей сцены оставалось как бы двойным — он действовал в образе самого Пимена и одновременно в тех образах, которыми Пимен, рассказывая, творчески загорался и жил. Как поэт, мгновенно вдохновляясь, он умел вновь пережить минувшее и наполнить свои воспоминания огнем живого чувства. Так взволнованно повествовал он об Иоанне и Феодоре. Так возникала в его патетическом рассказе ярчайшая и жуткая картина убийства царевича

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. VII, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1954, стр. 74.

Димитрия и казни злодеев. Казалось, что слова перед его глазами
встает милое,

..событий полно,
Волнуясь, как море-окиян,

что в мощи его гнева звучит приговор царю, свершившему «злое
дело, кровавый грех», что раскрываются перед нами «сокрытые ду-
мы» Пимена, связанные с «мнением народным», осудившим Бориса.

Создать живой образ Пимена, по-пушкински светлый и трогательный, но вместе с тем монументальный, величавый и страстный, — задача огромной трудности даже для выдающегося актера. Качалов выполнил ее вдохновенно и мудро. Он освободил один из любимейших образов Пушкина от наслоений поверхностного актерского декламаторства и заставил нас заново ощутить его глубокий исторический и поэтический смысл.

6

Роль Бориса Годунова (1936—1937) — последняя, незавершенная работа Качалова в области драматургии Пушкина. Если не считать возобновления «Горя от ума» в юбилейном спектакле МХАТ 1938 года, когда Качалов вновь выступил в роли Чацкого, то пушкинский Борис Годунов — вообще его последняя роль в Художественном театре. И, несмотря на то, что она осталась неосуществленной на сцене, хочется рассказать о ней все, что сохранилось в памяти, что волновало, а иногда потрясало нас во время незабываемых репетиций. Нельзя составить себе полного представления о творческом облике Качалова последних лет, не зная, как он работал над «Борисом Годуновым».

Так естественно представить себе прославленного актера, уверенно приступающего к новой работе над Пушкиным во всеоружии своего опыта и изумительного мастерства; так легко вообразить себе постепенный спокойный ход качаловского проникновения в новый образ, который, казалось, был необыкновенно близок его творческой натуре. А в действительности все было совсем не так. Перед нами на репетициях «Бориса Годунова» был Качалов, готовый работать как начинающий актер, как «ученик» (по восхищенному выражению Вл. И. Немировича-Данченко), третейный, неуверенный, с грузом скрывающий свое волнение, готовый репетировать буквально сотни раз какую-нибудь особенно важную для него сцену, все время ищущий и почти никогда не удовлетворенный. Это была работа одновременно над образом и над самим собой — работа огромная, напряженная, мужественная, а главное — до

конца творчески честная. Казалось иногда, что, репетируя «Бориса Годунова», Качалов атакует собственное мастерство — в своем стремлении совершенно свободно, заново, по-живому воспринять и сценически воссоздать Пушкина.

В эти годы Качалов сам не раз говорил, что концертный репертуар теперь стал для него дороже участия в спектаклях. «Борис Годунов» был его последним творческим увлечением в театре. Ни одной ролью в последний период своей жизни он не жил, не горел так, как этой. Здесь проявлялась и его любовь к Пушкину и неосуществленная до конца мечта актера о настоящей, большой трагической роли. Здесь открывалась перед ним возможность соединить свое исключительное тяготение к стихотворной речи, к музыке стиха с огромным трагическим переживанием, в котором нет места будничности чувств. Здесь все было пропитано близким его душе пушкинским восприятием России, живым пушкинским ощущением истории. Это волновало Качалова, толкало его мысль в сокровенные глубины трагедии, где «судьба человеческая» неразрывно сплетается с «судьбой народной».

И еще, особенно в более поздний период работы, он был увлечен своей искренней верой в сценичность Пушкина, в то, что именно наш современный театр призван разрушить легенду о «недоступности» пушкинских пьес для сцены и что на этом трудном пути дорого всякое реальное достижение. Он верил в то, что Художественному театру доступна драматургия Пушкина по самой сути его творческого метода, и не разделял сомнений в этом, обуревавших иногда даже такого энтузиаста пушкинских спектаклей, как Л. М. Леонидов. «Но перед всеми нами стоит одна общая задача,— писал Качалов в газете МХАТ «Горьковец» 8 марта 1937 года,— соединить владение пушкинским стихом, которым недостаточно владеет Художественный театр в своих прежних пушкинских спектаклях, с нашими неизменными основными требованиями жизненности, полнокровности чувств, простоты, правды и искренности переживаний. В этом направлении достигнуто уже очень многое. В особенности в смысле овладения стихом и звучанием пушкинской поэтической речи. Но и здесь еще есть над чем нам вместе поработать, чтобы добиться гармонического слияния великолепной, кованой стихотворной формы с полнокровной жизненностью пушкинского реализма. Только в том случае, если мы этого достигнем, в нашем спектакле зазвучит настоящая романтическая трагедия».

Однако все это вошло в отношении Качалова к работе над «Борисом Годуновым» не сразу, не с самого начала.

Предложение Вл. И. Немпровича-Данченко играть Бориса в новой постановке Художественного театра было для Василия Ивановича неожиданным и сначала почти испугало его. В театре в

это время обсуждался план спектакля, составленного из произведений «болдинской осени». Режиссировать его должен был Леонидов. Центральное место в этом плане занимали «маленькие трагедии», и Качалов, зная, что ему предназначается роль Сальери, уже возобновил работу над ней. После того как Владимир Иванович сообщил ему о своем новом решении, он несколько дней ходил какой-то растерянный, почти совсем не говорил даже с близкими ни о предполагаемом спектакле, ни о роли, а если и говорил, то больше в тоне недоверия к себе, к своим силам. Но с первых же дней он стал буквально неразлучен с томиком пушкинских пьес, который потом мы постоянно видели у него в руках на репетициях.

Вскоре после начала репетиций Василий Иванович тяжело заболел и около двух месяцев пробыл в больнице и санатории. Работу над «Борисом Годуновым» он возобновил еще до возвращения в Москву, и по его расспросам о репетициях, по отдельным его мыслям уже по поводу роли Бориса было видно, до какой степени она его волнует, как сильно завладел им пушкинский образ. В письме из санатория «Барвиха» от 31 декабря 1936 года С. М. Зарудному Василий Иванович сообщил: «Могу работать над «Борисом» (уже начинаю потихоньку, в лесу, за столом, в постели ночью)».

В работе Качалова над «Борисом Годуновым» поражала активность, жадность, с которой он стремился охватить не только свою роль, но и всю пьесу в целом. Часто он приходил на репетиции, на которые по расписанию его и не вызывали, садился где-нибудь в сторонке, с живым интересом смотрел и слушал. Кончалась сцена, и Василий Иванович, обычно немногословный, тут с полной готовностью делился с актерами своими впечатлениями. Но когда от него требовали конкретной критики или ждали режиссерской помощи, он чаще всего говорил, что лучше сам «попробует почитать», и тут же читал для товарищей всю сцену целиком, многое наизусть, а не по книге, горячо, темпераментно, с увлечением. Так он «показывал» А. И. Степановой и И. М. Кудрявцеву сцену у фонтана, а В. А. Орлову — Пимена.

Он пользовался каждой возможностью публично прочитать «Бориса Годунова» — всю пьесу, от начала до конца, и было ясно, что он превращает эти чтения в особые, необходимые ему репетиции, что они ему пужны для его роли. Как-то его попросили прочитать пьесу рабочим сцены за кулисами, во время спектакля. Чтение растянулось на два вечера и совершенно захватило слушателей. Сам же Василий Иванович говорил потом, что, читая сцену за сценой, он впервые внутренне ощутил многое из того, что еще ускользало от него в сложной исторической и нравственной трагедии Бориса.

С такой же готовностью Василий Иванович постоянно вызывался заменить на репетиции заболевшего исполнителя, особенно ког-

да это давало ему возможность непосредственно ощутить, как говорят в театре, «проиграть» для себя «контрдействие» своего партнера в какой-нибудь сцене, например Василия Шуйского. Это было возможно потому, что одновременно с Качаловым роль Бориса репетировали В. Л. Ершов и М. П. Болдуман. Кстати сказать, одновременная работа над образом Бориса еще двух исполнителей не только не мешала ему, но, как он часто говорил, наоборот, помогала. Он видел в ней дополнительную возможность проверить самого себя и, помогая своим товарищам, приходил к новым мыслям о роли. Всегда думая о судьбе спектакля в целом, Василий Иванович радовался их успехам и необыкновенно просто, открыто, искренне делился с ними своими находками и сомнениями. Все это было характерно для Качалова в процессе работы, составляло особый стиль, особенную атмосферу качаловских репетиций. Он умел взять для себя и морально и творчески все, что только можно, от ансамбля, от коллектива актеров и умел в то же время отдать этому коллективу всего себя.

«Василий Иванович сегодня на репетиции» — это всегда звучало в театре празднично.

С самого начала работы было ясно, что Качалов приносит на репетиции уже в основном сложившееся, свое представление о сущности трагедии пушкинского Бориса. С первых же репетиций по отдельным его вопросам и замечаниям легко было понять, что он воспринимает ее не на фоне трагедии народа, а в прямой связи с ней, что неспособность царской власти дать счастье народу — для него основная тема будущего спектакля. Сквозь этическую трагедию запятой совести Бориса мысль Качалова все время пробижалась к той внутренней борьбе сильной личности, которая возникла, в его представлении, из основного конфликта между царской властью и народом. В перипетиях этой внутренней борьбы Бориса и заключалась для него вся действенная линия роли, все ее разнообразие и психологическая сложность, ее живые противоречия и контрасты. От стремления завоевать народную любовь — до осознания пропасти, отделяющей царя от народа; от мудрого самообладания — до бешенства затравленного зверя; от предельной искренности — к великолепному актерству; от восторга перед наукой — к «гаданиям, кудесникам, колдуньям»; от смелости крупного политика — к растерянности и тоске. Исчезающая вера в свою способность подчинить ход истории своей воле и разуму и стремление преодолеть это разрушающее сознание — приблизительно так определил Качалов на одной из репетиций «сквозное действие» в роли Бориса.

Такой замысел, естественно, возбуждал в нем особенный интерес ко всему, что выражает в трагедии «мнение народное» и отно-

шение к нему самого Пушкина. Обычно довольно равнодушный ко всякого рода беседам общего характера, к литературным комментариям режиссеров и консультантов, Качалов в этой работе необычайно горячо относился к приглашению в театр виднейших ученых-пушкинистов с М. А. Цявловским во главе. Он жадно ловил всякую живую подробность в их рассказах об исторических источниках «Бориса Годунова», с удовольствием слушал отрывки из статей и писем Пушкина.

Он приходил к своему замыслу самостоятельно, но тем более ценил возможность укрепиться в нем с помощью исторического и историко-литературного материала. Это помогало ему идти в своей работе над образом Бориса, минуя маленькие психологические «правды», путем все большего углубления в социальный и философский смысл трагедии — тем путем, который с самого начала был для него единственно верным.

Именно на этой почве возникали у него иногда на репетициях довольно острые конфликты с режиссерами спектакля С. Э. Радловым и Н. Н. Литовцевой. В замысле они с ним не расходились. Но на практике, в работе, Радлову иногда становились дороже более абстрактные поиски воплощения пушкинского стиля, а Литовцева порой уделяла чрезмерное внимание психологическим частностям в построении образа Бориса. Качалов требовал от режиссера, как он написал однажды, «деятельности, кипучей по темпераменту и доброкачественной по вкусу, по художественной честности и правдивости, по ясности и серьезности задачи». Он был благодарен и Радлову и в особенности Литовцевой за многое, и в первую очередь за откровенную критику, но решающие конструктивные задачи ему приходилось брать на себя.

Самой трудной для Качалова сценой Бориса на протяжении всех репетиций была первая — в Кремлевских палатах («Ты, отец патриарх, вы все, бояре...»). Он без конца возвращался к этому монологу и, казалось, все время искал в нем единого, определяющего «подводного течения», основного жизненного самочувствия.

Ему мешала какая-то неуловимая двойственность в поведении Бориса в этой сцене, которую он мог осознать, но которую никак не удавалось перевести в план сценического действия. Он готов был отдаться предельной искренности в словах: «Облажена моя душа пред вами» — и жил стремлением внушить боярам огромность, величие своих замыслов, свою веру в себя, знающего, как осчастливить парод. Но в то же время он чувствовал в первом монологе Бориса и великолепного актера, произносящего заранее обдуманную тронную речь. В «молитве» Бориса, обращенной к его предшественнику на престоле, «праведнику» Феодору, Качалов явно ощущал определенный расчет политика: пусть слушают

ту молитву и запоминают ее окружающие нового царя бояре, — имеющий уши да слышит:

О праведник! о мой отец державный!
Возри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли тому, кого любил ты,
Кого ты здесь столь дивно возвелчил,
Священное на власть благословенье..

Искренность и расчет казались несоединимыми. На одной из репетиций Вл. И. Немирович-Данченко предложил Качалову такую задачу: «Надо жить накоплением того, что было (то есть исторически предшествовало данной сцене), — это и даст основу... Отказывался от престола сколько уже раз, престол — громада, хочу молиться, чтобы доказать окружающим свое отношение к принятию трона»¹.

Василий Иванович соглашался, начинал репетировать снова, но и это не снимало до конца психологического противоречия, которое его внутренне сковывало.

Это противоречие мешало Качалову создать в начале пьесы образ безоблачный и монументальный, образ Бориса Годунова, достигшего предела своих желаний и уверенного в своих силах. Начало трагедии Бориса в замысле Качалова было ярким, светлым контрастом к ее дальнейшему развитию. Но, репетируя свою первую сцену, он так и не находил в ней единой действенной линии и единого органического самочувствия для воплощения этой мысли.

Отсюда возникала «декламация», которую Василий Иванович считал вообще своим главным врагом на протяжении всей работы над «Борисом Годуновым». Тогда в его исполнение прокрадывалась обычно ему несвойственная напряженность; отдельные куски монологов казались психологически перенасыщенными, а другие, наоборот, холодными и ненаполненными; появлялись напевно-декламационные каденции стиха, внешние краски, аффектированные жесты «величавого», «романтического» Бориса, как их определял сам Василий Иванович.

Вот тут и начиналась борьба Качалова с самим собой, так изумлявшая всех очевидцев своей необычностью и смелостью. Для того чтобы добиться простоты и искренности, ему никогда не нужно было дробить текст роли на отдельные куски и кусочки. Он искал жизненной правды не в каком-нибудь одном верно схваченном элементе своего сценического поведения, как это часто бывает у актеров, а всегда в целом, в своем общем ощущении целого монолога или сцены. Репетируя, он почти всегда повторял их несколько раз от начала до конца.

¹ Дневник репетиций. Запись В. В. Глебова.

И победа его в той или другой сцене, когда ему удавалось добиться того, чего он искал, бывала всегда полной, а не частичной, и решающей, а не второстепенной по своему значению. Когда он находил то живое внутреннее действие, которое могло по-настоящему его наполнить и увлечь, вся сцена сразу начинала звучать по-другому, как будто возрожденная на иной, более глубокой и плодотворной ночве.

К синтезу правды и искренности переживаний с пушкинским стихом он неуклонно стремился на протяжении всей работы. И если этот синтез («жизненно-стихотворный», по выражению Немировича-Данченко) так и не был осуществлен Качаловым в первой сцене, то уже во второй — в монологе «Достиг я высшей власти...» — он овладел им совершенно. Но тоже далеко не сразу, а в результате огромного творческого труда. И здесь для него не раз возникала опасность остаться на поверхности великолепного чтения монолога. И здесь он порой мучительно не находил себя ни в декламационном пафосе, ни в той психологической перенасыщенности, о которой писал Стапи-славский, вспоминая свою работу над ролью Сальери, и которая теперь, в работе Качалова над Борисом Годуновым, так же неизбежно разрушала стройность пушкинского стиха.

К этим опасностям в монологе «Достиг я высшей власти...» присоединялась еще одна, не менее серьезная. В своих упорных поисках жизненно правдивого самочувствия Качалов иногда становился чрезмерно угнетенным и подавленным, почти растерянным, неисцелимо тоскующим. Тогда исчезали те краски «холодной элегии», которые на многих репетициях он так настойчиво изгонял из своего исполнения, но при этом исчезала и действенная сила владеющей Борисом большой мысли и воля к преодолению всех препятствий, которую Качалов считал такой важной для основного «зерна» своего образа. Заключительные строки монолога:

И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да куда... ужасно! —

становились тогда смыслом всей сцены, они как бы заранее окрашивали весь монолог в болезненно-мрачные тона, и трагедия нечистой совести Бориса неожиданно приобретала самодовлеющее значение.

С этим необходимо было бороться, в особенности потому, что Качалов считал, что в монологе «Достиг я высшей власти...» должна быть прежде всего раскрыта вся глубина той социальной трагедии, которая составляет сущность пьесы. Для воплощения его замысла роли этот монолог был ключевым, определяющим: именно здесь Борис — Качалов впервые осознавал пропасть, отделяющую его от народа, бессмысленную тщетность своих «милостей» и «щедрот»,

подавленный протест народных масс против любой царской власти. В своем понимании трагедии Бориса Качалов шел от строк:

Живая власть для черни ненавистна,
Они любить умеют только мертвых.

В преодолении этого отравляющего сознания и состояла для него вся действенная линия монолога. Вот почему он так напряженно репетировал эту сцену и был неутомим в своих пробах и поисках. «Он — преодолеваяющий, — говорил Василий Иванович на репетиции 27 мая 1937 года, определяя для себя самое главное в развитии роли Бориса. — Он сознается себе, что «совесть не чиста», и все же дальше мы видим, что он преодолел это. Он все время преодолевает — и в сцене с Юродивым, и в Думе. В «Смерти», в сцене с Басмаповым, несмотря на банкротство всей своей системы правления, он все же преодолевает. В нем все время — утверждение себя».

«Преодолевающий и одновременно разрушающийся, — отвечал ему присутствовавший на этой репетиции Вл. И. Немирович-Данченко. — Зацепите эту основную трагическую ноту, и тогда все станет на верный путь»¹.

И бывали замечательные, незабываемые репетиции, когда Качалову удавалось, начиная монолог, как будто ощутить гнетущий груз прожитых пяти лет надежд, разочарований, тщетных усилий и тяжелых ударов, когда он весь отдавался самочувствию бессонной ночи в пустынном кремлевском дворце, когда из желания осмыслить, пайти причину невыносимой тоски вырастал, как огромный вздох, его приговор самому себе: «Мне счастья нет».

Сами собой исчезали тогда парадно красивые мизансцены и жесты «величавого», «романтического» Бориса. Качалов стоял неподвижно, словно вглядываясь через воображаемое дворцовое окно бутафорской репетиционной «выгородки» в темноту московских улиц. И в строгой музыке ничем не украшенного пушкинского стиха разворачивалась тревожная, ищущая мысль Бориса — Качалова, как будто стремясь преодолеть это предельное одиночество.

Репетиции в фойе, за столом и в приблизительной «выгородке», обозначающей простыми холщовыми ширмами контуры будущих декораций, были необходимы в особенности для первых двух монологов, для сцены в царских палатах с детьми и с Шуйским и для последней — предсмертной сцены Бориса с Басмаповым и Феодором. Картины «Царская дума» и «Площадь перед собором в Москве» (с Юродивым) вообще репетировались гораздо реже, с расчетом доработать их уже после перенесения спектакля на сцену. В процессе репетиций в фойе они время от времени включались в работу; Качалову они

¹ Дневник репетиций. Запись В. В. Глебова.

были важны как необходимые звенья в развитии основной трагической коллизии роли.

Но чувствовалось, что не эти картины пахотятся в центре его творческого внимания, что они его пока особенно не волнуют, что главные внутренние задачи он стремится разрешить в сценах интимных и в основных монологах. Среди этих сцен, занимавших центральное место в репетиционной работе Качалова, две были наиболее законченны и почти всегда производили потрясающее впечатление на всех, кому выпадало на долю счастье их видеть: это сцена с Шуйским и в особенности предсмертная — прощание с сыном.

Вот где могучим взлетом трагедийного темперамента Качалова разрушалось предвзятое мнение о «нетеатральности» или о непреодолимой трудности драматургии Пушкина. Подлинный театр Пушкина открывался перед нами в напряженности и силе живых страстей, в совершенной поэтической гармонии их воплощения, когда Качалов подходил к этим вершинам своей роли, отбрасывая свободно и смело мишуру театрального «представления» и эффекты поверхностной патетики, отмечая все маленькие бытовые «правды» и «оправдания» бессильного прозаического натурализма.

Диалогу с Шуйским предшествует сцена Бориса с его детьми. Качалов строил ее на резком контрасте с монологом «Достиг я высшей власти...», в конце которого так ярко запоминался его подавленный, усилием воли заглушенный стон: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста».

Здесь, в общении с Ксенией и Феодором (эти роли трепетно и увлеченно репетировали с ним А. М. Комолова и Ю. Э. Кольцов), он казался просветленным и успокоенным, как будто сбросившим тяжелый груз со своих плеч.

Что, Ксения? что, милая моя?
В невестах уж печальная вдовица!..

Ксения — как бы часть его несчастья. К ней — нежность, смешанная с острой жалостью и с ощущением своей невольной вины («Я, может быть, прогневал небеса...»). Качалов — Борис, подходя к ней, обнимает ее, нежно целует в лоб, гладит по волосам, крепко прижимая к себе ее голову, и тут же с легким вздохом отпускает, как будто с облегчением, словно бессознательно торопясь обратиться к сыну, своей гордости и надежде. Стоя, усадив царевича снова за стол и опершись на его плечо, Борис внимательно рассматривает карту. Наставление Феодору («Как хорошо! вот сладкий плод ученья!.. Учись, мой сын...») звучит с необыкновенной теплотой, сдержанно-ласково, но вместе с тем и настойчиво-требовательно, со страстным желанием внушить ему всю важность, всю огромность ожидающего его государственного дела. В тоне Качалова — Бориса нет и тени покрови-

чатся глазами с царем, но изредка бросает на него короткий, острый, испытующий взгляд. Когда в конце своего рассуждения о «бессмысленной черни» он, вдруг оставив елейный тон и прямо глядя на цари, тихо и серьезно произносит: «Димитрия воскреснувшее имя», Борис вскакивает как ужаленный. Секунда полной растерянности. Искаженное страхом лицо. И первое движение — к сыну: сохранить его неведение, оберечь его чистоту. Он берет его за плечи и провожает к двери, ласково, но настойчиво, почти выталкивает из палаты.

Следующий монолог Бориса написан Пушкиным в особом ритме: сильные синтаксические паузы внутри стиха разрушают его планность. Эти внутренние толчки подчеркивают волнение Бориса в ритмическом рисунке его речи:

Ц а р ь

Послушай, князь: взять меры сей же час;
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Ш у й с к и й

Иду.

Ц а р ь

Постой. Не правда ль, эта весть
Затейлива?

Качалов с необыкновенной чуткостью подхватывал и включал в свое самочувствие беспокойный, скачущий ритм стиха в этом нагромождении гневных и вместе с тем растерянных приказов Бориса.

Но приказов для него сейчас мало. Яд сообщения Шуйского слишком глубоко проник в душу. Качалов — Борис заставляет Шуйского снова сесть — грубо хватает его за плечи и почти бросает в кресло перед собой: надо узнать всю правду, преодолевая и свой ужас и хитрость «лукавого царедворца». Он пронизывает его глазами, как будто желая узнать, что скрывается за этой непроницаемой маской, он ищет его глаза неотступно и яростно, хриплым, прерывистым голосом умоляет его сказать правду, он не грозит, а со сдержанным бешенством впускает Шуйскому ужас грозящей ему казни, снова хватает его за плечи, совсем близко привлекая к себе, чтобы из глаз в глаза дошла вся сила, вся страстность его мольбы и угрозы.

Выдержав этот исгупленный напор и как будто убедившись во внутренней слабости царя, Шуйский — Тарханов успокоился. Он с явным наслаждением мучает Бориса рассказом об убитом царевиче, он смакует подробности, выпячивая самые мучительные из них с отяжками и замедлениями, с наигранным и наглым простодушием верного слуги. В страшном напряжении, впиваясь в него безумным,

интравленным, страдальческим взглядом, слушает царь. Хриплым шепотом с трудом выдавливает из себя: «Довольно, удались».

Последний монолог этой сцены: «Ух, тяжело!.. дай дух переведу...» — снова наполнен у Качалова преодолением страха. Он начинает его медленно, почти растягивая слова, и очень тихо. Но начиная со слов: «Но кто же он, мой грозный супостат?» — кажется, что его смятенные мысли несутся в таком бешеном ритме, которого не вместишь в стройный ряд риторических вопросов. Измученные глаза и судорожно сжатые на груди руки выражают тяжесть его внутренней борьбы. Он хочет говорить с самим собой уверенно, мужественно, твердо. Но уже не усталый вздох, а скорбный стои, вырвавшийся из глубины души, звучит в его словах:

Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

Две следующие сцены Бориса — «Царская дума» и «Площадь перед собором в Москве» — имели большое значение для Качалова по линии внутреннего развития образа. В первом случае ему было особенно важно найти и точно определить для себя взаимоотношения царя и боярства, во втором — восприять через Юродивого, на этот раз уже непосредственно, «мнение народное», народный приговор. Обе сцены обычно репетировались в точной выгородке и непременно с участниками народной сцены, каждый из которых, даже если он не произносил ни одного слова, становился для Качалова необходимым и внутренне связанным с ним партнером.

Образ Бориса в «Царской думе» снова давал ему возможность найти яркий контраст с финалом предшествующего монолога (после ухода Шуйского). В обстановке вражеского вторжения, в борьбе с Самозванцем его Борис вновь становился мужественным, властным, грозным. Для самочувствия Качалова была важна парадно-неподвижная исходная мизансцена «Царской думы»: в центре на троне сидит царь, по правую его руку — Феодор, по левую — патриарх, на скамьях, расположенных под углом к трону, — бояре. Борис только что получил известие об успехах Самозванца, он комкает в руках грамоту, полную дерзких угроз. Жутковатый сарказм слышится в его словах об «усердных воеводах». Его жесткая интонация как будто диктует боярам обязательный для них ход мысли, когда он говорит о своих решениях. Спокойным и грозным предостережением всем — в том числе и боярам — наполняет Качалов — Борис стихи монолога:

Умы кипят... их нужно остудить;
Предупредить желал бы казни я...

Вторая половина этой сцены — как и короткая, но чрезвычайно важная следующая сцена выхода царя из собора — предъявляет актеру самые большие требования. Без слов, одной только мимикой

и выражением глаз он должен передать внутреннее состояние Бориса во время пространного рассказа патриарха о чудотворной силе «святых мощей» царевича Димитрия, которые он наивно советует царю перенести в Кремль, в надежде, что «народ увидит ясно тогда обман безбожного злодея». Этот рассказ патриарха наносит Борису новую рану. Весь драматический смысл сцены — в том впечатлении, которое он производит на царя. Поэтому не дано здесь Борису ни одного слова. Есть только ремарка в самом конце монолога: «В продолжение сей речи Борис несколько раз отирает лицо платком».

Труднейшая задача для актера — в самом молчании донести до зрителя и мысль и чувство через непрерывное напряженное внутреннее действие. Здесь многое зависит от партнера, от того, насколько он способен возбудить это внутреннее действие своей творческой активностью, жизненной правдой своего сценического поведения. В этом смысле А. Н. Грибов, замечательно репетировавший роль патриарха, оказывал Качалову большую помощь. Он произносил свой монолог так просто и взволнованно, с такой простодушной, искренней верой в спасительную силу своего совета, что это не могло не возбуждать у Качалова глубокого ответного переживания. Он не прибегал ни к подчеркнутой жестикуляции, ни к усиленной мимике, он ничего не «играл». Он только напряженно слушал патриарха, слегка отвернувши от него лицо. И не было растерянности в его застывших глазах, а, скорее, сопротивление, мучительная внутренняя борьба и тяжкое раздумье, но не страдальческая подавленность.

Такой же, если не еще более сложный, подтекст таит в себе сцена перед собором, где у Бориса всего две реплики и где актеру так много нужно выразить без слов в заключительной паузе, после убийственного для царя ответа Юродивого: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит». Исполнителю роли Бориса здесь легче всего впасть в театральную «сверхзначительность», в поверхностное изображение, «играние» своего состояния.

Качалов искал во время репетиций внутреннего права на эту паузу, которая имела для него не столько психологический, сколько социальный смысл. Его мало интересовал в этой сцене пышный царский выход, воспроизведенный в исторической точности, в правдивых бытовых красках эпохи. Для него это был необыкновенно значительный, единственный на протяжении всей пьесы момент непосредственного общения царя с народом. Ему важно было узнать, о чем плачет Юродивый, важна была интимность мизансцены с ним, когда он к нему склонялся, сходя по ступеням паперти.

Знаменитая финальная пауза этой сцены возникала из неожиданного для царя контрдействия Юродивого, из неотразимой силы тех страшных ударов, которые он ему наносит.

«Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как заре-

для ты маленького царевича». «...Нельзя молиться за царя Ирода...». Эти реплики, особенно когда Юродивого репетировал Ю. Э. Кольцов, насыщали паузу Качалова — Бориса огромным трагическим содержанием. По линии же развития роли они органически подводили Качалова к следующей сцене (с Басмановым), в которой «смятение народа» уже осознается Борисом как реальный факт, еще более грозный, чем военные успехи Самозванца.

Наивысшим достижением Качалова в «Борисе Годунове» была предсмертная сцена Бориса. К ней он подходил с особенным волнением, ею больше всего дорожил. Другие картины он обычно готов был проходить во время репетиции по несколько раз, эту же повторял редко. И не потому, что это было для него физически трудно (последний монолог Бориса огромный, он состоит из восьмидесяти одного стиха), но потому, что каждый раз он уже играл эту сцену во всю силу наполняющих ее трагических переживаний — как на спектакле, а не как на репетиции. В сущности, мы не заметили процесса ее создания; казалось, что она возникла сразу, что Качалов принес в театр уже не замысел, а воплощение, которое он только проверял и совершенствовал в дальнейшей работе. И почти каждый раз, когда он репетировал «Смерть Бориса», было невероятно странно видеть его так близко, рядом, одетым обыкновенно и буднично, сидящим на случайной обтрепанной репетиционной кушетке — и в то же время таким поразительно преображенным.

Это была последняя, самая напряженная схватка в той внутренней борьбе, на которой Качалов строил роль Бориса. На протяжении всей сцены он жил единым трагическим ощущением надвигающегося конца, которому в последний раз противопоставлял всю силу своей воли. Он играл умирающего Бориса, не допуская ни одного привычного актерского приема изображения смерти, ни одной натуралистической краски: ни хрипа, ни стога, ни слабеющего голоса, ни многочисленных пауз не было в его исполнении. Не было и привычных мизансцен «умирающего». Ощущение близкого конца, казалось, наоборот, возбуждало в Качалове — Борисе все его душевные силы, вызвало предельную напряженность мысли. Его завещание сыну было страстным, в иные секунды лихорадочно страстным. Оно воспринималось как последняя попытка самоутверждения Бориса, как порыв осуществить, хотя бы в будущем, хотя бы через сына, свою неукротимую честолюбивую волю, свой грозный идеал «державного правленья».

Но в то же время затаенным жизненным «вторым планом» звучали в этом завещании растерянность и тоска отвергнутого народом правителя. С какой-то отчаянной нежностью сжимал он в своих объятых голову сына, вшивался в него глазами, ввухала ему уже не мысль, а заклинание:

...Ты муж и царь...

Беспокойный, прерывистый ритм монолога сливался у Качалова с порывом преодолеть отчаяние, не поддаться слабости, успеть высказать самое важное, самое заветное. Властным окриком, коротким и яростным взмахом руки останавливал он обряд предсмертного монашеского пострижения:

Повремени, владыко патриарх,
Я царь еще...

Но в обращении к боярам («Целуйте крест Феодору»), во взгляде, устремленном последним усилием воли на Басманова, была мольба, и тоской беспредельного одиночества звучали последние усталые слова:

Святой отец, приближся, я готов...

В 1937 году Художественный театр, к великому сожалению, не довел до конца работу над «Борисом Годуновым», остановившись на черновых генеральных репетициях. Но в жизни Качалова этот образ, не заверченный и не воплощенный на сцене, занял тем не менее огромное место, как никогда сблизив, сроднив его с Пушкиным.

Его работа над трагедией Пушкина, полная смелых исканий и творческой страстности, должна навсегда остаться для новых поколений актеров маяком, освещающим путь к пушкинскому театру.

КАЧАЛОВ НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

1

Выступления на концертной эстраде нередко занимают большое место в жизни драматических актеров. Зритель всегда радуется возможности видеть артиста, которого он любит и ценит, как бы еще ближе, чем со сцены, без декораций, костюма и грима, в ярком парадном освещении концертного зала. Способность актера перевоплотиться в драматургический образ буквально на глазах у зрителя, жить и действовать в этом образе на эстраде, часто даже без партнеров и без каких-либо внешних вспомогательных средств, особенно волнует зрителя, раскрывая перед ним иногда самую сущность театра, его могущество. Для актера же эти выступления важны и дороги и потому, что расширяют пределы его обычной аудитории, и потому, что создают благоприятную обстановку для более интимного творческого общения со зрителем.

Однако, за редкими исключениями, эстрада все еще остается для драматического актера лишь дополнением к его основной деятельно-

сти — на сцене театра. Даже если он выступает в самостоятельных «творческих вечерах», он чаще всего ограничивается тем, что выносит на эстраду фрагменты своего привычного сценического репертуара. Неожиданное, необычное, по-новому раскрывающее творческую индивидуальность редко появляется в концертных программах драматического актера.

Для Качалова концертная эстрада была не только важной, но и совершенно равноценной театру частью его творческой жизни. Можно даже утверждать, что в последние годы именно здесь, на эстраде, были сосредоточены его основные интересы, поиски и мечты.

Почти через всю жизнь Качалова проходит это его увлечение концертной эстрадой, ее широкими, разнообразными возможностями. Значителен от начала до конца этот неустанный, непрерывный труд Качалова, обогащавший русское сценическое искусство на протяжении десятилетий, а в последние годы превратившийся в могучий творческий взлет художника-новатора.

Качалов на эстраде не знал обычной робости первых творческих попыток. Даже в дореволюционные годы он редко уходил в сторону от проблем общественной жизни своей родины. Недаром концерты Качалова, устраиваемые им для молодежи, для студенчества, приобрели в свое время такую широкую популярность.

В начале своего пути Качалов был вдохновенным исполнителем горьковской «Песни о Буревестнике», он приносил на концертную эстраду лирику Пушкина, свободолобивые строфы Мицкевича, тревожные раздумья Некрасовского «Рыцаря на час» и только что написанные стихи о России Александра Блока. Он окончил свой путь артиста знаменитыми «качаловскими вечерами», которые поражали не только необыкновенным богатством и диапазоном репертуара, специально приготовленного для эстрады: здесь создавались новые жанры и новые формы актерского творчества, и Качалов утверждал их с такой же страстностью, с какой он пропагандировал с эстрады произведения молодой советской поэзии.

Часто спорят о том, кем был преимущественно Качалов, выступая в концертах: актером или чтецом? Вряд ли следует решать этот вопрос путем отвлеченного анализа технических приемов Качалова на эстраде. Для наших молодых актеров и мастеров художественного чтения гораздо важнее творчески воспринять явление Качалова на концертной эстраде в неразделимом слиянии его любви к русскому поэтическому слову с его темпераментом и глубиной актера-мыслителя, с его всесторонней артистической культурой. Этот синтез был сущностью Качалова в его концертных выступлениях. Он выходил на эстраду не ради мастерского «художественного чтения» и не ради виртуозной актерской игры. Он выходил на эстраду и брал на себя еще не изведенные ни актером, ни чтецом задачи только тогда, когда

оп чувствовал, что сценические образы не исчерпывают до конца его отношения к жизни и к людям. Он искал на эстраде новые выразительные средства для нового утверждения своей творческой воли, как подлинный художник-гуманист нашей эпохи. Он и мел право провести наедине со зрителем не только целый вечер, но и ряд вечеров, не нуждаясь ни в декорациях, ни в костюмах, ни в гриме.

Концертный репертуар Качалова создавался на протяжении многих лет. По своему содержанию, по широте охвата классической и современной литературы и по разнообразию затронутых в нем жанров он представляет собой, без всяких преувеличений, единственное, неповторимое явление в истории мирового театра. Репертуара Качалова хватило бы по крайней мере на четырнадцать-пятнадцать вечеров с программой либо объединенной тематически, либо целиком посвященной творчеству того или иного писателя, поэта, драматурга. Одна Пушкинская программа Качалова могла бы занять в своем полном объеме три вечера, включая все монологи Бориса Годунова, «Келью в Чудовом монастыре», сцены из «Каменного гостя», отрывки из «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы», а также свыше двадцати лирических стихотворений, несколько эпиграмм и большие фрагменты из «Полтавы» и «Руслана и Людмилы».

В программу из произведений Шекспира входили: весь второй акт и отдельные монологи «Гамлета», речи Брута и Антония из трагедии «Юлий Цезарь», сцена и монолог из «Ричарда III», стихотворение «Зима» и сонеты. Обширные, композиционно стройные программы были посвящены Качаловым творчеству Льва Толстого, Островского, Чехова, Грибоедова, Лермонтова, Тургенева, Некрасова, А. К. Толстого, Блока, Маяковского, Багрицкого, Есенина. Современная советская поэзия, особенно увлекавшая Качалова в последние годы, была представлена в его репертуаре целым рядом стихотворений Тихонова, Симонова, Щиначева, Светлова, Гусева, Н. Дементьева, Сельвинского, Пастернака, Рыльского, Маршака и других поэтов. Качаловская программа из произведений М. Горького первоначально состояла из «Песни о Буревестнике», «Песни о Соколе» и рассказа «Ярмарка в Голтве», а после революции обогатилась концертным исполнением сцен из «На дне», небольшими рассказами «Знахарка», «Могильщик», «Садовник» и «Утро», отрывками из «Воспоминаний».

Из зарубежной классики Качалов исполнял на эстраде помимо фрагментов трагедий Шекспира монологи из «Эгмонта» Гёте, «Прометей» Эсхила и «Манфреда» Байрона в сочетании с музыкой Бетховена, Скрябина и Шумана. Классический монолог в сопровождении оркестра («Эгмонт», «Манфред») или рояля («Прометей»), пикогда не имевший в исполнении Качалова ничего общего с мелодекламацией, представлял особую область его творчества на концертной эстраде.

В этих монологах героико-романтического стиля он использовал все необыкновенные музыкальные возможности своего голоса и давал полный простор своему артистическому пафосу. Он особенно любил «Эгмонта» с музыкой Бетховена, сам переработал текст перевода, резко подчеркивая в нем освободительную, демократическую идею. Оставшаяся нам запись этого монолога звучит холоднее, чем его было концертное исполнение. Но в ней сохранились и монументальная цельность, и насыщенность красок, и музыка качаловского голоса, по праву свободно и мощно звучащая здесь рядом с патетическими фразами Бетховена и даже в сплетении с ними.

Но далеко не одним только искусством монолога владел Качалов на эстраде в таком совершенстве. Его концертные программы охватывали и драматургию, и лирику, и эпос. Он умел с предельной музыкальной точностью интонаций, в тончайших оттенках ритмического рисунка донести до слушателя гармонию пушкинского лирического стихотворения. Он находил единый музыкальный ключ для своего лирического цикла стихотворений Блока. И он мог зажигать зрительный зал, наслаждаясь сам и увлекая других свежестью и смелостью небывалых ритмов и рифм Маяковского. Когда он читал знаменитую «Тройку» из «Мертвых душ», казалось, что патетические гиперболы Гоголя, разворачивающиеся в вихре стремительно летящих периодов поэмы, сверкают у Качалова всей палитрой своих безудержно буйных красок, то рассказ Чехова «Студент» или «Алеша-Горшок» Льва Толстого в его исполнении завораживали слушателя предельной строгостью интонаций и глубочайшей простотой внутреннего рисунка.

В последнее время он все больше увлекался концертным исполнением нескольких ролей в пределах выбранного им отрывка или даже целого акта из пьесы. Это были знаменитые качаловские «монтажи», в которых он выступал одновременно в качестве единственного актера, режиссера и составителя текста. Так он задумал, поставил и сыграл свои композиции из трагедий Шекспира, сцены из «Смерти Иоанна Грозного» и «Царя Федора» А. К. Толстого, «Келью в Чудовом монастыре» из «Бориса Годунова» Пушкина, фрагменты комедий Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и «Лес», диалог Сатина и Барона из пьесы Горького «На дне», сцены из «Горя от ума» Грибоедова. Эти монтажи не случайно были всегда особенно дороги сердцу Качалова. Они не только позволяли раскрыть перед зрителем многое из того, что оставалось не воплощенным в его сценических образах,— он выступал в них как создатель нового жанра актерского творчества и ставил себе такие задачи, которых до него никто из актеров на себя не брал.

В одной из своих последних бесед с труппой МХАТ Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал слова, уже давно сказанные им Качалову

по поводу его концертных выступлений: «Как можно крепче этим займитесь, — потому что вы на эстраде не меньше, чем Шаляпин поющий». Сравнение с Шаляпиным охватывает и масштаб и самую целеустремленность творчества Качалова на концертной эстраде.

Подобно тому как Шаляпин никогда не мог просто «исполнять» оперные партии, романсы и песни и неизменно становился, когда пел их, великим самостоятельным творцом музыкально-поэтических образов, Качалов приходил на эстраду не для того, чтобы «выступать с декламацией», а для того, чтобы проложить и утвердить новые пути творческого воздействия на умы и сердца своих зрителей.

Поэтому в его огромном концертном репертуаре почти никогда не было ничего случайного, ничего такого, что внутренне так или иначе не совпадало бы с его личностью, с тем, чем он в это время жил.

Когда он изредка читал с эстрады монолог Анатэмы из пьесы Леонида Андреева, это казалось только виртуозным экзерсисом, замечательной демонстрацией всех возможностей его голоса и его совершенной дикции или же своеобразной иллюстрацией к истории Художественного театра, и Качалов предназначал ее преимущественно для учащейся театральной молодежи и для своих молодых товарищей-актеров. Богоборческий пафос монолога Анатэмы давным-давно перестал волновать его по существу.

Всего только два или три раза он возобновил в концертном исполнении первый акт из пьесы Гамсуна «У жизни в лапах» (его партнерами были О. Л. Книппер-Чехова и А. П. Кторов). Ему достаточно было намек на мизансцену и аксессуары когда-то гремевшего спектакля МХТ, — казалось, стоило только эффектно заломить на затылок широкополую мягкую шляпу, расправить плечи и взять в руку трость, чтобы вновь войти в образ Пер Баста, этого азартного жизнелюбителя с грубоватой чувственностью и непосредственностью «широкой патуры», этого «набоба» из аргентинских прерий, с озорным сверкающим взглядом, с непокорной гривой седых волос над медно-красным лбом. Но этот когда-то любимый им образ, может быть, самый театральный из всех когда-либо им созданных, принадлежал прошлому и уже ничем не был связан с тем, чем он жил сегодня. Пер Баст был ему по-прежнему доступен, мог на мгновение его взволновать, но долго на нем задерживаться Качалов не хотел.

Другое дело — Иван Карамазов. Когда он выносил на эстраду свой знаменитый «Копмар Ивана Федоровича», это было не только демонстрацией одного из высших достижений качаловского артистического мастерства, но и продолжением его давнего спора с Достоевским и новой фазой его страстного притяжения великого писателя.

Однако подлинный Качалов наших дней, нашей эпохи вырастал на концертной эстраде во весь рост и звучал во весь голос тогда, когда он приходил к своим новым постижениям Пушкина, Маяковского,

Блока, Шекспира и когда из этих творческих постижений каждый раз возникал по-новому пленительный, молодой и сильный облик самого Качалова.

2

Выше уже приводилось утверждение Качалова, что истинный актер Художественного театра не только создает на сцене ту или другую роль, но каждый раз как бы заново рождается в новой роли. Он мог бы с полным правом сказать о себе, что таким новым рождением бывала для него и встреча с большим поэтом, радость сближения с его творческим внутренним миром. Качалов никогда не подлаживал свою личность «под стиль» поэта, но и не навязывал ему произвольно своих личных качеств и своих пристрастий. Он с величайшей честностью выбирал в творчестве поэта только такие грани, которые в то же время были гранями его собственной души и пробуждали в нем стимул к самостоятельному творческому действию. Это был очень сложный, иногда даже внутренне противоречивый процесс отбора, распознавания, сближения актера с поэтом. Сотни произведений, мимолетно увлекавших Качалова, нравившихся ему или дразнивших и привлекавших его по какому-то контрасту с самим собой, так и остались в конце концов вне его репертуара. В его концертных программах почти не было вещей, которые давали бы ему только выигрышный материал для голоса, для демонстрации виртуозной техники, как не было в них никогда и следования моде или чуждым ему вкусам публики. Зато уж однажды выбранное им обычно сохранялось в его репертуаре на долгие годы. Качалов выносил на эстраду только то, что казалось ему значительным, общедоступным и волнующе-прекрасным, чем ему хотелось заразить свою аудиторию.

Характерно, что, близко соприкасаясь в 1910—1917 годах с кругом известных поэтов Москвы и Петербурга, Качалов проходит мимо таких течений и группировок, как декадентство, символизм, эго-и кубофутуризм. В его репертуаре тех лет нет ни Сологуба, ни Андрея Белого, ни Игоря Северянина. В это время он еще только начинает с интересом и любопытством взглядываться в бунтарский, дразнящий облик молодого Маяковского. Читает же он с эстрады чаще всего Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, Тютчева, Некрасова, Горького и, может быть, с особенным увлечением Блока.

По свидетельству многих близко знавших Качалова людей, его любовь к поэзии Блока всегда была особенно глубокой и нежной. Он с волнением воспринимает каждое его новое стихотворение, пользуется каждым случаем получить его еще в рукописи, жадно расспрашивает общих знакомых о Блоке «в жизни» и, наконец, знакомится с ним лично. Приезжая в Москву, Блок бывал у него в доме.

О. В. Гзовская вспоминает о том, как Качалов однажды, во время репетиции пьесы «Роза и Крест», прочитал в присутствии автора стихотворение «Опять, как в годы золотые...», и приводит фразу, тут же сказанную Блоком Василию Ивановичу: «Если бы все понимали меня так, как вы понимаете, не было бы песенок Вертинского из слова Блока...»

По количеству произведений блоковский репертуар Качалова едва ли не самый обширный; он включает более сорока лирических стихотворений, две большие поэмы, монологи из пьесы «Роза и Крест». И тем не менее далеко не вся поэзия Блока по-настоящему входит в жизнь Качалова. Символизм Блока почти полностью остался за пределами его увлечений. В этом смысле характерно отсутствие в его репертуаре «Стихов о Прекрасной Даме».

Зато широким и сильным потоком вливаются в творчество Качалова стихи Блока о родине. Тема России, дремлющей и скованной, обездоленной и нищей, но таящей в себе могучие творческие силы, тема безграничной любви к ней и веры в ее великое будущее звучали у Качалова в его предреволюционных выступлениях с такой же остротой, как у самого Блока. Такие стихотворения, как «На поле Куликовом», «Опять, как в годы золотые...», «Коршун», потому и сохраняли так долго силу воздействия в передаче Качалова, что всегда были наполнены у него чистым и возвышенным чувством родины. Эти стихи, так же как и «На железной дороге» или «Рожденные в года глухие...», с их трагической нотой, до революции были наиболее близки Качалову. Вместе с поэтом он проходил его путь в «страшном мире», порой разделяя его отчаяние («Я пригвожден к трактирной стойке...», «Похоронят, зароят глубоко...»). Вместе с Блоком он то презрительно, то возмущенно отталкивал от себя буржуазную уродливую прозу «страшного мира», предвидел неизбежное крушение старого строя и страстно мечтал дожить до этого, пусть еще не видя, не осознавая реальных исторических перспектив.

Цикл блоковских стихов, в котором любовная лирика казалась только одной из многих линий его сближения с поэтом и в котором преобладали гражданские, социальные мотивы, был особенно характерен для концертных выступлений Качалова в годы первой мировой войны. В этих стихах он заставлял явственно расслышать свое предчувствие и приятие близких великих перемен.

Но подлинный «качаловский» Блок прозвучал с эстрады позже, уже после революции. Летом 1918 года Качалов усиленно работал над поэмой «Соловьиный сад». По воспоминаниям его сына, он с увлечением устанавливал для себя в символике этой поэмы глубокий и точный социальный смысл. Ему было важно донести в стихах «Соловьиного сада» прежде всего мысль о неправомерности и невозможности

частью за «утопившею в розах стеной», о крушении романтического индивидуализма. Кульминацией поэмы была для него строфа:

Но, вперяясь во мглу сиротливо,
Надышаться блаженством спеша,
Отдаленного шума прилива
Уж не может не слышать душа.

Бегство от жизни, уход от «знакомого» «каменистого» пути ежедневной тяжелой борьбы в область блаженной мечты мстят за себя одиночеством, опустошенностью и тоской:

Где же дом? — И скользящей ногою
Спотыкаюсь о брошенный лом,
Тяжкий, ржавый, под черной скалою
Затянувшийся мокрым песком...

Эти мысли казались Качалову особенно значительными на пороге новой жизни, которую открывала перед русской интеллигенцией социалистическая революция. Не случайно отрывки из «Соловьиного сада» были среди первых стихов Блока, прозвучавших в его исполнении уже на советской концертной эстраде.

Впоследствии он читал поэму целиком. По совершенной музыкальности, и внутренней, подспудной, и внешней, интонационно-мелодической, это была одна из его блоковских вершин.

Качалов одним из первых начал читать в концертах «Двенадцать» и «Скифы». В его творческой биографии это было большим событием. Это его первое слово о победе великой революции, тем более значительное для него, что Художественный театр в то время еще только начинал осознавать необходимость нового, революционного репертуара, а новая драматургия еще не родилась. Оба эти произведения с тех пор навсегда сохранились в репертуаре Качалова, и работа над ними не прекращалась до последних лет его жизни.

Читая «Двенадцать» и «Скифы», Качалов впервые открыл глубочайшее созвучие своего внутреннего мира с революцией. Особенно смело и страстно он воспринял «Двенадцать».

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» — этим призывом закончил Блок 9 января 1918 года свою статью «Интеллигенция и Революция». «Музыкой революции», которую он принимал, несмотря на проклятия многих своих бывших друзей из лагеря буржуазной интеллигенции, была пронизана его поэма. Когда Качалов читал «Двенадцать», казалось, что эта «музыка революции» звучит с особой мощью. Она ему слышалась, и он ее воплощал не как стройную торжественную мелодию, которая была бы чуждой блоковскому восприятию революции. У Качалова это была музыка грозная и радостная, жестокая и героическая, могуче-нестрой-

а хорошо известными ему собственными недостатками в чтении блоковских стихов — с излишней отяжеленностью и прозаично-«логическим» выпиранием отдельных образов. Никогда не читал ни Пушкина, ни Блока, будучи усталым (например, в конце большой концертной программы), так как считал, что для передачи тончайшей музыкальной ткани их лирики необходимо идеально владеть своим дыханием. На одном из тех листков, на которых Василий Иванович обычно записывал для себя программу вечера, сохранилась характерная формулировка задачи, поставленной им себе при чтении стихов Блока: «В общем — хорошее пенье хороших слов, на серьезе и проготе».

Свою необыкновенную, нежную любовь к поэзии Блока Качалов сохранил буквально до конца дней. Стихи «Идем по жнивью, не спешим...» и «К Музе» («Есть в напевах твоих сокровенных // Роковая о гибели весть...») были последними, которые он читал своим близким, уже зная, что жизнь уходит.

Если с Блоком Качалов прошел значительную часть своего жизненно-творческого пути, созвучно с ним восприняв революцию и потом постоянно возвращаясь к его поэзии уже на новых этапах своей жизни в искусстве, то его соприкосновение с поэзией Есенина шло, скорее, по касательной. Он всегда его любил; стихи Есенина не исчезли надолго из его репертуара, но их было не много.

Трагедия поэта, горячо любившего свою родину, по так и не сумевшего понять и принять до конца ее новый облик, — эта трагедия Есенина задела Качалова только косвенно. Только краем затронул он тему трагического разрыва поэта с его родной деревней, уже непохожей на прежнюю. И без глубокого внутреннего отклика прошел мимо «Исповеди хулигана» и «Москвы кабацкой».

В своих воспоминаниях о Есенине Качалов писал:

«До ранней весны 1925 года я никогда не встречался с Есениным... Но стихи его любил давно. Сразу полюбил, как только паткнулся на них, кажется, в 1917 году, в каком-то журнале. И потом во время моих скитаний по Европе и Америке всегда возил с собой сборник его стихов. Такое у меня было чувство, как будто я возил с собой горсточку русской земли. Так явственно, сладко и горько нахло от них русской землей».

Любовь к родной земле, горячая влюбленность в родные просторы и дороги, в «белые рожи и травяные луга», в «край разливов грозных и тихих вешних сил» — вот что больше всего привлекало Качалова к Есенину. Волновала его и поразительная есенинская душевная тонкость, щемящая есенинская нежность в таких стихах, как «Корова» или «Песнь о собаке». Эти стихи Качалов читал на эстраде чаще всего, так же как и «Мы теперь уходим понемногу...», «Гой ты, Русь моя родная!» или «Клен». Он читал эти стихи волнуясь и как-то очень

бережно, избегая малейшей актерской нескромности. Но в последние годы лирика Есенина звучала у него воспоминанием, страницей прошлого, страницей очень дорогой, но уже перевернутой.

Некоторыми чертами своего творческого облика привлек к себе Качалова ранний Тихонов, как впоследствии Багрицкий. Он читал в концертах два лирических стихотворения Тихонова, которые нравились ему своей мужественностью и лаконизмом («Полюбила меня не любовью...») и «Ты мне нравишься больше собаки, // Но собаку я больше люблю...»). Из баллад Тихонова прочно вошла в качаловский репертуар только «Баллада о гвоздях», и он замечательно умел передать силу чеканного ритма этих насыщенных трагическим смыслом суровых двустиший. В годы Великой Отечественной войны стихотворение Тихонова «Три кубка», одухотворенное великой освободительной миссией Советской Армии, Качалов читал вдохновенно и почти везде, где ему только приходилось выступать (две строфы этого стихотворения, казавшиеся ему слабыми, он считал себя вправе опускать).

Творчество Багрицкого было представлено в репертуаре Качалова несколькими стихотворениями. Больше всего он работал над поэмой «Дума про Опанаса». Но она привлекала Качалова скорее своим великолепным стихом, чем остротой сюжета и судьбами основных героев. Может быть, именно поэтому «Дума про Опанаса» в его исполнении звучала несколько однообразно, с декламационной напевностью.

Наибольшую радость в работе над Багрицким, сложная эволюция которого, в общем, мало отразилась в творчестве Качалова, принесли ему «Джон — Ячменное зерно» и стихи о Пушкине, принадлежавшие к его любимейшим произведениям. Баллада «Джон — Ячменное зерно», написанная Багрицким по мотивам Бёрнса, увлекала Качалова сверкающими красками жизнерадостного народного юмора. Стихи о Пушкине волновали своей лирической задушевностью, острым, боевым, романтическим восприятием пушкинского гения, которое по-новому связывало облик поэта с нашей современностью. Часто читал он еще «Весну», стихотворение, в котором он не боялся напористо подчеркивать и ритм, и звукопись, и рифму, чтобы во всей чистоте и цельности донести до слушателей образ могучего весеннего «наступления».

В 30-х и 40-х годах русская классическая и советская поэзия занимала в концертных выступлениях Качалова едва ли не главное место. Именно в эти последние десятилетия своей жизни он пришел к вершинам своего воплощения лирики и эпоса Пушкина и создал замечательный лирический цикл из стихотворений Лермонтова. В той или иной степени, до конца оставались его спутниками и каждый раз по-новому раскрывали его творческую личность Блок и Есенин, Тихонов и Багрицкий. Но поэтом самым значительным для его внутрен-

ного роста и потому воспринятым им с особенной остротой был в эти годы, несомненно, Маяковский.

Можно смело сказать, что конец 30-х и 40-е годы в творчестве Качалова прошли под знаком поэзии Маяковского, что Маяковский сыграл огромную роль в обогащении его мировоззрения идеями социалистической эпохи. Блок был для Качалова бесконечно дорог, но он сопутствовал ему из прошлого, пусть даже из близкого прошлого первых лет революции. Маяковский был весь в настоящем, он звал и увлекал с собой в самую гущу современной действительности, его стихами Качалов мог говорить о будущем.

Увлечение Маяковским началось у Качалова еще в 20-х годах, во время заграничных гастролей. Он тогда впервые стал читать «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Судя по позднейшему исполнению Качаловым этих стихов, его интересовала в них не только озорная дерзость фантастического сюжета, в котором солнце фигурирует в качестве гостя Маяковского и дружески беседует с ним за самоваром. Здесь, в этих головокружительных гиперболах, для Качалова открывалась возможность раскрепощения в себе такого звонкого, открытого жизнеутверждения, которое прежде вырывалось у него разве только в «Вакхической песне» Пушкина. Все живое должно что-то давать жизни, творчески обогащать ее, — в этом был внутренний стержень, «сквозное действие» качаловской трактовки, и его особенно сильно можно было почувствовать в знаменитых финальных строках:

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

Это звучало революционно. Не удивительно, что, когда Качалов читал как-то «Необычайное приключение» в Париже, присутствовавший при этом И. А. Бунин демонстративно встал со своего места и, обращаясь к жене, громко сказал: «Пойдем отсюда, а то еще тут обратишься в советскую веру!»

По возвращении на родину Качалов стал часто читать эти стихи в концертах, но, по его словам, в то время ему еще не удалось овладеть новой выразительной формой поэзии Маяковского. Он рассказывал, что после одного из выступлений, кажется в Колонном зале, его познакомили с Маяковским, который не скрыл от него, что ему не понравилось, как он читает его стихи. Кто-то спросил: «А вы что ему ответили?» Василий Иванович очень серьезно, без улыбки сказал: «Ответил, что буду еще работать, — если он не возражает».

И он действительно продолжал свою работу над Маяковским, но еще долго не выносил ее результатов на открытую концертную эстраду. В архиве Качалова периода 1924—1925 годов сохранились переписанные им большие куски из «Облака в штанах» и стихотворение «Послушайте!». По-видимому, он собирался читать их с эстрады, готовил для концертов. Когда в 1927 году появилась поэма «Хорошо!», он послал Маяковскому письмо, в котором благодарил его за эту поэму и сообщал о том, что уже начал над ней работать. В спорах о Маяковском он становился, несмотря на свою обычную сдержанность, непримиримым, особенно когда он сталкивался с огульным и беспринципным «отрицанием» поэта. А сколько людей своего круга, своего поколения, начиная от Стаиславского и Немировича-Данченко, он заразил своим отношением к Маяковскому, читая его стихи!

Многие из старых зрителей и поклонников Качалова долго не могли примириться (а иные так и не примирились) с его увлечением Маяковским. Он получал письма, подписанные и анонимные, содержавшие то горестные упреки в «измене Блоку», то советы вернуться к «своему «я», несовместимому с грубостью Маяковского, то, наконец, откровенную злобную ругань. Даже некоторые из близких друзей, вкусу которых он обычно верил, иногда убеждали его, что Маяковский не доходит, непонятен, что не стоит ему тратить на эти стихи столько душевных сил.

Это было в тот период, когда у Качалова уже созрел репертуар из произведений Маяковского, в который входили «Во весь голос» (первое вступление в поэму), «Юбилейное», «Разговор с товарищем Лениным», отрывок из поэмы «Про это» и несколько небольших лирических стихотворений. В его программах Маяковский занял одно из самых видных мест, рядом с Пушкиным и Шекспиром. В концертном репертуаре Качалова его удельный вес был исключительно высок и по количеству исполнений и по широте охвата различных аудиторий, а главное, по страстности упорной борьбы Качалова за Маяковского и за свое право нести его поэзию «в массы».

Сосредоточившись на немногих произведениях Маяковского, Качалов не прекращал работы над ними в течение нескольких лет. Процесс работы был очень сложен. Обычно одновременно Василий Иванович брал не более двух стихотворений и занимался ими. Собственно, «занимался» — не то слово: он просто читал эти стихи сначала для себя, у себя в комнате, потом — домашним, близким друзьям, и постепенно круг слушателей расширялся.

Он не заучивал стихов наизусть, не скандировал их, не пытался строить никаких ритмических схем, не расчленял поэму на «куски». Он никогда не «толковал» стихов и не говорил о своих «задачах». До поры до времени это оставалось его сокровенным творческим процессом; думается, что он не спешил с точной формулировкой своего

мысли даже для самого себя, вынашивая его в себе и боясь спугнуть живое чувство слишком общими и приблизительными определениями. Чтение одних и тех же стихов сначала по книге, потом, по мере постепенного запоминания текста наизусть, переносилось из дому на прогулки, за кулисы театра — на время антрактов, в самые разнообразные компании людей, хоть сколько-нибудь интересующихся поэзией, чаще всего в среде молодежи. Одновременно Василий Иванович начинал выносить стихи, находившиеся у него еще в работе, на остраду, но в закрытых концертах, без афиш. Только после этого наступала «премьера» в каком-нибудь большом концерте или в программе творческого вечера.

Василий Иванович отлично понимал, что полуготовая работа неизбежно должна вызвать ряд недоуменных отзывов после выступлений, которые он считал для себя лишь предварительными. Он смело шел на это, потому что иначе работать вообще не мог, а над Маяковским — в особенности. Магнитофонов у нас тогда еще не было — во всяком случае, не было в продаже. Пластинки и радиозаписи, которые он принимал как пробные, оставались, а он часто забывал об их существовании. Впрочем, он знал, что для многих слушателей впечатление от его первых пробных чтений останется отрицательным навсегда, и смотрел на это как на неизбежные издержки своей творческой лаборатории.

Постепенно и неторопливо, но с горячим увлечением овладевал он мыслью поэта, неотрывно от ритмического рисунка строки, строфы, главы, произведения в целом. Слушая в его чтении одни и те же стихи Маяковского по многу раз, можно было заметить, как постепенно исчезала первоначальная чрезмерная рационалистичность — подчеркнутая логика, слишком настойчиво прочерченное развитие мысли. Первоначально все казалось главным, необыкновенно важным, первостепенным. Отдельные образы и рифмы как бы выпирали на первый план, смаковались выразительные детали (особенно наиболее смелые и неожиданные метафоры и эпитеты Маяковского), кое-где прорывался декламационный пафос. А в то же время отдельные куски казались не связанными между собой, и переходы от одного к другому были то механическими, то часто голосовыми.

Необыкновенно интересно было следить за тем, как по мере работы Качалова стихотворение Маяковского приобретало у него глубину и перспективу, как возникали ударные места, направляя в определенное русло его темперамент, как становился ощутимым единый внутренний стержень вещи. Он чутко улавливал у себя каждый проблеск живого чувства, до конца правдивого и глубокого отношения — сначала в отдельных кусках, а потом в целом, когда эти проблески внутренне сливались у него воедино. Он шел от частного к общему, не довольствуясь отдельными удачами. Помню отлично, как однаж-

ды, после нескольких лет упорной работы над стихотворением «Юбилейное», он сказал, показывая рукой на грудь: «Ну, теперь эти стихи у меня уже тут». Но еще долго после этого продолжалась его работа над формой стихотворения, пока он достиг в ней совершенной свободы.

«Юбилейное», как и «Разговор с товарищем Лениным», принадлежало к наивысшим достижениям Качалова в репертуаре Маяковского. Вот где подлинно происходило слияние «актера» с «мастером художественного слова». Он не «играл» поэта, разговаривающего с Пушкиным, с Лениным. Без обычных в таких случаях наивных актерских «видений» воображаемого объекта-партнера Качалов был наполнен и взволнован великой личностью, к которой он обращался. Без каких-либо житейски правдоподобных приспособлений он в обоих случаях добивался впечатления именно живого разговора. Но в этом разговоре не было ни одной будничной интонации, от начала до конца он был переполнен рвущимися на простор большими чувствами. Это был разговор, необходимый Качалову и потому предельно человечески простой.

Стихами Маяковского он говорил с вождем революции, сохраняя основную интонацию поэта: «Товарищ Ленин, я вам докладываю не по службе, а по душе». Так же, как сам Маяковский, Качалов умел сделать этот рапорт своим личным, но в то же время он говорил с Лениным от лица миллионов людей, которые «бьются и живут» во имя невиданной в мире стройки. В этом и был внутренний пламень его исполнения: донести свое отношение к Ленину, разделяемое миллионами («Лес флагов... рук трава...»).

Читая «Разговор с товарищем Лениным», Качалов позволял себе делать небольшую купюру: он пропускал строфу о «кулаках и волочитчиках, подхалимах, сектантах и пьяницах». Ему казалось, что самая конкретность этого перечисления, столь важная для Маяковского в 1929 году, в наши дни невольно снижает и мельчит темперамент того доклада «не по службе, а по душе», с которым поэт обращался к Ленину. Это не значит, конечно, что он сколько-нибудь затуманивал тему непримиримой готовности бороться до конца «с разной дрянью и ерундой», идущей от прошлого или вновь народившейся. Наоборот, и купюрой своей (верной или ошибочной — это другой вопрос) он только хотел ее усилить и укрупнить.

И в «Юбилейном» было много от самой личности Качалова, от его отношения к жизни. Любовь к живому Пушкину и ненависть к тем, кто наводит на его образ «хрестоматийный глянец», творческое, а не почтительно-равнодушное восприятие гения Пушкина в современности — все это Качалов брал у Маяковского как свое, радуясь союзу с ним и в этой сокровенной и дорогой для него области. Нежно и мужественно, во всеоружии просветленного юмора Маяковского,

искался он в этом «юбилейном» разговоре лирической, личной темы поэта.

И сквозь все эти горячие, беспокойные строки о Пушкине, о судьбах поэзии, о любви, о себе звучало то главное, о чем хотел сказать в них Маяковский, и звучало как собственный Качаловский девиз:

Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!

В «Юбилейном», в главе из поэмы «Про это», в отрывке из «Второго вступления в поэму о пятилетке» Качалов с открытой душой, доверчиво и молодо воспринимал и как бы делал своей лирику Маяковского. «Во весь голос» и оставшийся незаконченным монтаж отрывков из «Хорошо!» были первыми подступами Качалова к его эпосу.

В лирическое вступление к поэме «Во весь голос» он вносил мощную эпическую интонацию Маяковского, как будто черпая ее из замысла всей поэмы, из дальнейших ненаписанных ее глав. Страстные слова Маяковского о тяжелой и суровой миссии поэта, которыми он как бы подводил итог своего пути, звучали у Качалова обобщенно. Этими словами он говорил о призвании всякого подлинного художника эпохи социализма. У него было свое, завоеванное всей его жизнью право говорить «во весь голос» об искусстве как о бесконечной цепи мучительных преодолений, как о непрерывной борьбе, отвергающей легкие пути, у него было свое, может быть, неосознанное право с гордостью оглянуться на прошлое и обратиться к потомкам, «как живой с живыми говоря». В этой внутренней, глубочайшей конгениальности, а не в отдельных удачах и неудачах исполнения, раскрывается перед нами подлинный смысл встречи Качалова с Маяковским.

3

Особое место в творчестве Качалова на концертной эстраде занимала драматургия. В программу своих вечеров он включал сцены и целые акты из пьес Пушкина, Шекспира, Грибоедова, Островского, А. К. Толстого, Горького. В большинстве случаев это были вещи, специально приготовленные Качаловым для концертов, даже когда в основу работы были положены фрагменты из роли, сыгранной им на сцене: тогда обычно отрывки из пьесы сочетались в новой, всегда сюжетно законченной композиции (сцены из «Каменного гостя» Пушкина, «Где тонко, там и рвется» Тургенева). А еще чаще к той роли, которую Качалов играл в репертуаре Художественного театра, прибавлялись в его же исполнении отдельные реплики или целые большие куски других ролей той же пьесы. Ряд драматических сцен

был сделан им для эстрады совершенно заново и не имел никаких прямых связей с его театральной биографией. Все это являлось результатом самостоятельной работы Качалова, рождалось из его собственной творческой инициативы, без какой бы то ни было помощи режиссера или составителя текста.

С некоторых пор Качалов все чаще отказывался и от партнера и своем концертном исполнении драматических сцен. Один за другим он создавал свои, как он сам их называл, «монтажи», в которых выступал исполнителем двух, а иногда и нескольких ролей. Это, может быть, самое своеобразное явление во всей концертной деятельности Качалова, и правы те, кто называет его «театром Качалова на эстраде».

Неверно было бы думать, что эти «монтажи» Качалова родились из его неудовлетворенности теми ролями, которые он играл в Художественном театре. Конечно, он стремился и обогатить свой репертуар, и проверить или утвердить свои возможности в неожиданных для него амплуа, и совершенствоваться на новом материале свое мастерство. Конечно, были роли, как Несчастливцев в «Лесе» или Ричард III, которые ему хотелось, но так и не привелось сыграть в театре, в то время как на эстраде он подходил к ним вплотную и по-своему находил их основное решение, хотя и не играл от начала до конца. Но главное, мне кажется, было не в этом. К созданию концертного монтажа как особенного жанра в искусстве драматического актера Качалова влекла потребность не только расширить пределы своего творчества, но и найти для него новые пути. Монтаж был ему нужен ради самых заветных и самых смелых творческих замыслов, ради полноты проявления своей творческой воли.

Еще в 1911 году, во время работы над «Гамлетом», он мечтал включить в свою роль слова, принадлежащие тени отца Гамлета, превратив сцены с тенью как бы в разговор Гамлета с самим собой. Приблизительно в это же время, чуть раньше, он создал «Копшмар Ивана Карамазова», сняв с него болезненность галлюцинации и разрешив его как страстный внутренний философский спор, сталкивающий Ивана с тем «чертом», которого он боится и ненавидит в самом себе.

К дореволюционному периоду относится и первая концертная композиция Качалова, в которой соединяются две роли: диалог Иоанна Грозного с Гарабурдой из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного».

Начиная с 30-х годов круг качаловских концертных монтажей становится гораздо шире и значительнее, впервые раскрывая еще неизвестные стороны его таланта. Его творческая мысль концентрирует в соединенных им отрывках то трагическую судьбу Гамлета, то квинт-эссенцию социально-философского смысла «На дне», то сатирическую, обличительную силу комедии Островского «На всякого мудре-

ца довольно простоты» (Крутицкий — Глумов). Он запово создает образ летописца Пимена в сцене из «Бориса Годунова» и осуществляет наконец свой замысел Дон Гуана, еще ускользавший от него в спектакле 1915 года. И на сцене и на эстраде Качалов в эти годы предстает подлинным актером пушкинского театра, подобно тому как его работы над «Ричардом III», «Гамлетом» и «Юлием Цезарем» утверждают его как актера шекспировского репертуара с громадным диапазоном еще неиспользованных возможностей. По-повому сыграв Чацкого в юбилейном спектакле Художественного театра 1938 года, Качалов не довольствуется в концертах блистательным исполнением монологов Чацкого, но сталкивает его в своем монтаже с Фамусовым и Скалозубом (сцены второго действия). Играя три роли одновременно, он до конца воплощает свое восприятие острейшей контрверзы между вольнолюбивым, патриотическим самосознанием Чацкого и воинствующим консерватизмом фамусовской Москвы.

Концертные драматические композиции Качалова были разнообразны по своему характеру. Особый стиль каждой из них возникал в зависимости от той цели, которую он перед собой ставил, выбирая тот или иной драматургический материал.

В инсценированной главе из «Братьев Карамазовых» «За копычком» Качалова привлекала возможность если не сыграть, то хотя бы в эскизах наметить контуры своего восприятия ролей Федора Павловича Карамазова и Смердякова, никогда им прежде не иггранных. Остальное в этой сцене было у него служебным и как бы притушенным. Образ старика Карамазова даже в эскизе мог соперничать по своей разоблачительной силе с прославленным сценическим созданием В. В. Луцкого, который тоже, и с огромным успехом, играл главу «За копычком» в концертах.

Когда Качалов исполнял в концертах небольшие отрывки из «Трех сестер», объединенные его собственными короткими пояснениями, казалось, что он делал это только ради своего Тузенбаха, все еще близкого его душе. Он произносил слова Ирины, Соленого, Вершинина, конечно, не как вспомогательные реплики, а сохраняя в них живую теплоту чеховской речи, но жил он в это время мыслями и чувствами Тузенбаха, его уверенным ожиданием «здоровой бури, которая идет, уже близка», его неразделенной светлой любовью, его тоской о «потерянном ключе»... И смысл качаловской композиции сцен из «Трех сестер» заключался прежде всего в том, что эти дорогие для него, не отзвучавшие и не забытые слова окутывались в контексте диалога, который он только намечал, мужественной и строгой поэзией отношения его Тузенбаха к жизни, к людям, к своему долгу на земле.

Иное значение приобретала ранее сыгранная Качаловым роль в монтаже сцен из «Гамлета». Тузенбаха Качалов без всякого труда возобновлял, как бы запово оживлял внутри себя. Над образом Гам-

лета он продолжал неустанно работать. Он возвращался к нему постоянно, с тех пор как впервые сыграл эту роль в 1911 году в спектакле Художественного театра, полном неразрешимых противоречий абстрактной трактовки трагедии и носившем на себе неизгладимый отпечаток мистико-символистической режиссуры Гордона Крэга. Гамлет как воплощение «мировой скорби», в бессильном раздумье останавливающийся перед «одичалым садом» жизни, Гамлет — скорбный принц в полумоношеских одеяниях, «ирреально» противопоставленный лживому блеску золотого двора, — все это было для Качалова далеко позади, когда он создавал в 30-х годах свой монтаж, охватывающий почти целиком сцены Гамлета из второго акта трагедии.

Ради нового образа самого Гамлета прежде всего была задумана и сделана Качаловым эта работа. Именно потому, что он боялся нарушить простоту и правду вновь найденной им внутренней сущности Гамлета, он предпочитал играть его без партнеров. Он слишком дорожил тонкостью открывшегося ему психологического «подтекста» Гамлета, слишком много потратил душевных сил на овладение единственным тончайшим стимулом его поведения и основным философским смыслом сцены, чтобы, не будучи режиссером, предоставить все это случайностям обычного концертного исполнения «отрывков из пьесы».

Он все здесь брал на себя. Ему не нужно было не только пышных декораций, но даже и разнообразных мизансцен. Мизансценой становился вдруг самый ритм его рассказывания по эстраде, мизансценой были и переходы к неподвижности, и каждый жест, и каждый поворот головы.

Беря на себя роли Полония, Розенкранца и Гильденстерна, он был всецело захвачен образом Гамлета, который он до конца освоил, от символистических покровов режиссуры Крэга и от ошибок своего собственного прежнего восприятия. Кроме Гамлета, только Первый актер интересовал и волновал его самим существом образа. По контрасту с той предельной простотой, к которой он стремился в каждом проявлении души Гамлета, он искал для Первого актера смелого, громогласного, откровенно декламационного пафоса, но наполненного такой силой чувства, таким внутренним жаром, какие были бы действительно способны «мечтам всю душу покорить». Это была труднейшая задача, и только иногда Качалову удавалось осуществить свой замысел полностью. Тогда последующий «монолог о Гекубе», который Гамлет произносит, пораженный покоряющим искусством актера, приобретал у него особенную внутреннюю значительность.

Полоний, так же как и Гильденстерн с Розенкранцем, носил в исполнении Качалова почти демонстративно-эскизный характер.

В изображении этих людей он ограничивался немногими резкими красками. Казалось, что они пужбы Качалову только для того, чтобы его Гамлет мог, как будто в последний раз, до последней глубины заглянуть в окружающую его стихию лжи, пошлости и предательства, обречь с глаз последнюю пелену и найти в себе силы для борьбы. Качалов как бы пропускал эти образы через себя — Гамлета. Полоний был окрашен его иронией, Розенкранц и Гильденстерн — его глубоким презрением. Иногда можно было подумать, что это не они говорят, а Гамлет их изображает, великолепно их видя и понимая, — почти передразнивает их, может быть, даже карикатурит. Нельзя забыть испытующих, пронизывающих глаз Гамлета — Качалова, устремленных на этих невидимых партнеров. Но в следующее мгновение они переставали для него существовать. Внутренне оставшись один, он словно вглядывался в себя, прислушивался к себе, и тогда рождались интонации предельной душевной муки и страстно требовательного, беспощадного допроса, обращенного Гамлетом к своей человеческой сущности. Из этой напряженной борьбы с самим собой, уже не прикрытой никаким притворством и никакой игрой, из самой глубины души Гамлета возникал его порыв к действию.

Но наиболее сложным типом драматургического монтажа у Качалова была такая композиция фрагментов из пьесы, которая сталкивала в резком контрасте два образа, в равной или почти в равной мере требовавшие его перевоплощения. К этому разряду качаловских монтажей относятся сцены из пьес «Юлий Цезарь», «Лес», «Царь Федор Иоаннович», диалог Сатина и Барона из четвертого акта «На дне».

Среди этих работ легче всего, по его словам, далась ему сцена из «Юлия Цезаря». Здесь отсутствовало попеременное и моментальное перевоплощение из одного образа в другой в процессе диалога, какое было предуказано Качалову драматургией самого отрывка, когда он брал для работы встречу Несчастливцева с Аркашкой из «Леса», сцену примирения Шуйского и Годунова из «Царя Федора» или сцены из «На дне». В отрывке из «Юлия Цезаря» он соединял два самостоятельных монолога — Брута и Антония, следующие почти непосредственно один за другим в тексте трагедии. Качалов подчеркивал конец одной речи и начало другой паузой и небольшим пояснительным конферансом. Обычные аплодисменты после речи Брута, по-видимому, не мешали ему. В этих двух монологах было внутреннее единство, заставлявшее воспринимать их как нечто целое. Каждый из них был как бы ступенью роли, наиболее ярко выявлявшим характер героя в острейшей ситуации сюжета. Далекий от обычной концертной декламации эффектных и «выгрышных» монологов, Качалов превращал их в настоящие речи, обращенные к одной и той же воображаемой толпе. Эту толпу он видел не вокруг себя на пустой сцене, а в зрительном зале: здесь, прямо перед ним, были римляне,

к которым он обращался. И то, что зрительный зал как бы в качестве «действующего лица» становился прямым объектом воздействия Качалова — Брута и Антония, придавало особенную остроту всему исполнению. Без грима и костюма, без единого намека на аксессуары и декорации, он заставлял совершенно конкретно ощутить накаленную атмосферу Рима в один из самых напряженных моментов его истории, увидеть бушующую своевластную римскую толпу, заполнившую Форум.

По замыслу Качалова, тело убитого Цезаря уже находится здесь, подле трибуны Форума, с самого начала сцены (по ремарке Шекспира, его вносят позже). И Брут и Антоний, всходя на трибуну, каждый по-своему используют это в своем общении с народом, сочувствием которого им предстоит завладеть. Кажется, нигде так не проявлялась могущественная выразительность качаловской пластики, идущей от внутренней правды образа: достаточно было какого-то особенного жеста его простертой вперед руки с раскрытой плоской ладонью и легкого наклона этой скульптурно красивой головы, чтобы вы почти физически ощутили тело лежащего перед ним Цезаря; довольно было одного широкого и резкого взмаха руки, чтобы вам поверилось, будто она сжимает край окровавленного плаща Цезаря, показывая то место, где пронзил его кинжал Брута.

Качалов не прибегал ни к каким приемам внешнего различия в характеристике Брута и Антония. Контраст его перевоплощения был внутренним, но от этого не менее, а еще более разительным; он сказывался невольно в каждом слове и в каждом жесте. Брут весь — сдержанная сила, простой и цельный, живущий глубокой убежденностью в правоте своих республиканских идей. Без тени притворства или аффектации. И рядом Антоний — искусный, смелый, ловкий политик-демагог, великолепный актер легкого, взрывчатого темперамента, однако никогда не доходящий до самозабвения и не теряющий из виду конечной цели своей роли.

Для Брута — Качалова толпа не была разноликой и расчлененной, подлежащей завоеванию постепенно и по частям; ему было не до выражения отдельных лиц в этой толпе: он выходил к народу, чтобы открыть ему свою душу, уверенный, что «римляне, сограждане, друзья» не могут не разделять его трагедия — трагедии республиканца, из ненависти к тирану поднявшего руку на своего любимейшего друга. Качалов — Антоний с великолепно рассчитанным искусством вступал в борьбу с окружающей трибуну толпой. Его «простота» была наигранной и напряженной. Произнося свою речь, он всем своим существом стремился уловить в толпе желанный отклик, чтобы воспользоваться им для следующего патиска. Речь Брута казалась монолитной, свободно текла единым сильным потоком. Речь Антония была как бы разбита на актерские «куски», она пестрела «красками»

и «приспособлениями». В ней были и рассчитанные замедления ритма, вызывающие у слушателей невольную сосредоточенность внимания, и тонкая многозначительность как бы вскользь брошенных подробностей, под которой скрывались главные намерения оратора, и порывы искреннего чувства, еще усугублявшие его притворство.

Обе речи в передаче Качалова были страстны, но природа пафоса была различной. Работая над речью Брута, он стремился к предельной простоте и искренности каждого слова. Ради этого он боролся с риторикой перевода. Интуитивно почувствовав благородный, сдержанный лаконизм подлинника, он убирал из перевода все лишние служебные слова, украшающие обороты, громоздкие грамматические конструкции. Вот хотя бы один характерный пример:

Перевод А. Козлова (взятый Качаловым за основу своего текста): «Так как Цезарь меня любил, я лью слезы о нем; так как успех улыбался ему, я радовался этому; так как он был отважен, я честву его; так как он был властолюбив, я убил его».

Текст Качалова: «Цезарь любил меня, и я готов лить слезы о нем. Успех встречал его во всех делах, и я радовался его успеху. Он был отважен, он был доблестен, и я чту его. Но он был властолюбив, и я убил его».

В тексте речи Антония Качалов, допуская купюры, в то же время усиливает выразительность ораторских приемов. В некоторых местах он орнаментирует эту речь риторическими вопросами (вставляя, например, от себя фразу: «Но в чем же властолюбие твое?») и добавочными метафорами. Сравним, например, в конце сцены перевод Козлова:

Ты вспыхнул, бунт! Ты на ногах! Теперь
Прими, какое хочешь, направление —

с развернутой метафорой Качалова:

Ты вспыхнул, бунт? Ты на ногах?
Так разгорайся же! Теперь
Откуда б ветер ни подул,
Он не загасит пламя!

Эта работа над текстом была у Качалова непосредственно связана с поисками той внутренней характерности обоих образов, которая интересовала его прежде всего, помогая ему в глубоком постижении эпохи и исторического смысла трагедии.

Текст переводов Шекспира вообще редко удовлетворял Качалова. Выбирая для концертного исполнения отрывки из его трагедий, он приходил в результате упорной, вдумчивой работы к созданию своего собственного текста, руководствуясь духом подлинника, точностью внутренней психологической рисунка и «сквозным действием» сце-

пы. В то же время он смело отбрасывал в тексте то, что казалось ему излишним, загромаждающим восприятие, уводящим в сторону от основной линии развития конфликта. Он был глубоко убежден в том, что отдельная сцена из трагедии Шекспира в концертном исполнении имеет свои особые композиционные и стилистические законы. Ради предельной ясности, действенности и законченности отрывка он допускал и значительные сокращения, и существенную переработку текста, и многочисленные отступления от формальной метрической точности стихотворного перевода. «Верность Шекспиру» он воспринимал творчески и, не зная английского языка, часто, как это ни странно, с великолепной интуицией угадывал завуалированные в старых переводах важнейшие особенности стиля автора.

Наиболее последовательной и смелой в этом смысле была его работа над текстом сцены из «Ричарда III», в которой герцог Глостер встречается с леди Анной. В интерпретации Качалова эта сцена превращалась в законченную «маленькую трагедию», предельно напряженный действенный конфликт которой как бы вбирал в себя самые главные черты будущего короля Ричарда III. Здесь все от первого до последнего слова было подчинено раскрытию в действии, в борьбе чудовищного властолюбия Глостера. «Страстное притворство» пиничного убийцы, шагающего через трупы своих жертв к британскому трону, было для Качалова — Ричарда и стимулом, и средством, и приспособлением к достижению цели в этой встрече с иступленно ненавидящей его женщиной, которую ему нужно было во что бы то ни стало покорить.

Но «страстное притворство» Глостера заключалось для Качалова не в каскадах ошеломляющего краспоречия, не в блеске парадных фраз. Он вел свою дьявольскую игру, стремясь овладеть сердцем Анны, с таким воодушевлением и с такой бешеной жадностью победы, с такой обнаженной смелостью, что, казалось, сам порой готов был поверить в искренность своих признаний. Вот почему в тексте этой сцены Качалов был особенно непримирим ко всякому проявлению внешней нужности, украшающей риторике. Ради концентрации действия он считал нужным сжимать этот текст, убирая из него все, что вводит зрителя за пределы данного столкновения (например, подробности, обстоятельства и имена, связанные с прежними преступлениями Глостера). Сохраняя замысел и стиль Шекспира, он хотел, чтобы каждая реплика Глостера была точно нацеленной, неожиданной и разящей. Чтобы добиться этого, он готов был иногда не только отступать от точного соответствия оригиналу количества стихотворных строк перевода, но в некоторых местах заменять пятистопный размер вольными ямбами и даже кое-где прибегать к прозе. Вот, например, начало сцены в характерной интерпретации Качалова. Глостер преграждает путь траурной процессии, сопровождающей гроб убитого им короля:

Леди Анна
Ну, поднимите гроб, несите дальше.

Глостер
Или с места все, и опустите на землю гроб.

Леди Анна
Кем прислан этот дьявол?
О, как он смеет нам мешать
В святом и важном нашем деле?

Глостер. Опустите труп, бездельники! Иначе в труп превращу того, кто с места ступит. Стой, когда велит вам герцог Глостер!

В исполнении Качалова вольная передача шекспировского текста не могла показаться педозволенной, потому что она была насыщена подлинным духом трагедии Шекспира: живой страстью и мыслью шекспировского масштаба.

Вл. И. Немирович-Данченко часто говорил на репетициях: «Можно построить великолепное театральное здание, заказать отличные декорации, пригласить опытного директора и изобретательного режиссера — и все-таки это еще не будет театр; а вот выйдут на площадь два талантливых актера, расстелят ковер, начнут представление перед публикой — и это настоящий театр». Эти слова приходили на память, когда Качалов играл сцены из трагедии Шекспира на эстраде — на любой эстраде, в Колонном зале или скромном клубе — в своем обычном черном костюме, без декораций и бутафории, приковывая к себе тысячи восторженных глаз и невольно создавая вокруг себя атмосферу праздника, торжества искусства.

Работа над сценами из «Леса» и «На дне» ставила перед Качаловым не менее сложные задачи, несмотря на большую доступность материала: в «Юлии Цезаре» один образ уступал место другому, и к нему уже не приходилось возвращаться; здесь, играя две контрастирующие роли одновременно, Качалов должен был несколько раз мгновенно перевоплощаться из образа в образ. Зритель видел в нем и Несчастливцева и Аркашку; и Сатина и Барона.

Работа над «Лесом» так и осталась незавершенной. Качалов дорожил ею и время от времени к ней возвращался. Два монолога Несчастливцева он когда-то записал на пластинку в виде пробы. Несколько раз сыграл в концертах с М. А. Титовой сцену с Аксусшей, но считал ее для себя неудачной. Очень серьезно и много думал о роли в целом, мечтал сыграть ее в спектакле МХАТ. Для концертного же исполнения он приготовил монтаж — встречу Несчастливцева с Аркашкой из второго акта.

В этой качаловской композиции образ Аркашки отнюдь не был для него вспомогательным. Он привлекал Качалова острой комедийной характерностью, и ему так же хотелось его играть, как раньше хотелось играть роли Епиходова, Репетилова, Чичикова. И совершен-

но так же при соприкосновении с образом Аркашки сказывалась невозможность подчинить качаловские данные комедийной характерности, создавалось насилие над образом и над собой. Только одна черта Аркашки давалась Качалову без всякого напряжения и была у него до конца искренней, живой: это его влюбленность в театр, настоящая непреодолимая страсть к театру, сохранившаяся, несмотря на все злоключения, неистребимая и по-своему поэтическая.

В сущности, именно эта черта, эта тема и связывала Аркашку с Несчастливцевым в восприятии Качалова. В его работе над образом Несчастливцева были разные этапы. Долгое время он увлекался характерностью «провинциального трагика» старых времен, подчеркивая въевшуюся в его плоть и кровь напыщенную декламационность тона. За этим «романтическим» декламационным покровом Качалов ощущал благородство души и внутреннюю чистоту влюбленного в свою профессию актера-скитальца. В последние годы он все дальше уходил от подчеркнутой внешней характерности Несчастливцева. На первый план выступала неизбывная любовь к театру, преодолевающая безмерную душевную усталость, тяжелый груз скитаний и горечь обид. Из этого преодоления и возникали контуры романтического образа, к которому так стремился Качалов: готовность Несчастливцева продолжать жизненную борьбу, его нестрашенная вера в свои силы и в идеал искусства, мечта о театре правдивых и потрясающих чувств. В сцене встречи Несчастливцева с Аркашкой все это было у Качалова еще только намечено; из-под его эскиза еще часто проступал прежний рисунок.

Таким же незаконченным эскизом осталась и сцена из трагедии «Царь Федор Иоаннович», в которой Качалов брал на себя три роли: князя Ивана Петровича Шуйского, Бориса Годунова и Федора. С ролью царя Федора в спектакле Художественного театра он расстался давно; играл он ее недолго, всего три года, хотя и очень ее любил. 16 октября 1926 года он записал у себя в дневнике: «Последний Федор. Жаль. Полюбил его без взаимности, ничего мне не дала эта роль, ни успеха, ни радости». Теперь, в 1940 году, выбрав из трагедии А. К. Толстого сцену примирения Шуйского с Годуновым в царской палате, он был увлечен контроверзой этих двух образов гораздо сильнее, чем внутренним обликом Федора. Его он намечал как-то торопливо. В столкновении же полярных идеологий, ритмов и темпераментов Шуйского и Годунова ему виделось нечто «привлекательное в смысле русского воспроизведения шекспировской романтики». Но в своем первоначальном воплощении этот замысел еще был лишен внутренней цельности, как будто распадаясь на отдельные, иногда очень яркие куски.

Зато подлинной классикой «театра Качалова» на концертной эстраде стал знаменитый диалог Сатина и Барона из пьесы «На дне».

На протяжении сорока пяти лет Барон оставался одной из лучших ролей Качалова, одной из вершин его творчества. Успех качаловского Барона был триумфальным. Но важно отметить, что уже очень скоро Качалов стал искать для себя новых путей к творческому воплощению Горького. Ему мало было горьковского гневного отрицания уродливой действительности, ему нужен был весь Горький с его таким же страстным революционно-романтическим утверждением грядущей бури, близкой свободы, с его прямым призывом к революционной борьбе. И когда в 1906 году Художественный театр выехал на гастроли за границу, не желая возобновлять свои спектакли в условиях столыпинского террора, Качалов стал одним из первых исполнителей «Песни о Буревестнике». Знаменитые слова: «Пусть сильнее грянет буря!» — долгие годы звучали как внутренний лейтмотив качаловского творчества.

В советскую эпоху Качалов вновь и вновь обращается к произведениям Горького, к его драматургии и эпосу. Образ Барона на сцене Художественного театра приобретает в его исполнении черты совершенного, отточенного мастерства, он становится в эти годы классическим созданием актерского искусства. С подмостков театра Качалов переносит эту роль на концертную эстраду в соединении с репликами и целыми монологам Сатина. В ярчайшем контрасте Сатина и Барона он ищет своих путей к новому воплощению революционного романтизма раннего Горького.

На эстраде стол и стул. В коротком пояснительном вступлении Качалов напоминает обстановку после разыгравшейся в почлежке драмы и исчезновения странника Луки. Среди обитателей «дна» он как бы прожектором выхватывает и несколькими скупыми, точными словами освещает две фигуры — Сатина и Барона. Присаживается к столу и прикрывает глаза рукой. В следующую секунду — это уже глаза Сатина, ярко загоревшийся взгляд бунтаря и мечтателя, стихийно ищущего свободы. Голос Качалова звучит всем богатством красок, но преобладают в нем низкие, густые, почти басовые ноты. Его жесты становятся широкими, размашистыми, а когда он встает из-за стола и крупными шагами начинает расхаживать по эстраде, кажется, что он стал еще выше ростом. Весь облик его освещен изнутри какой-то вдохновенной уверенностью, когда он говорит о своей ненависти к утешительной лжи — «религии рабов и хозяев» — и требует правды для тех, «кто сам себе хозяин, кто независим и не жрет чужого...».

Качалов снова присаживается к столу, наливает в воображаемый стакан воображаемую водку, пьет, потом поворачивает голову — и вы вдруг видите совсем другое лицо: на ваших глазах оно беспомощно раскисает и становится дряблым, тускнеет взгляд, нелепыми «домиками» недоуменно поднимаются брови. Вся фигура ссутулилась,

руки пелепо вихляются и дрожат, наливая вино. А главное — голос, только что мощный и глубокий, теперь сменился скрипучим фальцетом, в котором резко и неприятно выделяются картавые «р». Это — Барон, то снисходительно-нагло похлопывающий Сатина по плечу, то погружающийся в умиленные воспоминания о былом величии своей «старинной фамилии» и смакующий дорогие его сердцу слова: «высокий пост... богатство... сотни крепостных... кареты с гербами... десятки лакеев...» Барон тает в этих воспоминаниях, он привольно разваливается на стуле, маникюрит ногти, кладет ногу на ногу и барственно-ритмически покачивает носком башмака. Но вот Качалов подает себе, Барону, злорадную реплику Настёнки: «Врешь! Не было этого» — и «барственности» как не бывало: визгливые крики Барона, вульгарные развешенные жесты, противные истерические слезы разобиженного альфонса и пьяницы полны одной только бессильной, пустопорожней злобы. И в ту же секунду снова загораются глаза Качалова беспокойным, вдохновенным блеском, энергично сдвигаются брови, гордо откидывается голова. Мощно раскатывается, рокочет пизкий бархатный голос, произносящий горьковские слова: «Все — в человеке, все для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Че-ло-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо!»

Качалов говорил это, выходя на самую авансцену, с уже не сатиным, размашистым, а своим, качаловским, широким и свободным жестом, рисующим огромность и значительность Человека, который ему видится.

Он еще возвращался к Барону в конце своего монтажа, и снова Сатин — Качалов как бы перечеркивал и заглушал гнусавую, растерянную и жалкую интонацию Качалова — Барона. Но, прожив до конца эти две жизни, он становился в финале сцены уже как бы над ними. И казалось, что речь идет не столько о Человеке в восприятии босняка-протестанта Сатина, который, «может быть, будет работать... может быть!» — сколько о Человеке самого Качалова, художника наших дней.

Облик Качалова на концертной эстраде, праздничный, многогранный, всегда новый и молодой, в последние десятилетия его жизни, казалось, сосредоточил в себе всю силу творческой мысли и обаяния. Здесь, как и на сцене театра, он был настоящим «властителем дум», выступая во всеоружии безгранично любимого им русского поэтического слова. Качалов на концертной эстраде — это явление неповторимое и огромное по мощности своего воздействия. Оно знаменательно прежде всего своей новаторской сущностью и потому неотделимо от столбового пути развития русской художественной культуры.

Весенний солнечный день. Василий Иванович, в светлом пальто и шляпе, слегка опираясь на палку, стоит у подъезда бельэтажа МХАТ. Мы с ним о чем-то разговариваем. Вдруг с другой стороны переулочка к нему бросается, на бегу снимаемая шляпу, В. Л. Зускин, один из талантливейших московских актеров, недавно замечательно сыгравший Шута в «Короле Лире». Он так сияет, так взволнован, такая радость в его больших детских глазах и улыбке, что я невольно жду сообщения о каком-нибудь необыкновенно счастливом событии. Оказывается, ничего подобного: просто «увидел... не мог удержаться... только поздороваться...», Василий Иванович улыбнулся в ответ, обнял его за плечи, что-то сказал ему ласковое и стал медленно спускаться с крыльца, щурясь от солнца. Зускин долго смотрел ему вслед, все еще со шляпой в руке, потом обернулся ко мне и сказал: «Какой вы счастливый, вы же можете видеть его, говорить с ним каждый день. Как я вам завидую!»

Тогда я не вдумался в эти слова до конца, привычно связал их с тем, что было для меня радостным, бесконечно интересным и увлекательным в почти ежедневном общении с Качаловым. И только гораздо позже, когда Василия Ивановича уже не было в живых, я стал вспоминать эту фразу иначе, отдавая себе полный и, как всегда, поздний отчет в том, какое это было, действительно, счастье, какая неопенимая жизненная школа, какой подарок судьбы — эти тринадцать лет, проведенные мною в качаловском доме.

Многие думают, что к людям искусства (и почему-то к актерам — особенно) лучше не подходить слишком близко в жизни, что это рискованно и обычно грозит разрушением каких-то идеальных представлений, связанных с их творческим обликом. Это, может быть, и верно, но только в тех довольно редких случаях, когда большой талант не гармонирует с человеческими качествами, с личностью художника и проявляется вопреки его мироощущению, склонностям, быту и складу ума. Обычно это все-таки талант мастера, иногда очень яркого. И только. С творческим преображением мира такой талант ничего общего не имеет. Он может производить впечатление и нравиться; крупного общественного и этического значения он обычно лишен. Но гораздо чаще такого резкого разрыва между талантом и личностью у больших художников не бывает. И есть среди них немногие, счастливые, всегда особенно любимые, у которых грани между творчеством и повседневной жизнью не существуют вообще, у которых жизнь сливается с творчеством безраздельно и гармонически. Таким был Качалов. Он когда-то написал о своем товарище по театру В. В. Лужском: «Его искусство в театре было полно жизни, его жизнь и в театре и вне театра была насыщена искусством,

дпи его жизни полпы были творчества». Это можно было бы сказать и о нем самом, может быть, с еще большим правом. И так как самое творчество его всегда притягивало к себе людей, как магнит, и всегда было сопряжено с предельной самоотдачей, он не мог разочаровывать и в каждодневном общении: такое общение только усугубляло, приближало и по-новому освещало впечатления от его искусства.

Я сотни раз видел его дома — в халате, в пижаме, в теплой куртке и домашних туфлях; видел его иногда веселым и оживленным, иногда хмурым, расстроенным, часто — больным, в постели или в кресле, видел в такие минуты, когда он меньше всего мог думать о впечатлении, которое производит на окружающих; я видел его с друзьями, в кругу семьи и в большом обществе, с людьми близкими и совершенно незнакомыми, приятными ему и неприятными; часто виделся с ним наедине. И никогда; ни разу не увидел я противоречия между Качаловым-человеком и Качаловым-художником — ничего мещански мелкого даже в житейских мелочах, ничего обывательского в быту и, в сущности, очень мало случайного, совсем не имевшего отношения к его творчеству.

Конечно, мелочи повседневности существовали, иногда даже очень давали себя знать и в качаловском доме. Но Василий Иванович, казалось, умел их себе подчинять, он не был им подвластен. Одни он просто отбрасывал, проходил мимо, другие же по-своему принимал. Отталкивая почти инстинктивно всякую житейскую прозаическую суету и бесполочь, он умел замечать и улавливал что-то ему нужное в явлениях окружающего быта, какими-то неисповедимыми путями иногда переводя их в свой творческий внутренний мир. Всегда, во всем и со всеми простой, без тени актерской позы и актерского «песения себя», он не снижался ни в какой повседневности, а, наоборот, как будто пропитывал ее своим артистизмом. И в этом была особая прелесть близкого общения с ним и в театре и вне театра.

Мне и в голову не приходило, что такое счастье вскоре ждет меня, когда в конце 1933 года я начал работать в Художественном театре секретарем литературной части. Мне было двадцать два года, в театр я попал впервые, и за душой у меня были только самые первоначальные литературные навыки да влюбленность в МХАТ. В труппе я еще мало кого знал, особенно среди «стариков», встреча с которыми каждый раз приводила меня в трепет. Со мной не знакомились — меня «представляли», и это было совершенно естественно и по-своему очень значительно для молодого начинающего сотрудника в тогдашнем Художественном театре. Так я был представлеи, после подробной предварительной характеристики В. Г. Сахновского и П. А. Маркова, сначала Вл. И. Немировичу-Данченко, потом К. С. Станиславскому, по его возвращении из-за границы. Так подводили меня в кабинете дирекции к Ольге Леонардовне Клипшер-Чеховой, которая за чем-то

зашла туда в перерыве между репетициями и сидела в кресле с папиросой в руке. Приблизительно то же было и с И. М. Москвинным и с Л. М. Леонидовым.

А Василий Иванович, увидев меня как-то в фойе, подошел ко мне сам, первый, внимательно и очень ласково посмотрел на меня, улыбнулся и сказал: «Вы, кажется, наш новый сотрудник? Давайте познакомимся: Качалов». Легко представить себе мое обалдение, — мне вдруг показалось, что это с кем-то другим, а не со мной происходит или снится. Мне действительно потом иногда снилось, что я в гостях у Качалова. Домашние говорили: ничего себе — честолюбивые у тебя сны!

После этого довольно долго, год-полтора, я видел Василия Ивановича только на сцене, не пропуская ни одного его спектакля, и иногда, когда это удавалось, на репетициях «Врагов». Были у нас только две встречи. Одна — за кулисами, у него в уборной, когда Вл. И. Немирович-Данченко почему-то мне поручил спросить у Качалова его мнение о пьесе Вс. Иванова «Поле и дорога», в то время обсуждавшейся в театре. Василий Иванович, помнится, отнесся к моей миссии довольно иронически, — так мне по крайней мере показалось по лукавому блеску его глаз из-под пенсне, — ни в какие подробные обсуждения пьесы со мной не вступил и тут же стал меня расспрашивать о чем-то постороннем, пока его не позвали на сцену.

В другой раз я попросил у него разрешения прийти к нему домой, чтобы записать все, что он помнит о своих встречах с Чеховым, — по поручению Марии Павловны Чеховой, для ялтинского Дома-музея. Впервые я сидел у него в кабинете и судорожно, весь в поту, то и дело подхватывая почему-то все время упорно сползавший с моих колен па пол блокнот, старался не пропустить ни одного слова и записать все «стенографически». Это было трудно, потому что Василий Иванович не просто вспоминал, а тут же «играл» Чехова, как будто на ходу ловя его интонации и для этого даже повторяя, варьируя по нескольку раз одну и ту же фразу. (Прочитав потом запись тех же воспоминаний, сделанную в 1913 году Л. А. Сулержицким, я обрадовался, найдя в своей несколько ценных новых деталей.) Василию Ивановичу эта запись понравилась, он ее через несколько дней подписал без поправок. На этом, по-видимому, поводы для наших встреч исчерпывались. Но случилось иначе.

В начале октября 1935 года прихожу как-то днем в театр и узнаю от секретаря дирекции Ольги Сергеевны Бокшанской, что меня «разыскивает Василий Иванович Качалов», звонил два раза и просил прийти к нему сегодня же, в шесть часов. Пришел П. А. Марков и рассказал, что Василий Иванович звонил ему тоже и по тому же поводу. «Ну, поздравляю вас! — сказал он. — Василий Иванович хочет, чтобы вы были его личным секретарем. Он меня спрашивал, не

будет ли театр возражать против такого совместительства. Может быть, возразить?» Я был уверен, что они сговорились меня разыграть, но Ольга Сергеевна со свойственной ей во всем, что касалось театра, пунктуальностью так строго повторила, критически меня оглядев: «В шесть часов, помните!» — что сомневаться было уже невозможно.

И вот я опять в этом синем кабинетe, сижу на старинном диване с штофной обивкой и затейливыми ручками в виде лебедей, над которым висит портрет улыбающегося Станиславского с надписью, окруженный множеством других фотографий актрис и актеров, в окантовках, багетах и рамках, и графическими дружескими шаржами Бориса Ливанова. Василий Иванович — рядом, в кресле перед раскрытым на все створки бюро красного дерева. Лампа под светлым матерчатым абажуром освещает серовскую Ермолову на стене, в беспорядке раскиданные на бюро папки, записные книжки, груды каких-то писем и телеграмм вперемежку с коробками сигарет и целой коллекцией мундштуков; чуть повыше — маленький бюст Николая I из слоновой кости — очевидно, чей-то подарок на память о знаменитой роли, два-три красивых бокала с карандашами и масса зверей и птиц, больших и маленьких, фарфоровых, бронзовых, деревянных. Их так много, что они не уместаются на бюро и занимают место на пианино, стоящем у дверей, и на застекленных книжных полках, где к книгам прислонены портреты Бабановой и Щукина.

Когда Василий Иванович зажигает люстру с хрустальным «дождем», за этими полками видна спинка деревянной кровати и маленький ночной столик с графином цветного стекла. Правее — шкаф с большим зеркалом, круглый стол, заваленный книгами, и огромное глубокое старинное кресло. Над дверью — черная гипсовая маска Пушкина. Фотографии не только над диваном. Их много и на других стенах, и на бюро, и даже на задней стенке книжных полок. Среди тех, что на бюро и ярко освещены лампой, сразу бросается в глаза маленькая рамка с двойным портретом: старик в священнической рясе с нагрудным крестом и старушка в темной мантилье. На своего отца Василий Иванович чем-то очень похож, но не столько чертами лица, сколько общим его выражением, умным, открытым и добрым.

Разговор со мной был в деловой части коротким. Никаких расспросов, никакого предварительного зондирования, а сразу, просто и прямо: «Мне нужна ваша помощь, может быть, временно, а может быть, и на более длительный срок, там посмотрим». Мне предлагалось помогать Василию Ивановичу в его корреспонденции, особенно разросшейся недавно, в связи с его шестидесятилетием и сорокалетием его артистической деятельности, которые обошлись без открытого юбилея (на официальное празднование своих юбилеев он никогда не соглашался), но вызвали массу откликов. Кроме того, предстояло взять на себя все переговоры о его концертных выступлениях и «на-

вести наконец в этом какой-то порядок», как энергически выразилась потом, когда мы перешли в столовую ужинать, Нина Николаевна Литовцева, его жена.

Она-то и была, как выяснилось впоследствии, главным инициатором моего приглашения в качаловский дом. Оказалось, что Василий Иванович довольно долго этому сопротивлялся, не понимая, кому и зачем это нужно, но Нина Николаевна настояла на своем.

Не подозревая о предыстории, я был на вершине блаженства, тем более что Василий Иванович, очевидно, уже примирившись со своей участью, был за ужином необыкновенно радушен. Столовая оказалась менее примечательной, чем кабинет, меньше говорила о личности хозяина, но и здесь легко было сразу почувствовать себя уютно. Как и во всей качаловской квартире, в этой большой комнате была какая-то чуть старомодная строгость, скромность и, если можно так сказать, интеллигентность вкуса. Ничего лишнего и ничего показного. Большой прямоугольный стол, обитые кожей прочные старые стулья, солидный полированный буфет без стекол, диван, тоже старинный, круглый стол для радиоприемника с двумя креслами по бокам, в углу старинные часы с боем. Еще столик — для телефона. Большая хорошая люстра в стиле ампир и два бра со свечами над диваном. На стенах широкие старинные бисерные сонетки и несколько хороших картин: Суриков, Александр и Альберт Бенуа, Добужинский, Кардовский.

Василий Иванович познакомил меня со своими сестрами, Александрой Ивановной и Софьей Ивановной. Обе старше его, они много лет жили с ним вместе; давно уже овдовев, перешли на его попечение. Обе его обожали и, несмотря на старческие хвори, неустанно и неусыпно о нем заботились. С Ниной Николаевной и с их сыном Вадимом Шверубовичем я был уже знаком по театру.

Пока мы сидели за столом, в комнату входили, записывая, очевидно, свои привычные места, и четвероногие обитатели качаловского дома: рыжий пышный кот — на коленях у Александры Ивановны, на диване; красавица овчарка Изора — по одну сторону стула Василия Ивановича, а необыкновенно благодушный бронзовый такс Чаплин, или попросту Чапка, — по другую. Меня поразило, с какой серьезностью Василий Иванович представлял каждого из них, нисколько их при этом не демонстрируя гостю. Он говорил о них как о личностях с определенными чертами характера (Изора — лирична и прожорлива, очень ревнива; Чаплин — добряк и юморист, но дешево своего юмора не продает; если очень его попросить, он может для вашего удовольствия чихнуть, и даже несколько раз подряд; рыжий — ну, это просто бандит). Александра Ивановна — по-видимому, главная покровительница всех животных в доме — иногда уточняла характеристику.

Тут же шли и разные интересные театральные разговоры. Василий Иванович был оживлен, наперебой с Ниной Николаевной вспоминал и рассказывал какие-то смешные истории.

Все это мне понравилось чрезвычайно, но в мозгу время от времени настойчиво шевелилось слово, сказанное, правда, вскользь еще в кабинете: «временно». Это слово я вспоминал довольно часто и впоследствии.

Проходили месяцы, и мне становилось все яснее, что так долго продолжаться не может, что секретарство мое довольно расплывчато, тем более что на большинство писем Василий Иванович прекрасно отвечал сам, концертов как раз в это время оказалось не так уж много, литературной работы — еще того меньше. Я чувствовал, что наши ежедневные встречи должны либо скоро кончиться, либо, может быть, перейти в какое-то иное качество. К моему великому счастью, произошло последнее — постепенно, незаметно и сверх всяких моих ожиданий. В связи с моими телефонными переговорами о его выступлениях у Василия Ивановича возникло желание, а потом и обыкновение брать меня с собой на многие свои концерты, с непременным разговором, по возможности «критическим», в тот же вечер или на другой день. Он все больше привыкал ко мне. Стал все чаще читать мне то, что его увлекало, волновало и как актера и просто как читателя. По тому, как он делился со мной своими настроениями и замыслами, чувствовалось, что он мне доверяет.

Все чаще он стал звонить мне по телефону, а если уезжал куда-нибудь, то писал. Начиналось что-то новое, что никогда раньше не мерещилось мне и в мечтах. В 1939 году он подарил мне свой большой портрет в только что сыгранной роли Чацкого с надписью, где были отныне самые дорогие для меня слова: «...моему милому молодому другу... от сердечно полюбившего его Василия Качалова».

Чувствую, что мои воспоминания начинают приобретать слишком личный характер. Но ничего не вычеркиваю из написанного только потому, что должен же знать читатель, кто, на какой фактической основе и по какому праву берется рассказывать ему о Качалове в жизни.

2

Первое, что меня глубоко поразило, когда я ближе узнал Василия Ивановича, был ритм его быта. Сначала он мне показался под стать качаловской квартире: таким же покойным, устойчивым, раз навсегда заведенным. Этот светлый кабинет с двумя окнами, за которыми виднелись маленькие золотые кремлевские купола, иногда представлялся мне каким-то островком тишины и покоя, особенно днем, когда удавалось на минутку забежать сюда из театра, где кипела и бурлила обычная репетиционная, «производственная» и деловая жизнь.

А Василий Иванович, если не занят на репетиции, одевается поздно, долго сидит в халате перед своим бюро и что-то записывает в записную книжку, или читает, или рассказывает по комнате, перебивая с места на место рамки с photographиями — «чтобы поменьше курить»; приляжет, присядет, снова возьмет с бюро книжку; если хорошая погода, пойдет погулять по ближним переулкам, по Малой Никитской, по улице Горького, по Кузнецкому или вызовет машину и поедет за город, куда-нибудь по Можайскому, по Рублевскому шоссе или на Воробьевы горы — «взять воздуха». Выйдет из машины в лесу, попросит шофера подождать, пройдетя или посидит на пеньке; шоферу слышно иногда, как он громко читает самому себе какие-то стихи.

Он никогда не торопится, разве что под давлением окружающих, и тогда ему явно не по себе, в голосе, в интонации появляются раздражение и протест. Иной раз это грозит ему неприятностями: бывает, что, когда он приходит в театр на репетицию, Владимир Иванович Немирович-Данченко, разговаривая с другими актерами, уже демонстративно держит в руке свои большие, «карманные» золотые часы. Впрочем, кажется, одному Качалову во всем Художественном театре Немирович-Данченко прощает эти пять-десять минут опоздания; он знает, что во всем остальной актерской дисциплинированность Василия Ивановича безупречна, а готовность выручить спектакль, заменить внезапно заболевшего товарища, сыграть подряд несколько труднейших ролей — неизменна. К тому же у него такая сконфуженная улыбка и он так искренне извиняется, что Владимир Иванович, очевидно, просто не в силах сделать ему замечание, разве что потом, наедине.

(Я как-то раз подслушал его бормотание во сне: «Тише воды, ниже травы... сегодня — сыграем, и завтра сыграем... а послезавтра взбухнем, то есть не взбухнем, а петицию подадим... а сегодня сыграем, ничего...») Я это тогда записал.)

Летом на его любимой Николиной горе под Звенигородом, где стоит среди сосен простой, некрашенный бревенчатый дом с тенистой верандой и просторной светлой спальней-кабинетом, этот спокойный, привольный качаловский ритм становится уже нерушимым.

Прогулки он любит без спутников. Если возьмет с собой — это особое доверие. Людей, склонных красиво или пространно говорить о природе, не выносит совершенно. И вообще предпочитает молчаливых. В легкой пижаме и в белом берете на голове, ритмично и с видимым удовольствием помахивая на ходу палкой, неспешно ходит он ранним утром, пока еще не так жарко, по лесу, часто останавливается, осматривается, опершись на палку, пристально вглядывается в стволы и вершины деревьев, особенно если услышит стук дятла или заметит в ветвях притаившуюся белку. Под вечер чаще можно

увидеть его где-нибудь на обрывистом берегу узенькой в этих местах и скрытой зарослями Москвы-реки, или на скамейке у обочины шоссе, или на развилке дорог, откуда открывается широчайший простор полей, слева, на пригорке, видна освещенная закатом Иславская церковь, прямо — далекая околица села Аксиньино, а чуть правее и ближе — старые деревья аксиньинского погоста.

Мне всегда казалось, что и здесь, и в лесу, и в саду, куда он любил выйти ночью, когда домашние уже ложились, он не смотрит, а всматривается, не слушает, а вслушивается, как будто впитывает в себя с наслаждением и краски, и воздух, и простор, и тишину. В последние годы это чувствовалось особенно, невольно приводя на память строчку его любимого Блока: «Надышаться блаженством спеша...»

Здесь, на природе, особенно радовали Василия Ивановича дети и звери. Воспринимал он их как-то слитно, всех вместе, и это почему-то не казалось странным. И к тем и к другим у него был настоящий интерес, исключавший всякое подлаживание и сюсюканье. И с теми и с другими он очень редко играл; это было общение серьезное, с очень глубоко скрытым умилением, которое лишь изредка прорывалось в улыбке. (Где-то у меня в летнем дневнике 1940 года промелькнуло: «После ужина на террасе — лото, с В. И., Н. Н. и двумя девочками-гостями. Василию Ивановичу понравилось, играл очень простодушно и увлеченно по-детски.») Вероятно, поэтому к нему так тянулись никологорские дети, которых он встречал, гуляя. И удивительно быстро привыкали к нему, оказывая ему явное доверие, собаки, лошади, а иной раз даже жившие в саду белки, подлетавшие по ветвям к самым перилам террасы. Он любил, кажется, всех животных, но особенно тех, в которых видел непроизвольный и неожиданный юмор: деловитая торопливая походка криволапого Чаплина и его любопытствующий глаз, всегда почему-то одно лихо торчащее кверху ухо у Джона, Изориного сына, старческое сиплое брюзжание соседского французского бульдожки Бена — все это его радовало, веселило и служило поводом к бесконечным имитациям. Одним из домашних секретов Василия Ивановича, в который я был посвящен и даже сильно замешан, было его давнишнее намерение купить ослика и поселить его на даче, на Николиной горе. Этот план был уже близок к осуществлению (в «Вечерней Москве» Василий Иванович однажды, к великой своей радости, обнаружил объявление: «Продается ослик»), но кто-то из нас проговорился, и Нина Николаевна прибегла к «вето». Зато вскоре в доме появилась еще одна бронзовая такса — Вальда, в пару Чаплину, но характера, в противовес ему, истерического.

Вот несколько характерных строк из письма ко мне от 17 июля 1939 года: «Я снова уехал на дачу, где отдыхал душой среди молодой,

играющей жизни (Мишка — Аничкин¹, Джон — Изорин, два котенка белых и шесть желтых, при мне вылушившихся из яиц цыпляток — здравствуй, племя младое, незнакомое)».

А вот кусочек из письма к его давнему другу — А. В. Агапитовой — из санатория «Атгазен», под Ригой, где Василий Иванович часто отдыхал до войны: «Ну вот, дорогая Шаня, стало быть, привет тебе от всего «Атгазена». Кланяемся, киваем тебе головами вместе со старой умной лошадей, которая стоит все на том же месте, но пока еще меня не узнала и не приняла моей ласки — демонстративно ушла. Почему-то нет птиц совсем — ни под окнами, ни в парке не слышно. Может, решили, что уж не приеду совсем. Остальное все по-старому, все хорошо».

И еще, из того же «Атгазена» на другое лето, — Н. Н. Литовцевой: «У нас в парке целое семейство газелей, — люблюсь и развлекаюсь; прибавилось коров, очень славный и ручной теленок — большой, пробиваются рога. Две лошади, — вот моя компания. Жалко, исчезли белки, второе лето нет».

Таких теплых, улыбчивых строк в письмах Василия Ивановича немало. Одна из его записок 1948 года — из больницы домой, карандашом — кончается словами: «Привет всем, котяткам — особенный».

Но, как бы важно все это ни было для него, ритм его жизни этим еще не определялся. И свидетельства тому, как далек был этот его сосредоточенный внутренний покой от безмятежной созерцательности, открывались на каждом шагу. Даже в его восприятии прочитанных книг, не говоря уже о восприятии людей. На книгах остановимся, это важно.

Читал Василий Иванович всегда очень много, и во время сезона и на отдыхе. И читал удивительно интенсивно. Вот уж про него нельзя было сказать, что он чтением «убивает время»! Он по несколько раз перечитывал то, что ему особенно нравилось, а иногда и то, что не нравилось, — чтобы проверить свое восприятие. Он умел так углубиться в книгу, что применительно к нему это выражение почти теряло свой переносный смысл. Читая что-нибудь одновременно с ним, нельзя было не поражаться пристальности его внимания: он замечал то, что другие легко проглядывали, скользя по поверхности текста, но говорил он об этом просто, совершенно бескорыстно, никогда не козыряя своими «находками».

Интерес к современной литературе не прерывался у него никогда; он всегда был в средоточии литературной жизни, а не только следил за ней. И удивительно умел почуять и выбрать значительное даже среди произведений, случайно попадавших ему под руку, как будто заранее чего-то подобного ждал. Удивительно легко увлекался и за-

¹ А. М. Данилович, первая жена В. В. Шверубовича.

горался, открывая повое и близкое себе в старых знакомцах — Алексее Толстом, Фадееве, Шолохове, Федине, Багрицком, Бабеле, Вс. Иванове, Булгакове, Тышянове, Ахматовой, Пастернаке, Сельвинском — или узнавая впервые Симонова, Твардовского, Казакевича, Гудзенко, Берггольц, В. Панову, В. Гроссмана.

Помню, с каким волнением он читал «Падение Парижа» Эренбурга, как набросился на «Мещерскую сторону» и другие повести Паустовского, долгое время не расставаясь с его однотомником¹, как восхищался и автором и исполнителем, когда Дмитрий Орлов читал по радио одну за другой главы «Тихого Дона». Помню, каким большим событием в его жизни стал «Василий Теркин».

В молодых писателях и поэтах, с которыми он знакомился преимущественно по журналам, его могло увлекать и радовать все истинно глубокое, подлинное и по-своему удивленное в самой гуще жизни, все свое, не повторенное, перводанное: яркий местный колорит, сочность быта и юмора, точность неожиданной характеристики, живой, непридуманный диалог, свежесть пейзажа. Его отталкивало всякое торопливое и парочитое авторское подчеркивание «прогрессивной» новизны тех или иных явлений современности и радовала возможность самому почувствовать и оценить настоящее повое в нашей жизни благодаря таланту искреннего и много видевшего писателя. Он презрительно откладывал в сторону то, что пахло фальшью, с первых же страниц надоедало ремесленным трафаретом, удручало безвкусицей. Проявлений сомнительного вкуса он не прощал, даже читая такого писателя, как Вяч. Шишков, например «Угрюм-реку». Плохой вкус он вообще не умел прощать. Если это было нечто случайное, он только огорчался и сердился на автора («Черт знает что!.. Ну, как это можно — вдруг такое?»), если же вся книга была так написана, он просто не мог ее дочитать до конца и больше уже никогда к ней не прикасался. Зато сколько раз даже намеков на «настоящсть», искра таланта заставляли его запоминать какое-нибудь новое писательское имя, а иногда и несколько строк прозы или целое стихотворение наизусть.

Казалось, что, читая новые книги и новые журналы, он все время ищет, как бы нащупывает что-то самое важное, глубинное и близкое себе в современной литературе.

Среди современных западных авторов особенно длительных и глубоких его увлечений я не помню. С большим интересом он читал Хемингуэя, был под сильным впечатлением от романа «Прощай, оружие». Но до конца близким Хемингуэй так для него и не стал, по-

¹ В библиотеке Василия Ивановича сохранился экземпляр «Мещерской стороны» в издании Детгиза, в котором его рукой тщательно вписана целая страница этой повести, почему-то опущенная издательством детской литературы: так он расстроился и возмутился, не найдя в книге того, что любил.

моому. (У меня в дневнике, например, записано 25 января 1936 года: «Говорили о «Фиесте». Ему очень нравится, но, кажется, больше в смысле мастерства письма, чем внутренне».) С увлечением читал он многие романы Фейхтвангера («Еврей Зюсс», «Успех», «Семья Оппенгейм» и др.). Перечитывал с удовольствием «Сагу о Форсайтах» и кое-что Анатоля Франса. Знаю, что ценил Барбюса. Видел у него на столе «Гроздь гнева» Стейнбека. Думаю, что в области современной западной литературы случайного чтения у него было больше, чем устойчивых интересов (как всегда, говорю лишь о тех годах, когда я знал Василия Ивановича лично).

Но русская классика — вот что не переставало его волновать и радовать, кажется, ни на один день, и каждый раз по-новому, с новыми открытиями и увлечениями. Эти увлечения шли как бы полосами. В какой-то период ему необходим был Тургенев, с его природой и с его взглядом на людей, с «Затишьем», «Яковом Пасынковым», «Полесьем», «Призраками», «Довольно», «Стихотворениями в прозе». Он удивлялся, как это он мог недооценивать все это раньше. Потом начинался, вернее, возобновлялся в очередной раз период Достоевского, когда он с огромным волнением перечитывал «Идиота», «Карамазовых» или «Дневник писателя». «Все-таки Достоевский, как никто, помогает жить» — записана у меня в дневнике как-то вырвавшаяся у него фраза. Но что с ним творилось, когда в «Дневнике писателя» он вдруг наткнулся на мысль о необходимости войн, или на антисемитские строки, или еще на что-нибудь в этом роде! Он с расстроенным лицом выходил из кабинета, держа в руках раскрытую книгу, и тут же читал это вслух, подчеркивая интонацией то, что вызывало в нем муку и отвращение. А через некоторое время снова вступал в свои права друг о й Достоевский.

Потом наступала очередная полоса неразлучности с Чеховым. Потом долго всюду — на бюро, на диване, на ночном столике — у него лежали тома Горького. Потом надо было срочно доставать ему откуда-нибудь Бунина — «Захара Воробьева», «Будни», «Чашу жизни», «Иду», «Митину любовь».

Но чаще всего (не считая Пушкина, место которого было совсем особое) Василий Иванович все-таки возвращался к Льву Толстому: то к «Войне и миру», то к «Анне Карениной», то к «Хаджи-Мурату» и «Холстомеру» (для понимания качаловского внутреннего мира было так важно узнать, что он потрясенно перечитывает эти две вещи в одно и то же время, что в нем одновременно живет образ знаменитого хаджи-муратовского «репейника», дорого продающего свою жизнь, и образ бессмысленно жалкого, одинокого умирания старого рысака в «Холстомере»). Потом он вдруг начинал упиваться «Казаками». И снова «Война и мир», если не целиком, то отдельными главами, снова «Анна Каренина».

«Вот Марья Петровна¹ советует мне выучить «Скачки» из «Анны Карениной», читать в концертах,— сказал он однажды.— Никогда не смогу этого читать,— там же смерть Фру-Фру...». И весь сморщившись от одного этого воспоминания, прибавил: «Это же трагедия без искупления, это не Шекспир...» Тем не менее позднее Василий Иванович записал главы о скачках на пленку, и даже два раза. Первая запись удивляет подчеркнутой сухостью бескрасочного, почти протокольного чтения. Во второй, как будто что-то в себе преодолев, Качалов захватывает непосредственностью и глубиной своего переживания «Скачек». Это так же прекрасно, так же достойно Толстого, как и его «От автора» в «Воскресении».

«Кончаю читать «Войну и мир»,— писал он из Ленинграда 11 июня 1940 года, попав там в больницу из-за воспаления легких.— Лет десять не читал и потому читаю с большим волнением, почти захлебываясь местами». И так с Толстым у него бывало почти всегда, такую огромную роль он играл в его жизни.

Большой интерес вызывали в нем всегда дневники и воспоминания, но только близких по духу людей — Толстого, Горького, Блока; в свое время, когда работал над ролью Николая I,— декабристов. Интересовала и увлекала его в мемуарах прежде всего подлинность, неподдельность, поэзия, сама собой возникающая из внутреннего мира автора, а не «литературная». Думаю, что поэтому он явно предпочитал воспоминания академика Крачковского о работе над арабскими рукописями мемуарам Щепкиной-Куперник и Сереброва (Тихонова) — о писателях и театрах.

Ну а дневник и письма Пушкина, письма Чехова — это он мог перечитывать без конца.

Особенностью Василия Ивановича как читателя была непосредственность, с которой чтение книг переходило у него в общение с людьми. Если что-нибудь в прочитанном его задевало, то есть волновало, сместило или трогало, он непременно должен был вовлечь в это и других, с кем-то своими ощущениями поделиться, на ком-то их проверить, а иногда, казалось мне, и кого-то проверить на них.

«Можно минуточку внимания, дорогие товарищи?» — это была его обычная фраза и дома, и за кулисами во время спектакля, и когда его навещали в больнице или в санатории. Быстрым движением руки смахнет пенсне, торопливо отыщет страницу и, на всякий случай предупредив, что это «только кусочек, очень короткий», начинает читать. А когда кончит — видно, с каким нетерпением, чем бы он его ни прикрывал, ждет он реакции слушателей и как она для него важна. Часто видно было, как настоящий, не наигранный отклик на такое чтение сразу приближает к нему человека, а фальшивый, под-

¹ М. П. Лилина.

хилемский или равнодушно-обывательский — отталкивает. Это потому, что Василий Иванович делился с другими отнюдь не «красотами литературы». Что-то неопределимое, глубоко личное и в то же время ищущее ответа в других было связано с этими чтениями.

Иногда эти Качаловские экзамены выдержать было нелегко; его одержимость порой просто не вмещалась в данную обстановку. Помню, как однажды в гостях, после ужина, он вынул из кармана книжку и стал читать какой-то длинный рассказ Бунина, чуть ли не «Захара Воробьева», и как мучительно было видеть педоумевающие лица кругом, хотя люди сидели всё близкие.

Приведу две записи из моего дневника 1946 года.

21 апреля: «У Качаловых — обед. После обеда В. И. читает, читает без усталости — Веронику Тушнову, Берггольц. Зачитал! В. И.: «Ну еще три строчки...» Нина Николаевна: «Да там еще три страницы, а не три строчки!» Она засыпала, Вадим швырял в нее спичками, чтобы не свалилась со стула. А В. И. обижался, что не хотят дослушать: «Неужели не интересно?» Даже юмор на него не действовал».

8 января: «Вчера вечером — у В. И. Были Ольга Леонардовна, Софа¹ и Вадим. В. И. ненадолго выходил из кабинета в столовую (еще нездоров). Почти все время читал Ахматову; ему переплели «Из шести книг», и он впился в нее опять, в стихи 30-х годов, новые; особенно:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, пежен,
На радость вам и мне.

Читал почему-то с бытовыми интонациями, снижающие. На мой вопрос: почему? — «Это так смело и так умиляет, что только так и можно читать».

Между таким чтением вслух страниц из той или другой книги и другим, уже «актерским чтением» Василия Ивановича в домашнем или дружеском кругу была, конечно, большая разница, но была и оп-

¹ Софья Ивановна Бакланова — друг О. Л. Книппер-Чеховой; Василий Иванович очень ее любил.

ределенная внутренняя связь. И то и другое было для него необходимой постоянной самопроверкой, и то и другое было кратчайшим и иногда очень интимным путем его общения с людьми.

А самое главное: и то и другое чтение было его каждодневной работой. Чтение вслух выбранного из книг относилось к той подспудной, полуинтуитивной, полуосознанной, напряженной духовной деятельности, которая незаметно продолжалась в нем, я уверен, все время, даже когда он, казалось, ничем не был занят — гулял по лесу, перевешивал на новые места фотографии у себя в кабинете или просто молчал, сидя в кресле. (Уверен я в этом потому, что именно от таких затиший он часто без всякого порога переходил в сферу творческую — например, читал стихи своего репертуара.) Чтение артистическое, приготовленное или еще только предназначаемое им для концертной эстрады, относилось уже к его непосредственно профессиональной работе. Это были его бесчисленные репетиции.

Вообще уловить моменты актерской работы Василия Ивановича вне театра было чрезвычайно трудно. Для нее не было ни определенного времени, ни определенного места, ни условий, ни правил. Пожалуй, только одно: входить к нему в кабинет без предварительного стука, если дверь была закрыта, не полагалось никому (за исключением Александры Ивановны). Никогда я не слышал в Качаловском доме фразы: «Василий Иванович работает». Но часто из кабинета, где он находился один, был слышен его голос. Или он мог сказать: «Знаете, сегодня в лесу у меня, кажется, стало что-то получаться с блоковской «Веспой». А иногда встретишь его на улице и издали увидишь, что он о чем-то сам с собой разговаривает. И бывало, что вдруг заговорит о своей новой роли, играя старый спектакль, — значит, в это время о ней думает. Вообще работать одновременно над разными вещами было ему очень свойственно.

Но если в сокровенный внутренний процесс своей артистической работы он никого не посвящал, то более или менее зрелые этапы работы он открывал людям необыкновенно доверчиво и щедро. Больше того, он искал этой возможности, всячески к ней стремился, особенно если рассчитывал получить какой-нибудь совет, услышать честную критику или, в других случаях, убедить, завоевать, распропагандировать кого-нибудь своим новым увлечением (так на протяжении многих лет он бился за Маяковского, читая все одни и те же его стихи).

Редко кто из пишущих или рассказывающих о Качалове не вспоминает о том, как легко и охотно он соглашался читать в любом обществе, в любой компании, чуть ли не при любых обстоятельствах (например, в ожидании приема в Моссовете), а уж для товарищей, для актеров, чтецов, для театральной молодежи — особенно. Многие из этих воспоминаний дают возможность увидеть и широту диапазо-

на и самую интенсивность работы Василия Ивановича. Мне хочется прибавить к ним только несколько наудачу выбранных записей из моего дневника разных лет:

19 апреля 1937 года. «12-го В. И. читал вокалистам МХАТ (они его попросили). Собрались вечером, во время спектакля в Новом репетиционном помещении. Читал только стихи: Маяковского, Блока, Всенина, Багрицкого и почему-то Волошина».

2 декабря 1937 года. «Вчера вечером был у Качаловых. В. И. оксиромтом читал «Прометей», конечно, в своем «переводе» — работал в кабинете с пианистом С. И. Мацишевичем, который придумал новое музыкальное сопровождение: «Трагическая поэма» и прелюд Скрябина. Удивительно подходит музыка. А качаловский голос, даже в оттенках, Скрябин заглушить не может».

6 июня 1938 года. «Ленинград, «Астория». В. И. в номере у Ольги Леонардовны читал днем Маяковского, слушали еще М. П. Лилина и С. М. Зарудный. Специально договорились о часе, но все-таки все время мешали, прерывали: то телефон, то обед принесли. Как ему хотелось, чтоб и они заразились! Мария Петровна потом тайно просила меня прийти к ней и «разъяснить, что именно Василию Ивановичу так правится в Маяковском». За это мне будет портрет Сталинского с надписью».

21 июня 1938 года. «Вчера вечером был на «Хованщине», уехал после 4-го акта прямо на встречу В. И. с чтецами. Было это на квартире Е. И. Тиме (хозяйева отсутствовали). Много народу, из наших попросились Слестепова и Белокуров. Артоболовский был вроде хозяина».

В. И. был в настроении, читал прекрасно, иногда до слез — по глубине и искренности («Юбилейное», «Во весь голос» — часть, Блок, монологи Чацкого и Фамусова). Дивно звучал голос, богато и насыщенно чувством. Было общее чувство благодарности к нему.

Потом читали ленинградские чтецы, по его просьбе (Плохоцкая — «Демопа», 50 минут!). Уехали мы в пятом часу утра».

7 июля 1938 года. «Приехали из Ленинграда. В. И. читал мне и Нине Николаевне диалог Крутицкого и Глумова, наизусть. Подчеркивает характерность. Работает, несмотря на такую жару!»

22 апреля 1939 года. «В. И. опять увлечен Маяковским. Читал Нине Ник. и мне ранние стихи, потом статьи о Блоке и Чехове».

14 июня 1939 года. Киев, из письма: «Укрепляюсь в Маяковском, которого здесь хорошо принимают, в Пушкине».

31 января 1940 года. «После юбилейного 800-го «Вишневого сада» собрались у Ольги Леонардовны. В. И. читал за столом Маяковского и Блока».

31 мая 1940 года. «29-го и 30-го — у Василия Ивановича с 11 до 3 ночи. Читал мне и Агапитовой. «Про это» («В этой теме, и личной,

и мелкой...»). Сцена Несчастливцева и Аркашки из «Леса» (в первый раз, кажется, так глубоко — человеческая усталость Несчастливцева и его влюбленность в театр; рядом с этим Аркашка, конечно, тускнеет; там только отдельные места — настоящие). Из «Бориса Годунова» — «Ты, отче патриарх...» (нашел что-то новое, монолог стал цельным), потом всю «Келью». Вчера читал еще из «Бориса» — сцену Бориса с Шуйским (Шуйский неинтересный, «сделанный», кроме рассказа об Угличе) и смерть Бориса. Борис его волнует, и это передается.

Еще в первый вечер прочел «Моцарт и Сальери», наизусть все. Монтаж пока не удается, Моцарт — еще никакой, зато первый монолог Сальери — сдержанно и очень сильно. А вчера монолог Барона из «Скупого рыцаря» — страстно: живет и упивается всем этим он сам.

Очевидно, В. И. нужно было вылить все это; вчера читал усталый после Колонного зала (я его вытащил на вечер ленинградского балета, — очень принял Дудинскую и никак не оценил Уланову в концертном номере, а так ее ждал).

П. Д. Корин закачивает портрет. Он и ему все время читает».

31 октября 1940 года. «Вчера вечер Блока в новом зале имени Чайковского. Переполненный зал. В. И. встретили стоя. Читал много и очень хорошо. Потом, вместе с Вадимом, в Брюсовский. В. И. читал много: «Лес», монолог из «Скупого рыцаря», Брута и Антония. Под сурдинку (чтобы не разбудить), но как! Ушел с головой, полной Качаловым, в третьем часу».

Зимой 1940 года Василий Иванович подолго, и уже далеко по впервые, увлекся чтением лермонтовского «Демона». В начале января он писал С. М. Зарудному: «А вообще я к театру совсем охладел¹. Если чем-нибудь еще интересуюсь, то «эстрадой». Сейчас работаю над чтением «Демона». Не теряю надежды, что прочту тебе — почти целиком — это юношеское, почти мальчишеское вдохновенное творчество Лермонтова, на которое чем-то откликается моя душа — старика».

От «Демона» Лермонтова протянулись какие-то нити к «Демону» совсем иному — Блока. В том же году я записывал в дневнике: «Когда Нина Николаевна ушла к себе и мы остались одни, В. И. долго читал. Очень хорошо — Блока, особенно «Демона», — закрыв глаза, с наслаждением, удивительно просто. Я прочел ему «Памяти Демо-

¹ В это время в МХАТ шла работа над новым спектаклем «Три сестры», безрадостная, а иногда даже мучительная для Василия Ивановича, который, репетируя роль Вершинина, едва ли не впервые не находил внутреннего контакта с режиссурой Вл. И. Немировича-Данченко. Эту роль, доведенную им до генеральных репетиций, Качалов так и не сыграл.

на» Пастернака, ему понравилось, попросил написать и оставить ему».

Мне казалось, что какой-то свой «Демон» постепенно выростал из всего этого в душе Качалова, и было в этом его «Демоне» что-то глубоко затаенное, что-то идущее от творческой тоски, от подавленных в себе, не раскрывшихся, но не растраченных творческих сил.

Но в то же время продолжались, возвращались или вновь возникали другие, далекие от «Демона», увлечения и опыты.

28 марта 1944 года. «Вчера у меня — Василий Иванович, Нина Николаевна, Лёля¹, Эрдманы Николай и Борис, Е. С. Булгакова. В. И. читал Блока и Маяковского. Много говорили и спорили о Мялковском. В. И. — очень страстно».

22 мая 1945 года. «Вечером был у В. И. Началось со стихов. Читал мне Лермонтова — «В полдневный жар...», «Я не унижусь пред тобою...», «Горные вершины»; Блока — «Весну», «На поле Куликовом», «Гармонику»; потом «Про это», «Вновь я посетил...» и еще стихотворение А. Белого — про могильную плиту и фарфоровый венчик.

На обычное «теперь покритикуйте» предложил ему больше принимать и изнутри оправдывать ритмические «переносы» у Пушкина. Он тут же стал пробовать, поверил и стал проверять себя во «Вновь я посетил...». Все читал очень лично, искренно. Россия, и тоска по уходящей жизни, и радость ритмической магии — все в одном. Хочет готовить «Захара Воробьева», просит книжку. Хочет прийти в Школу-студию читать старое — Блока, Пушкина. Сказал, что на прогулке, в лесу, у него стала получаться «Гармоника» Блока».

3

Что же было центром, основой, постоянным средоточием его каждого дня? Всегда одно: спектакль, старый, пусть даже сотни раз играемый, а тем более новый, репетируемый и выпускаемый театром; его творческий вечер; концерт, в котором он участвовал. Все выступления, не имевшие отношения к спектаклям Художественного театра, обычно в его разговорах и письмах назывались словечком «халтура». Впрочем, и о таком спектакле, как «У врат царства», он мог сказать без малейшей позы: «Ну, как вам понравился наш норвежский адюльтер?» Нужно было знать его ненависть к пышным словам, особенно когда речь шла о его творчестве, чтобы оценить целомудренность таких прикрытий. Он никогда не говорил о значительности своего дела, и если умел думать о себе в третьем лице, то только критически.

¹ Елена Владимировна Дмитраш, жена В. В. Шверубовича.

Но при этом не становился для него будничным ни рядовой спектакль, ни самый обычный «сборный» концерт. Не помню ни одного спектакля, перед которым он бы не волновался. Концерты «без волнения», как он говорил, бывали, но редко.

В день спектакля он обыкновенно откладывал очередные дела — деловые встречи и разговоры, мало ел, любил погулять, выехать за город или полежать в тишине у себя в кабинете, был неразговорчив, не терпел вокруг себя никакой суеты, даже самой заботливой. Иногда, если давно не играл этот спектакль, с утра просил Репертуарную контору прислать ему экземпляр пьесы и проверял текст. А может быть, и не только проверял.

Приезжал он в театр обычно минут за сорок до начала, если же грим был сложный, то раньше. Очень приветливо, но лаконично, чаще издали, здоровался со встретившимися по пути актерами. Быстро раздевался и садился к своему гримировальному столу с ярко освещенным с двух сторон зеркалом. Видно было, что он чувствует себя как дома в этой уютной светлой уборной с большим зеркальным шкафом и кушеткой под чехлом, среди портретов Комиссаржевской, Шаляпина, Есенина, Блока, Маяковского и множества других фотографий с надписями то серьезными, то шуточными, в стихах и в прозе. В этой уборной всегда было тепло и так хорошо пахло его одеколоном, сигаретами и еще чем-то, может быть, гримом.

Василий Иванович и здесь не любил торопиться, и это хорошо знали и гримировавшие его М. Г. Фалеев и М. И. Чернов, и портной-одевальщик Степан Евгеньевич Валдаев — «Степочка», преданнейший и добрейший молчаливый старик, которого он обожал, и все помощники режиссера, правившие спектакль. Если кто из товарищей заходил к нему и на минутку присаживался на угол кушетки, он, продолжая гримироваться или одеваться, с удовольствием вступал в разговор, узнавал театральные новости, подхватывал шутку, по все это накоротке, уже не тем занятой, как будто замкнувшийся.

25 января 1936 года. «15-го смотрел В. И. в «Воскресении», после второго акта ходил за кулисы. Он сознался, что давно уже так не волновался: «Все поджилки тряслись, и голова пошла кругом».

Это был двести двенадцатый по счету спектакль «Воскресения»! Особенно он всегда волновался перед первым выходом на сцену и в первом акте. Потом успокаивался и бывал обычно настроен благодушно, отдыхал, с наслаждением курил, если это в данный период не запрещалось врачами, иногда похаживал по соседним уборным, читал актерам стихи, подбивал на очередной «номер» записных мхатовских юмористов — имитаторов и рассказчиков. Но иногда и в аттрактах с гримировального стола не исчезал экземпляр пьесы в холщовом мхатовском переплете. Он всегда «боялся за текст», несмотря на то, что обладал изумительной памятью, находчивостью и каким-то

особым ритмическим инстинктом, позволявшим ему мгновенно замешать ускользнувшее слово другим даже в стихах. (Намеренные изменения, которые он иногда вносил в авторский текст, с этим ничего общего не имели.) Помню, как он однажды читал «Думу про Опанаса» Багрицкого на одном из своих концертов, который передавали по радио. По-видимому, его раздражал неловко подвешенный на шнуре микрофон, и он катастрофически забывал текст. Но этого, кажется, никто в зале не заметил: тут же, без малейшей паузы, у него каждый раз рождалось свое, неожиданное и точно попадавшее в ритм слово. Вспоминал он этот случай всегда с ужасом.

Антракт кончается, и, как бы Василий Иванович ни был увлечен разговором, всегда можно почувствовать приближение его выхода на сцену: он продолжает с вами разговаривать и никуда не торопится, но глаза у него уже другие, сосредоточенные на чем-то своем.

Так бывало на старом спектакле. Новая же работа в театре, конечно, захватывала Василия Ивановича еще сильнее. Волнение тут было уже иным, более острым, начиналось оно задолго до премьеры, скрывалось от всех еще тщательнее и не скоро переходило в привычное. У меня в дневнике сохранилось несколько записей, связанных с репетициями и первыми представлениями «Горя от ума» в новой постановке 1938 года, которые я хочу здесь привести хотя бы потому, что они имеют отношение к последнему качаловскому триумфу на сцене. Только сначала — маленькая предыстория.

«Горе от ума» готовилось Вл. И. Немировичем-Данченко с помощью Е. С. Телешевой к сорокалетнему юбилею театра. Роль Чацкого была поручена Ливанову и Прудкину. Качалов и Тарханов были назначены на роль Фамусова. Софья была Степанова, Лиза — Андровская, Молчалин — Массальский, Скалозуб — Ершов, Репетилов — Станицын (позднее он играл и Фамусова). Василий Иванович репетировал Фамусова явно неохотно. Он давно уже читал сцену Фамусова, Чацкого и Скалозуба с эстрады, но редко бывал ею доволен. Теперь, на репетициях, он нервничал, не находил тона, часто начинал раскрашивать и подчеркивать отдельные фамусовские слова, а общей характерности и самочувствия образа не улавливал, в чем-то все время сомневался и уже поговаривал о переходе на Репетилова. С Телешевой контакт не налаживался. Она была умным и тонким режиссером, однако в этой работе раздражала Василия Ивановича советами, очень добросовестными, но скользкими по мелочам, и неумением задеть в роли главное. За ее замечания он ее благодарил, однако не скрывал, что они для него недостаточны. Всегда такой деликатный и чуткий, он, казалось, совершенно не замечал ее отчаяния. Но что-то мешало ему в работе над Фамусовым помимо этого. 9 ноября 1937 года, еще до начала этих безрадостных репетиций, он написал Вл. И. Немировичу-Данченко следующее письмо:

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

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

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

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

Хотелось бы мне, чтобы на репетиции меня вызывали постольку, поскольку занятый в «Пазухине» Тарханов не сможет вызываться на «Горе от ума», и только как его дублера¹.

В надежде, что просьбы моей не оставите без внимания, и заранее благодарный крепко жму руку.

Ваш Качалов».

В это время Василий Иванович все чаще стал читать монологи Фамусова и в концертах, и дома, и актерам за кулисами, обычно в сочетании с монологами Чацкого. Но и официальные репетиции продолжались.

Дневник. 10 декабря 1937 года. «Предстоит разговор В. И. со стариком² о «Горе от ума». С Телешевой ему работать неинтересно: «Это ведь хорошо только, чтоб укрепиться в тексте».

12 апреля 1938 года. «В. И. в юбилейном спектакле собирается играть Репетилова. Уже два раза репетировал — очень легко, интересно, богато по краскам и находкам, с тонким юмором. Последнее время увлечен Маяковским («Во весь голос», «Юбилейное», «Разговор с товарищем Лениным»), часто читал и советовался по поводу сокращений. Возобновляет горьковскую «Ярмарку в Голтве», читал мне».

¹ МХАТ возобновлял тогда «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, и М. М. Тарханов репетировал роль Фурначева.

² Так мы иногда в театре называли между собой Вл. И. Немировича-Данченко.

После летних гастролей в Ленинграде Василий Иванович жил в санатории «Барвиха», под Москвой. В это время в театре произошло несчастье. Тяжело и надолго заболел Б. Н. Ливанов. По мнению Вл. И. Немировича-Данченко, второй наш Чацкий — М. И. Прудкин к юбилею приготовить роль не мог и должен был быть введен в спектакль позднее. Однажды Немирович-Данченко позвонил в театр и сказал, что, обдумав положение, он решил просить Качалова немедленно начать репетировать и сыграть премьеру. Когда я сказал об этом в Барвихе Василию Ивановичу, он мне ничего не ответил. Только побледел. Разговор перешел на другие темы.

18 августа 1938 года. «Ездил в Барвиху к В. И. для разговора о репетициях «Горя» (мне это поручили в театре). Неожиданно приехал Немирович, они разговаривали наедине. В. И. ему ответил, что «играть премьеру ему не хочется, но саботировать не будет».

Сидели с ним в лесу. Мои рассказы об Остафьеве и его — о Барвихе. О барвихинском «вечере самодеятельности», — он читал монтаж из «Горя». Восторги старух из Малого театра по поводу его Чацкого и критика Фамусова».

17 сентября. «В 7 час. В. И. поехал к Немировичу — по его просьбе. Что-то решено? Весь театр говорит, что он будет играть Чацкого, и не верят мне, что я ничего не знаю».

18 сентября. «В. И. согласился. Сегодня рассказал мне о разговоре с Немировичем, который продолжался около часа. «Согласился попробовать», 21-го начинает работать. Боятся «злой» публики, которая «не простит старого лица». Правда, прибавил: «если не будет полного внутреннего соответствия»¹. «Роль у меня никогда не была гастрольной, значит, не будет никакого права быть несколько вне спектакля». Молодежь в театре радуется, что Чацкого играет Качалов».

21 сентября. «Завтра В. И. в первый раз встречается с партнерами (а сегодня встречался с Немировичем у него в кабинете). Остриг, что его первая реплика будет не «Чуть свет — уж на ногах, и я у ваших ног», а «Легко ли в шестьдесят пять лет тащиться мне к тебе...». Настроение у него хорошее».

Отлично помню, как на первой же репетиции первого акта в фойе Степанова растерялась и пропустила реплику, когда В. И. сел рядом на кушетку, облокотился на круглый столик и заговорил с ней. На вопрос Владимира Ивановича, в чем дело, она очень искренно сказала: «Я привыкла к актеру, а это Чацкий, из того века. Я не понимаю, как Василий Иванович это делает...»

¹ Такая «злая» публика действительно нашлась тогда в зрительном зале Художественного театра. Кое-кто, преимущественно из среды околотеатральной, и сейчас вспоминает в этом спектакле только «старое лицо», легко забывая «полное внутреннее соответствие».

9 октября. «В. И. о Чацком: как найти жизненность во 2-м акте, не впадать в пафос и не быть равнодушно-умудренным? ..Сегодня репетировали на сцене 1-й, 2-й и половину 3-го акта. В. И. необыкновенно легок в 1-м, находит самочувствие и во 2-м. Поражает какое-то предельное владение стихотворной речью, именно речью, которая у него становится интимной, почти домашней и вместе с тем прозрачно-светлой».

14 октября. «В. И. по дороге в театр спрашивал о стихе, все ли гладко, не заметил ли я нарушений ритма, «не тех» ударений?»

20 октября. «Вчера генеральная трех актов. У В. И. невозможный парик, темный, лохматый, сразу старит, и грим тоже. Сегодня репетировал в своих волосах с накладкой и облегчил грим; кажется, на этом и остановится, — гораздо лучше.

...Вечером выспрашивал о Чацком, — подозревает «заговор» близких: хвалить, теперь, перед премьерой, только хвалить! Вышел со мной погулять перед сном. Опять о Чацком. Больше всего боится, что в 4-м акте не тот «ключ», который им найден в 1-м в смысле жизненности, легкости, простоты, искренности. Боится, что будет не образ в другой стадии, а придет на сцену «другой актер» и задекламирует, может быть, даже и горячо и заразительно. Рассказал о своем разговоре на эту тему с Немировичем, который ответил, что не может ничего сказать точно, но принимает его таким, хотя другого актера, может быть, таким бы в 4-м акте и не принял. То есть, очевидно, считает это качаловской «природой». А В. И. самое сейчас важное — искренность, все равно, в гневности ли общественной, если она увлечет в этот момент, или в боли, уязвленности, скорби лирической от обмана Софьи. Сильнее будет то одно, то другое. Только бы не задекламировать, не впасть в ложную патетику, не наиграть. Завтра «адовая» генеральная всей пьесы».

21 октября. «Первая полная генеральная. Тарханов играл хорошо только 4-й акт, остальное блекло, вяло, без удовольствия. Степанов теряет «поэтическую» Софью, и грим ей не идет. Очень хорошо играли Стапицын, Массальский, Андровская, Ершов. В. И. после последнего монолога дружно зааплодировали, как-то все сразу, прорвалось — несмотря на «традиции», присутствие Немировича и т. п. Действительно, репетировал великолепно, особенно 4-й акт и сцены с Молчалиным и Софьей в 3-м. Очень молодят его темные очки и свои волосы. Сегодня все хвалят его в театре»¹.

¹ Подробная запись об этой генеральной репетиции сохранилась в дневнике Л. М. Леонидова. О Василии Ивановиче он пишет: «Качалов показывает секрет молодости. Играет очень просто, совсем не по-качаловски, бережет себя для 4-го акта. Вообще будет царем спектакля. Хорошо придумали, назначив его в «Горе от ума», — не только для спектакля, но и для него самого. Он, как никто, тяжело переживает свою старость, а тут, я думаю, помолодеет. Взлет» (в кн. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 411).

23 октября. «Еду на один день в Ленинград с поручением пригласить на юбилей Корчагину-Александровскую и Черкасова. Сегодня была первая генеральная с публикой — главным образом ГИТИС, родственники и свои. В. И. встретили овацией, долго не давали начать. Особенно хорошо играл 1-й акт: молодой, горячий, подвижной, необыкновенно легкий в движениях и элегантный. Аплодисментам, крику, вызовам не было конца. Немирович за руку вывел его на авансцену и сказал, обращаясь к актерам в зале: «Вы, нынешние, нутка!» Паломничество актеров к нему в уборную, овация за кулисами. В. И. недоволен собой в 4-м акте, не верит похвалам, мрачен — как всегда. И ловит жадно каждый отзыв. Грим и вообще внешность сегодня на редкость».

25 октября. «Сегодня прямо с вокзала — на генеральную. В. И. играл 1-й акт хуже, холоднее, а 4-й — в ударе, в полную, сдерживаемую вкусом, силу. Овация такая же, как в прошлый раз, бесконечная. В. И. сам доволен 4-м актом»¹.

29 октября. «Последняя генеральная. Опять огромный успех В. И. 4-й акт играл еще сильнее, насыщенной, проще. В публике масса актеров... В. И., кажется, наконец, доволен собой».

30 октября. «Вот и премьера прошла. Без особенной помпы, но с большим успехом. Публика — «сливки» — самая страшная. Собственно, успех не столько спектакля, сколько Качалова».

Настроение у него не поймешь какое — во всяком случае, не слишком хорошее. А играл замечательно, в последнем акте опять по-новому: прибавился смех над собой — до такой степени охватила горечь, и отвращение, и обида. Но смех в финале 3-го акта — театральный. Лицо очень меняется от освещения, от поворота и наклона головы — от старого до совсем юного, особенно в профиль, например в сцене с Репетиловым, когда слушает его.

Сегодня Марков рассказал мне, что Владимир Иванович, говоря о «Гамлете», будто бы сказал, что первым, сначала, будет играть, конечно, Качалов».

И еще три записи, относящиеся к возобновлению спектаклей «Горя от ума» в следующем, 1939 году:

¹ Старый товарищ по сцене Н. П. Асланов под впечатлением этой репетиции писал ему: «...И лишь сегодня — 25 октября 1938 года — как я счастлив, что дожид до этого дня! — лишь сегодня я впервые (а я на сцене тридцать пять лет), впервые я увидел настоящего живого человека. Этого человека я любил, ему сочувствовал, с ним вместе страдал, с ним вместе был влюблен в эту прелестную девицу, — я жил вместе с ним. И вот это — что твой сегодняшний герой не был обычным театральным героем, хотя бы и блестяще сыгранным, хотя бы чрезвычайно картинным, хотя бы с теми «потками» в голосе, на которые был такой мастер покойный Ф. П. Горев, а человеком с теми же нервами и с той же кровью, как я, как все те, кто так искренно аплодировал тебе сегодня, — вот это и есть самое настоящее, самое ценное».

10 января 1939 года. «В. И. звонил мне в театр. Расспрашивал о последних впечатлениях в 3-м и 4-м актах. Потом вечером звонил два раза домой. Очевидно, очень волнуется перед спектаклем. Сегодня опять занимался с Немировичем, вдвоем».

12 января. «Вчера была генеральная «Горя». Большой успех, несмотря на трудную публику. В. И. гораздо хуже обычного играл 1-й акт — холодно, медлительно, в финале подчеркнуто театрално. Сам почувствовал это, но никак не мог понять, что же случилось. Все остальное играл блестяще, необыкновенно легко, оживленно и поэтично.

...Сегодня долго говорили о Чацком. Его мучает то, что нет смелости отказаться от «прав театральности» (например, «Молчалины блаженствуют на свете!» и тому подобные «ударные» места), пойти на предельную жизненную простоту в последнем акте».

17 января. «14-го спектакль шел с огромным успехом. В. И. играл лучше всего 3-й и 4-й акты. Больше двадцати раз давали занавес под сплошной рев: «Ка-ча-лов!»

4 марта. «Вчера сыграл Прудкин, в общем — хорошо. В. И. прислал ему на спектакль корзину цветов и книжку «Горе от ума» со своими пометками.

Мой рассказ о спектакле он слушал, мне показалось, не равнодушно. Спросил, что можно ему «взять у Прудкина, вернее, пересмотреть у себя».

Так протекала работа над новым спектаклем. В последние годы не меньшее, а иногда и еще большее значение имело для Василия Ивановича выступление на концертной эстраде, в особенности его творческий вечер.

Ему никогда не было безразлично, что он будет читать, даже когда речь шла об участии в «сборном» концерте. То, чем он в это время жил, что его целиком поглощало, то он и нес на эстраду. Если это были новые поиски и открытия в лирике и драматургии Пушкина, — значит, в это время в программе должен был быть Пушкин; если необходимо было «укрепиться в Маяковском», — значит, ни о каких заменах стихов Маяковского другим репертуаром не могло быть речи. В иные, более нейтральные, более спокойные периоды Василий Иванович охотно соглашался читать или играть то, чего от него заранее ждали, но в периоды своих сильных увлечений он не соглашался ни на какие компромиссы, иногда вплоть до отказа от участия в концерте.

Программы своих творческих вечеров он всегда обдумывал заранее и особенно тщательно. Он думал и о композиционной цельности, и о разнообразии, и о возможном восприятии каждой программы. Поэтому такими стройными и законченными были его вечера, посвященные целиком Шекспиру, или Пушкину, или Блоку, поэтому же

ощущалась своеобразная «линия сквозного действия» в программах, составленных им из произведений разных авторов, например Грибоедова, Островского, А. К. Толстого, или Шекспира и Достоевского, или Льва Толстого и современных поэтов.

Тут с ним трудно и пелено было спорить: он лучше и глубже анализировал, что именно и в какой последовательности ему надо читать, часто имея в виду не только данный вечер, но и свою творческую перспективу. Когда, например, осенью 1937 года мы предложили ему устроить в Художественном театре вечер в связи с предстоящим юбилеем МХАТ и заранее его репетировать с партнерами, он с удовольствием принял этот план, но очень решительно исключил из него намеченную нами сцену из «Бранда», казавшуюся ему архаичной, и заменил ее сценой из «Ричарда III». По этому поводу он мне писал из «Атгазена»:

«Если «Ричард» принимается вами, вашей коллегией, то пусть Тарасова (или Еланская — мне все равно, кто из них охотнее возьмется, — решайте сами) учит текст по брокгаузовскому Шекспиру, а не по нашему «своевольному» переводу, в котором слишком много моих отсебятии, — придется уж ими пожертвовать на этот раз. Если Вы находите, что «Ричард» уж очень нами с Пыжовой зачитан и что желательнее что-нибудь посвежее и что-нибудь более забытое, то подумайте о тургеневском «Где тонко, там и рвется», конечно, с Ангелипой¹ — Верочкой, все дуэты, которые мы два раза уже играли. Но, по-моему, лучше пока «Где тонко...» отложить на потом, когда можно будет приготовить все сцены полностью. Я ведь хочу еще сделать «Провинциалку» — с Корсуневой, об этом уже давно говорил Владимир Иванович. Тогда может получиться целый Тургеневский вечер... Вот и все об этом деле, которое я очень приветствую². Да, еще: в «Декабристах» Трубецкой — по-моему, Юрочка Кольцов».

В своих программах Василий Иванович никогда не боялся риска неуспеха. Он не любил их строить в расчете на верные козыри. Ему гораздо интереснее было попробовать (и поскорее!) что-то новое, чем думать о том, что больше всего может понравиться публике. Так было, например, с некоторыми рассказами Льва Толстого и Чехова, с отрывками из «Леса» Островского, так иногда торопился он с еще не вполне готовым стихотворением Маяковского. Иногда, защищая это право на риск от ретивых советчиков, слишком уж волновавшихся по поводу его успеха, он становился настойчивым и выставлял аргументы, совершенно обезоруживающие.

¹ А. И. Степанова.

² Речь шла о целой серии предъюбилейных вечеров; состоялись вечера В. И. Качалова, О. Л. Книшпер-Чеховой и И. М. Москвина.

Вот кусочек из письма 1940 года по поводу монтажа из четвертой картины «Царя Федора Иоанновича», в котором он играл три роли — Шуйского, Годунова и Федора:

«Царя Федора» очень хочется попробовать, именно в первом же вечере. Сведенный текст его прилагаю. Думаю, что и Вы одобрите. Если даже из-за волнения (от того, что им начинаю вечер и впервые читаю) не все дойдет в смысле исполнения, то сам по себе текст должен прослушаться с интересом и без скуки — он ведь очень невелик».

Волновался он перед концертом не меньше, чем перед спектаклем, а иной раз и гораздо больше. Я любил ждать его вместе с приехавшим за ним администратором в столовой или на диванчике в прихожей, пока он кончал одеваться, стоя перед зеркальным шкафом в кабинете. Что-то парадное, торжественное было во всей его подтянутой, элегантной фигуре в вечернем костюме, по-особенному блестяли глаза, и легкой становилась походка, когда он проходил мимо нас к вешалке: он — и не он, в чем-то неуловимом уже другой.

В артистической, по мере приближения его выхода, волнение усиливалось, как ни старался Василий Иванович отвлечь себя разговором, шуткой, словечками актерского «концертного» жаргона: «А вы уже работали?.. Мои «халтуры» теперь пореже...» и т. п. Перед своим же творческим вечером он обычно ни с кем не разговаривал. Рассказывает взад-вперед по комнате. Глотнет горячего чаю или кофе из термоса. Вдруг вынет какой-то листок и читает про себя, сняв пенсне. Попробует голос, нарочно громко откашливаясь. Прочтет несколько строк, как будто прислушиваясь к себе. И не любит, когда к нему кто-нибудь в это время подходит. «Можно идти, Василий Иванович» — и вот он уже снова такой, каким полчаса назад дома выходил в прихожую, только еще сосредоточенней и значительней в каждом движении.

«Ну, как тебя принимали?» — спрашивают его домашние, когда он возвращается с концерта и, переодевшись в пижаму, входит в столовую. «Принимали-то хорошо, а вот провожали неважно», — бывало, отвечает он. А у меня в ушах еще шум нескончаемых аплодисментов. Что это, кокетство? Нет. Значит, уловил и в успехе «что-то не то», заподозрил в нем благодарность за прошлое, не почувствовал ответных флюидов из зала или просто недоволен собой. Чем именно недоволен, он не всегда мог сказать. Но иногда мог, и очень точно. Вот что он писал, например, своей вернейшей поклоннице и многолетней корреспондентке Б. А. Вагнер в июне 1934 года в ответ на ее письмо по поводу двух концертных исполнений сцены из спектакля «Николай I и декабристы» (допрос Трубецкого и Рылеева):

«Относительно двух «Николаев» затрудняюсь отвечать вразумительно, главным образом, потому, что не помню точно своих ощущений и самочувствий в обоих выступлениях. Помнится, что, в общем,

как будто самочувствие мое в Доме ученых (без грима и костюма) было лучше, чем в МГУ, где костюм мне мешал (жал под мышками, был тесен ворот) и грим мне казался неудавшимся. Других, больших подробностей в разнице самочувствий уже не могу вспомнить. В результате в первом случае (без грима) я был больше в роли, больше в образе, чем во втором случае, где грим и костюм не помогли, а помешали зажить ролью, и я во втором случае не жил чувствами Николая, не отдавался им, а только «представлял» их, изображал, какими они должны быть у Николая в тот день. Может быть, отсюда и получилось у Вас впечатление, что я «играл свое отношение к роли», а самой ролью так и не зажил. Что-то мешало, а что именно — не вспомню».

Неверно было бы думать, что самооценка Качалова исчерпывалась его самокритикой, что он не умел ощущать своего успеха и радоваться ему. Очень даже умел, но только тогда, когда не сомневался в его заслуженности. Пусть и об этом расскажут здесь отрывки из двух его писем, относящихся к разным периодам. Первый — из письма к бывшему актеру МХТ П. Ф. Шарову от декабря 1923 года, из Филадельфии, где в то время гастролировал Художественный театр: «Особенно за Штокмана и Пер Баста бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но, конечно, не думай, что я ободряюсь и ценю этот успех. Это — успех глупый и случайный, успех ролей, а не исполнения. Баста я, правда, стал играть лучше, — проще и сильнее, даже товарищи хвалят и сам Костя¹ вслух назвал мое исполнение «совершенно исключительным». Но «Штокмана» я еще далеко не одолел, и шумный успех у публики — в каждом акте аплодисменты среди действия — сопровождается неодобрительным молчанием товарищей, по-моему, заслуженным, потому что за «Штокмана» хвалить еще нельзя. Надеюсь, что буду играть его когда-нибудь хорошо, а пока это винегрет из моих штампов: тут и Карено суетится, и Бранд свои громы мечет, а местами и Баст благодушествует. Не вылилось, не слилось еще в новый и цельный образ».

Второй отрывок — из письма ко мне от 14 июня 1936 года, в связи с киевскими гастролями МХАТ:

«Сейчас пришел со спектакля-премьеры «Воскресения». Успех несомненный, большой успех — и по количеству вызовов (14 раз — около 1 часу ночи, душевной и жаркой), и по тем отзывам из публики, которые я уже слышал (украинские писатели и артисты). Говорят, что это самое большое и самое сильное, что они получили от МХАТ. Конечно, спектакль здесь много потерял в смысле импозантности — по сравнению с Москвой (теснота сцены, нельзя было «развернуть» как следует «Суд») и в смысле интимности и остроты моих мизан-

¹ К. С. Стапиславский.

сцен (в публику я не мог спускаться, мешало пространство оркестра); но в общем все подтянулись и спектакль шел хорошо».

Но такой «успех у самого себя», если пользоваться выражением Стапиславского, был у Василия Ивановича явлением редким. Гораздо чаще он жестоко себя критиковал. И, что самое важное, старался каждый раз разобраться в причинах своей неудовлетворенности. Вот уж кто поистине был «собой недовольный художник», как говорится в стихах Пастернака. Не случайно он написал как-то Б. А. Вагнер о своем «сальтеризме» как о качестве, которое, пожалуй, больше всего в себе ценит. К примерам, уже не раз приводившимся в воспоминаниях о нем, прибавлю несколько своих записей по горячим следам его высказываний.

27 апреля 1939 года. «24-го — с В. И. на торжественном Шекспировском вечере в Большом зале Консерватории. Что-то произошло с Тарасовой, поэтому он читал из «Ричарда» только монолог и потом — маленький монолог Гамлета в прозе, из 2-го акта. («Какое чудо природы — человек!..») Большой успех. Ю. М. Юрьев читал монолог из «Отелло». Вот полюсы!

На другой день — опять «Ричард», с Тарасовой, в клубе МГУ. Успех огромный, шумный, толпа у машины, я еле продрался. Потом у В. И. до половины второго ночи. Его признание: «Не хватает смелости обмануть ожидания публики. Вот дал мне бог хороший голос, и когда люди ждут какой-то радости от него — не могу устоять. А жалко. Когда ночью думаешь об этом, приходят иногда в голову хорошие находки» (записываю мысль, но и слова приблизительно эти).

...Слушали пластинки, никому не понравилось, патефон плохой. Потом В. И. сказал: «Ну, теперь доставьте мне удовольствие — найдите какую-нибудь мою пластинку, только серьезную, и запустите на самую большую скорость — увидите, что получится». Действительно, получается черт знает что: какой-то разудалый тенористый приказчик с ухмылкой от уха до уха, пошлейший, с ухарскими интонациями и переходами. Все хохотали, хоть Нина Николаевна и сердилась сначала, а В. И. прямо заливался и все требовал, чтобы «быстрее заводили».

26 января 1940 года, на другой день после творческого вечера в ЦДРИ. «Телефон с В. И. Сказал, что вчера не смог сказать ничего — от сильного впечатления. «Не могу согласиться с вами. Ведь хорошо, более или менее, прошли только «Клейкие листочки» и «Юбилейное». «Кошмар» переиграл, перекричал, потому что давно не читал его...».

(Это говорилось о вечере, когда весь зал вставал при каждом его появлении с криками «браво», «спасибо» и т. п.)

14 апреля 1941 года. «На днях В. И. пришел домой огорченный: оказывается, зашел в мастерскую звукозаписи (у них в Брюсовском

переулке) и «послушал себя» в записях на пленку. Слушал «Клейкие листочки», Есенина («Собаку»), Пушкина. Очень не понравился себе. Тут же стал показывать Нице Николаевне и мне, что это получается, имитировал сам себя — растягивал слова, нагнетал подряд ударения и т. д. Записи были сделаны во время его мхатовских вечеров.

Сказал мне, что у меня, очевидно, уже нет уха для него, раз я это все хвалил, что это огорчительно. Вечером, во время «На дне», проходил мимо его уборной и слышал, как кому-то из актеров — кажется, Подгорному — рассказывал об этом же».

А вот его записка из Кремлевской больницы, 1947 года: «Вчера два раза слушал себя по радио: в 6 часов Маяковский, — это только плохо, а в 11 часов Гамлет, — это просто ужасно».

И еще не могу не привести в связи с этим нескольких строк из его письма в Ленинград к С. М. Зарудному, от 5 января 1936 года:

«Под Новый год я с Ниной Николаевной были у Станиславских. К. С. лежал в постели — что-то вроде прострела, — но вид имел хороший и, по-моему, был в хорошем, спокойном настроении. А Марья Петровна¹ даже потанцевала фокстрот с одним из племянников (Штекером) — настолько была бодрa и весела. Разыскала твое письмо к ней и прочла то место, где ты так лестно отзываешься о моем последнем «Эгмонте». «А правда, были в особенном ударе?» — спросила она. Я ответил, что, кажется, да, но — говорю — вообще Зарудный ко мне по-дружески снисходителен и всегда склонен подчеркнуть мои плюсы и простить или не заметить минусы. Может быть, потому (подумал я, но не сказал ей), что он, так же как и Марья Петровна, оба не очень высокого мнения о моем таланте² и больше цените и любите меня как друга, как человека, чем как актера. И, конечно, мне это дороже и приятнее, чем если бы было наоборот, — потому что по-актерски я не самолюбив и сам о своем таланте не высокого мнения».

Потребность разобраться в том, что и почему у него «выходит» или «не выходит» в театре и на эстраде, делала для него совершенно необходимой критику со стороны. К профессиональной театральной критике он относился уважительно и считался с ней тогда, когда она представлялась ему действительно профессиональной: достаточно вспомнить его отношение к Н. Е. Эфросу, Л. Я. Гуревич, П. А. Маркову, Н. Д. Волкову. Он никогда не обижался на рецензентов, даже когда они его «обкладывали» (его словечко, — был такой период в 20-х годах, когда эстетствующие критики и рапповские вульгариза-

¹ М. П. Лилина.

² В этом В. И. ошибался, — достаточно прочитать некоторые письма к нему М. П. Лилиной, чтобы убедиться в обратном. (См. «Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем».)

торы искусства особенно любили ругать актеров МХАТ, и Качалова в том числе, за все подряд, что бы они ни делали). Но он часто возмущался несерьезностью отношения критиков к театру и к актеру. В конце 20-х годов, отвечая на анкету журнала «На литературном посту» (в характерной терминологии тех времен), Качалов писал: «Слезу по газетам и театральным журналам за театральной критикой... Впечатление приятное и более выгодное — по сравнению со старыми рецензентами — получается потому, что у новых более определенная точка зрения, более грамотный и обоснованный подход, политически и социально обоснованный. Мне кажется, в «идеологии» спектакля или всего театра в целом разбираются сейчас лучше, сознательнее, чем это делали дореволюционные теа-писатели. Но в «формальном» отношении, в смысле понимания техники теа-искусства (а она существует, и мы, спецы, в ней разбираемся) — больших успехов современные теа-писатели, по-моему, не сделали. Как и в былые времена, тут бросаются в глаза явные: дилетантизм, обывательщина, в лучшем случае апломб «знаточества», в худшем — наивность невежества. По-прежнему, например, путают автора с театром, роль с исполнителем. Как и в былые времена, тут явно не хватает специальной теа-культуры».

И тогда и позднее Василий Иванович ценил в критической статье о себе и не о себе прежде всего определенность критериев, литературный и театральный вкус, заметливость критика, его способность внутренне ставить себя на место актера и в то же время быть объективным зрителем. Он определенно не любил критического красноречия ради красоты слога, а тем более безнаказанного суесловия в области искусства, как равно и кропотливого мертвящего «раскладывания на элементы» театральной поэзии. «Хороший критик, — сказал он как-то об одном известном театральном писателе, — но какой дилетантизм в его многословии!»

Зато всякое проявление тонкой наблюдательности, вкуса, остроумия, чуткости, все то, что говорило о настоящей страстности восприятия, он ценил и радостно подхватывал не только в рецензии специалиста, но и в любом письме, полученном от зрителя. Он очень любил, когда в зрительских письмах более или менее серьезно анализировалось то, что он делает на сцене, и часто читал такие отзывы вслух, подчеркивая несомненные «попадания в цель».

Письма от зрителей другого сорта, конечно, редкие, анонимные, с отборной руганью по поводу того, например, что после Браунда и Гамлета он теперь «докатился» до Маяковского, Василий Иванович тоже очень ценил и цитировал без всяких кушюр: «Вот видите, а говорят — Маяковский не доходит! Еще как доходит, по-видимому».

Что касается критиков доморощенных, из своего близкого окружения, то их он, кажется, больше всего поощрял за самую готовность

его критиковать, то есть за искренность и отвагу, а еще больше — за преодоление своей пристрастности. Но основные общие требования его к критике и здесь оставались в силе.

Не нужно думать, что Василий Иванович принимал всякую критику; благодарил — за всякую, но не со всякой соглашался, даже если она исходила от людей, суждениям которых он привык доверять. Так он защищал, например, свои концертные монтажи из «Царя Федора» или «Леса», когда некоторые на них нападали. Отстаивал свое право на роли типа Чичикова и Ренетилова. Спорил с теми, кто находил излишней некоторую комедийную подчеркнутость в его Захаре Бардине («А я считаю себя вправе, по внутренней линии пьесы, вызывать смех в последнем акте,— убежденно сказал он однажды.— Надо именно обращать на себя внимание публики, надо комедийно делать его уход,— «улизнул», может быть, даже поскользнулся,— чтобы заметили, а то линия Захара не закончена»).

Теоретизировать Василий Иванович не любил, но у него было свое понимание главного в актерском искусстве — правды на сцене. И по этому важнейшему поводу он также иногда готов был поспорить как с защитниками «искусства представления», так и с ортодоксами якобы мхатовской школы. Он был так же далек от сценического изображения чувств, как и от серенькой простоты правдоподобия. В понятие правды он включал творческую волю и убедительность мастерства. Вот запись из дневника, где как раз об этом говорится:

20 сентября 1938 года. «Воскресение» смотрел урывками из бельэтажа. После 2-го акта был у В. И. Заговорили о концовке монолога «Долго в эту ночь...». Он сказал, что не может быть просто правдивым на сцене, необходимо наслаждаться тем, что «выходит», и «подавать», — в этом его театральность. От этой «подачи» он еще искреннее начинает чувствовать, еще глубже станвится и теплее. Чтобы зритель все время чувствовал — ах, как здорово он это делает! Совершенно раствориться в правде нельзя и не нужно — зачем это зрителю, он и в жизни это видит, совсем настоящей жизни ему в театре не нужно. Но «подавать» можно только то, что пережито и продумано, и не заранее, а тут же. И главное — чувство меры, потому что если только «подавать» — все провалится, будет «игра», ломанье.

О «Бранде». Ругал себя — все отзывы будто бы преувеличены; до сцены у церкви «декламировал холодно, никакой не Бранд», а в этой сцене и дальше «тоже декламировал, но горячо, то есть если в начале был искренен на «тройку», то там на «четверку» — нет, пожалуй, на «пятерку», для меня. И тут уже был бунт Бранда, вел за собой толпу. Сейчас этого бы не приняли вообще».

О природе сценической правды, о нетождественности правды житейской и правды художественной Василий Иванович думал часто и не раз говорил об этом, как будто искал союзников в понимании му-

чившей его проблемы. Об одном из таких «союзов» вспоминает В. В. Шверубович¹:

«В 1921 году, когда наша группа усиленно репетировала «Гамлета», в Прагу приехал Сандро Моисси. Был на наших спектаклях, хвалил очень. Какой-то пражский банкир, фамилия которого была не то Розенкранц, не то Гильденштерн, устроил у себя вечер. Сидели долго, пили много. Скоро стали называть хозяина то Негг Rosenkranz, то Негг Gildenstern... Василий Иванович и Моисси были неразлучны, я измучился, переводя их споры, их согласия, несогласия. Говорили очень серьезно, очень глубоко, говорили «первыми словами», не заботясь о законченности формулировок. Одной из мыслей, которую я мучительно уяснял себе и переводил каждому из них, оказалась общая обоим и одновременно высказанная: «Самую большую радость (ликование) актеру дает абсолютно искреннее горе, отчаяние, не сыгранное, а ощущаемое им на сцене, — радость именно в самый момент самого сильного горя». У них обоих были слезы на глазах, когда выяснилось, что это у них — общее.

Когда «Гамлет» был сыгран уже и в Праге, и в Вене, и в Берлине, и в Скандинавии, Василий Иванович вдруг загрустил, внал в свою тоску — очень ему не нравилось то, что он делал. Единственное место, которое он считал лучшим, чем в московском спектакле, было — «Распалась связь времен...». Говорил, что этого и понять по-настоящему нельзя было в 1911 году. Но зато от того, как «пел», как «орал», как «отвратительно декламировал» (его слова) «Оленя ранили стрелой...», бывал просто в отчаянии. Сказал как-то, что во время этой сцены подумал с ужасом: «Если бы Костя (так он иногда за глаза звал К. С. Станиславского) был в зале!..» — и затошнило от стыда».

4

Василий Иванович, при всей своей доброте и доброжелательности по отношению к людям, как всякий большой художник, был далеко не всегда, не во всем и не всем доступен. Это угадал еще В. А. Серов, когда, делая набросок его портрета, настойчиво подсказывал ему жест, как бы говорящий: «Да, я любезен и приветлив с вами, но всего себя я вам все равно не раскрою, за какую-то определенную грань вас не допущу». Но в то же время была ему свойственна огромная тяга к людям, жадный и пристальный к ним интерес.

Это было нечто гораздо более широкое, чем интерес артиста к жизненному материалу, и совсем ничего не имело общего с холодным любопытством наблюдателя. Это был, скорее, интерес постоянного

¹ Им написана прекрасная книга «О людях, о театре и о себе», в которой центральное место занимают воспоминания о В. И. Качалове.

ожидания — ожидания от людей, от встреч и знакомств — чего-то нового, хорошего и даровитого.

Может быть, именно потребностью в самом широком круге общения объяснялось то, что Василий Иванович очень любил свои полумимовизированные, полушефские выступления не на сцене и не на эстраде, а непосредственно среди слушающих, например в «рабочей курилке» за кулисами МХАТ или в цехе большого завода, в классе театрального училища или в аудитории военной школы, в фойе «чужого» театра — для актеров или в каком-нибудь клубе — для участников самодеятельности. Он дорожил такими встречами и особенно — часто возникавшими при этом живыми разговорами, без взаимных официальных приветствий.

Никогда не забуду, например, как во время слета ударников-львоводов в Западно-Двинском районе после огромного концерта, в программе которого были и Толстой, и Шекспир, и Горький, и масса стихов, уже поздно ночью к нему в салон-вагон ввалилась толпа молодых колхозников, участников драмкружков, и засыпала его вопросами о Художественном театре, о его ролях и планах, о том, как надо работать над пьесой. И Василий Иванович, такой всегда в подобных случаях немногословный, такой «не оратор», без конца рассказывал им и о театре, и о себе, о Стапиславском, о том, какая дивная актриса была Лилина, подробно расспрашивал о сегодняшних впечатлениях, о том, как они работают у себя в колхозе, о планах на будущее, а потом снова без конца читал им стихи. Было видно, как ему с ними интересно. Он ласково и любознательно вглядывался в молодые, взволнованные лица.

У Василия Ивановича был какой-то особенный дар понимания людей, проникновения в человеческую сущность, иногда на основе многолетнего знакомства, иногда почти на лету. И эта его способность привлекала к нему, а иногда и сближала с ним многих и разных.

Так он понял когда-то при первом же знакомстве Сергея Есенина, увидел в «упрямой серьезности» его синих глаз «пытливого, вдумчивого, в чем-то очень честного, в чем-то даже строгого, здорового парня — парня с крепкой «башкой», а потом, впервые услышав, как «этот напудренный, навежеталешный, полушьяный Есенин» читает свои стихи, навсегда пленился чистотой и силой его поэтического дара¹.

Так он расслышал в воинственном и непреклонном Маяковском поту «какой-то сердечной незащищенности» и в страстности его поэтических атак почувствовал «молодой романтизм» (это очень много значило в его интерпретации стихов Маяковского).

¹ См.: В. И. Качалов, Встречи с Есениным.— Журн. «Красная нива», 1928, № 2.

И такое же глубинное понимание человеческой сути он проявлял в общении с людьми совершенно иного плана, иного масштаба, с людьми, как говорится, простыми. Степан Евгеньевич Валдаев, скромный невзрачный старичок, портной-одевальщик МХАТ, с его святым отношением к искусству, с его сорокалетним подвигом преданности сцене и чутким пониманием актера, был для него «поэт, рыцарь театра», «первый человек в театре», как он однажды сказал о нем, стремясь к нему особого внимания театрального начальства¹.

Так по-своему входили в качаловскую орбиту, становились для него интересными и привлекательными самые разные люди с любой ярко выраженной одаренностью: будь то близкий ему по духу талант, оригинальный ум, одержимость своим делом, или хотя бы необычно острое чувство юмора, или просто исключительная доброта и чистота души. Среди них были знаменитые писатели, актеры, художники, а рядом с ними и домашние работницы, и старенький бывший священник, служивший сторожем на Николиной горе, и медицинские сестры в больнице или санатории.

Его отзывчивость на всякую нужду или просьбу, к нему обращенную, была поистине редкостной. Готовность поддержать, помочь, защитить, облегчить положение, оказать доверие была у него в крови и сказывалась на каждом шагу. Ему была свойственна необыкновенная щедрость (независимо от того, были ли деньги, которыми он делился с другими, «лишними» или «последними»). Щедрость эта соединялась у него с величайшей деликатностью, с удивительным умением облечь свою помощь в такую форму, которая совершенно снимала всякий налет благотворительности и незаметно освобождала тех, кому он помогал, от чувства зависимости. Много значила при этом абсолютная тайна, которой он окружал эту сторону своей жизни.

Но ни щедрость, ни деликатность Василия Ивановича этим не ограничивались. Врожденная доброта делала его чутким к малейшей возможности несправедливо обидеть человека, причинить неприятность, рапуть. Помню, как он однажды повел А. В. Агапитову, меня и шофера Васю Леонова посмотреть его портрет, сделанный одним довольно известным художником, к нему на квартиру. Портрет оказался такой, что все мы перед ним как-то онемели, так ничего из себя и не выдавили, и даже сам Василий Иванович отозвался о портрете несколько растерянно. Но в передней, когда одевались, он вдруг бы-

¹ Сказано это было в сильном волнении, очень резко и по совершенно конкретному поводу: Степан Евгеньевич в апреле 1941 года тяжело заболел, а в театре, как рассказали Василию Ивановичу, к этому отнеслись без должного внимания. «Для него надо сделать все, слышите, все!» — вдруг криком вырвалось у него. Разумеется, материальную помощь он тут же взял на себя. У меня в дневнике: «На днях, во время спектакля «На дне», В. И. опять спрашивал про Степochку у одевальщиков и у меня, все ли сделано».

стро поклонился ко мне, как будто для того, чтобы поправить загнутый воротник, и конфузливо шепнул: «Похвалили бы!..»

Что же касается щедрости, то, начинаясь в области материальной, она легко переходила у него в настоящую растрату и своего времени и даже своего авторитета. Подумать только, сколько сотен часов он оторвал от отдыха или работы, принимая у себя почти безотказно всех, кто просил его прослушать свое чтение: незадачливых или малоспособных — в большинстве случаев — актеров, бесчисленных чтиц с обширным репертуаром, обиженных всеобщей несправедливостью, а то и просто довольно явных психопатов. Эти приемы, приводившие в отчаяние весь дом, начинались часов в девять (если Василий Иванович не играл и не был занят в концерте) и нередко занимали весь вечер. Правда, иногда он, почуввав недоброе, скоро прерывал своего посетителя или посетительницу и начинал читать им сам. «Укрепляюсь в тексте» или: «Захотелось еще раз попробовать», — объяснял он нам потом свое поведение, досадливо отмахиваясь от сочувственных упреков.

Но если только ему померещится в человеке какая-то «искра божья» — начинается активнейшая деятельность по устройству ее неприкаянного носителя в театры. В этом не было ни желания отделаться, ни легкомысленного отношения к профессии актера. Думаю, что в этих бесчисленных качаловских «рекомендациях» отчасти сказывалось его сомнение в своей абсолютной компетентности, боязнь действительно пропустить, не разглядеть заложенную в человеке одаренность, желание проверить себя; но еще больше и гораздо чаще — просто-напросто непреоборимая доброта.

Многочисленные ошибки Василия Ивановича в этой области входили в поговорку, а его рекомендательные письма читались режиссерами с недоверчивой улыбкой. Чаще всего следовал телефонный звонок, что-нибудь вроде: «Василий Иванович, дорогой, вы знаете, что ваше слово для меня... знаете, как я вас чту и обожаю, но ей-богу...» Или приходило ответное письмо, иной раз даже подобное следующему: «Дорогой мой Вася! Постом или на пасхе (не помню этого рокового времени) я получил от тебя нежнейшее письмо с просьбой устроить в моем театре некоего верблюда с зубами издохшей лошади и глубоко исторической фамилией, каковой чудесный экспонат ты хитроумно в своем театре не задержал и не осчастливил им театр, невзирая на то, что у вас имеется и музей, и сия бабочка под стеклом доставила бы много минут чистого смеха бесплатным и платным посетителям музея Художественного театра. Меня, мой дорогой, мучает один вопрос: давая свое рекомендательное письмо, видел ли ты это чудовище в работе, или действовал по-луначарски-христиански: просит записку — сем-ка дам записку, «рука дающего да не оскудеет»?»

Читая это, Василий Иванович смущенно улыбался, цитировал «юмор» друзьям и подумывал, к кому бы еще обратиться.

Его доброта, деликатность, нежелание и неумение огорчать людей некоторым казались даже какой-то непротивленческой мягкотелостью. По театру ходили анекдоты о том, как он при встрече хвалит актеров даже в тех ролях, которых они сроду не играли. Дома, случайно раскрыв очередной секрет, возмущалась Нина Николаевна: «Прямо какой-то Христос Иваныч!..» Любили в качаловском доме вспоминать, как покойный Н. Г. Александров, один из старейших актеров МХАТ, с воодушевлением говорил, что у него в жизни две задачи: во-первых, найти хорошего мужа своей дочери Машеньке и, во-вторых, разоблачить Качалова, который с «пайщиками — пайщик (театр был когда-то товариществом на паях, причем пайщиками были далеко не все его актеры. — В. В.), с демократами — демократ, просто черт знает что такое!» Темпераментнее всех это рассказывал сам Василий Иванович.

И тем не менее миф о благостном, всепримемлющем и всепрощающем Качалове — только миф. Он таким не был, и это подтвердят все, кто знал его достаточно близко.

Василий Иванович многого не принимал и не прощал в людях. Выше я уже говорил о том, как непримиримо он относился ко всякому проявлению пошлости и каким широким было для него это понятие. Его возмущала всякая неоправданная жестокость, несправедливость, грубость, хамство, последнее — особенно в соединении с подхалимством и раболепием. «Нельзя кричать на людей!» — это типичная, характернейшая качаловская фраза, и его интонация при этом всегда была возмущенной, а не «христианской». Лживый, неверный человек был для него заранее зачеркнут, остальное в нем его уже не интересовало и главного не компенсировало. («Три копейки цена, ничему не верю», — бывало, говорил он о таком человеке и видел в нем не «слабость», а определенную жизненную установку.) «Генеральского тона» по отношению к младшим, к подчиненным он не извинял ни «заслуженностью», ни «положением», ни почтенным возрастом. А когда ему приходилось сталкиваться с проявлениями открытой безжалостной злобы, на него нападало отчаяние, он заболел в буквальном смысле слова; видно было, каких усилий, каких страданий стоило ему сдержаться. Если же сдержаться не удавалось и он бросался защищать обиженного — в такие минуты он был страшен в своей неузнаваемости. Такие минуты были редки, но они были, и это важная правда о нем.

Другие его «неприятя», может быть, менее значительны, но для него чрезвычайно характерны. Например, был он тонко восприимчив и нетерпим ко всякой фальши, неискренности, в том числе и к актерской наигранной «экзажерации», в чем бы она ни сказывалась — в

преувеличенных восторгах и возмущениях, в демонстрирующей себя «скромности», «принципиальности», преданности «священным традициям» и т. п. Сам всегда искренний, чуждый всякой позы, всегда настоящий, он был очень подозрителен ко всем этим «ах!», «о!», «если бы вы только знали!..» и тому подобным всплескам поддельных эмоций. Не любил, сторонился он и людей шумно-самоуверенных, самовлюбленных, себя рекламирующих, вечно занятых только собой. Еще больше сторонился интриг, презирая «пройдошливость» и ловлю рыбки в мутной воде театрального закулисья. Без открытого протеста, сдержанно, но тем не менее очень твердо и определенно он давал понять, что ему противно суесловие, что к нему лучше не приходить со сплетней, тем более злобной, с прицелом. Терпеть не мог беззаказной легкости суждений об искусстве, голословных обывательских приговоров.

В своих собственных отзывах о театрах, спектаклях, актерах Василий Иванович часто бывал действительно очень мягок, избегал резкости, щадил актерское самолюбие и знал его болезненную уязвимость. Он знал, когда, при каких обстоятельствах и как можно сказать актеру, что он играет плохо или неверно, и знал, для чего он это говорит, какой может быть результат. Похвалу его нужно было уметь слушать, в ней бывали разные оттенки: поддержка хотя бы частичной удачи, поощрение большого, честного труда, согласие с замыслом и толчок к его развитию, ободрение старшего товарища, да мало ли что еще, вплоть до полного, радостного, безоговорочного признания.

Как ни парадоксально это звучит, Качалов был, в сущности, очень суров и бескомпромиссен в своих суждениях об искусстве; он только никому их не навязывал и вообще редко высказывал их. Но обмануть его было невозможно — ни ореолом имени, ни массовым прочным признанием, подкрепленным еще и «авторитетами». Его тихое, но твердое: «Нет, не могу этого принять» — было чем-то внутренне близко знаменитому среди актеров «не верю!» Станиславского.

В декабре 1940 года он писал С. В. Гиацинтовой из больницы: «В глубокой тоске падел наушкики и слушаю передачу из Зала Чайковского. Безнадежная, безрадостная халтура. Сплошь». Этих строк при жизни Василия Ивановича никто, кроме адресата, вероятно, не знал. Они бы многих удивили своей резкостью. Но помню, как однажды ему при мне сказала О. И. Пыжова: «А знаешь, Василий Иванович, ты напрасно думаешь, что ты такой добрый, что тебя никто не боится. Тебя многие очень боятся». И в ответ на его недоуменный взгляд добавила: «Боятся тебе не понравиться».

Одной из самых простых и легких возможностей сближения с людьми был для Василия Ивановича юмор.

Сказать только, что он любил юмор или что у него было чувство юмора, — мало; он был ему глубоко присущ, нужен как воздух, и в

этом сказывалось порой самым непосредственным образом его отношение к самому себе и к другим. Юмор помогал ему преодолевать самые тяжелые настроения и состояния, выводил его из замкнутости и открывал светлые стороны в окружающем. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что он почти культивировал его в себе.

При этом сам Василий Иванович вовсе не был «присяжным юмористом», меньше всего ему было свойственно смешить себя и других во что бы то ни стало. Он просто был в этом отношении необычайно заметлив, восприимчив и общителен. И проявлялось это всегда кстати, в подходящий момент — то в ироническом замечании, то в острой характеристике одним метким словом, то в целом рассказе-воспоминании, то в письме.

Явно не забываясь о том, как он это делает, без малейшей натуги и «литературности», он набрасывал на ходу портреты и истории, иногда очень серьезно, без улыбки, а иногда сам смеясь как бы при виде вдруг выпрыгнувшего из прошлого на свет божий комического образа. Так он рассказывал о быте старой Вильны и о людях из духовного звания и гимназического начальства, которые его окружали в детстве, тут же изображая их голоса и повадки, то наивные, простодушные, чудаковатые, то сварливые и напыщенные. Мелькали в этих рассказах старшие братья — застенчивый, вечно краснеющий, добродушнейший Анастасий, которого в шутку звали «Настенькой», и бравый Эразм, ухажер и гуляка (будущий кавалерийский полковник), выделяющийся вензеля на катке под руку с какой-нибудь барышней и бросающий возмущенные взгляды на галерею, где стоит их старая нянька Гануська и при особенно лихих заворотах вопит во все горло: «Размик, раздересся! Смотри, раздересся!»

Рассказывал Василий Иванович и о своем отце — священнике, который долгое время не мог примириться с тем, что сын выбрал не-solidную профессию актера, стеснялся этого перед знакомыми и сокрушенно называл его «погибшим», но втайне очень интересовался его сценическими успехами. Откуда-то дошел до Василия Ивановича один из его разговоров с гостями, которые однажды, как водится, стали его расспрашивать о сыновьях, где кто живет и кем служит. «Гневить бога нечего, — отвечал отец Иоанн, — Анастасий — в чиновниках, статистикой занимается, Эразм — на военной службе». «Ну а Васенька, младшенький-то ваш?» — спрашивает кто-то из гостей. «Васенька?.. Гм, гм... Васенька... Тот по ученой части...».

Многим известны качаловские рассказы о Шаляпине, о первом знакомстве с ним, о том, как Василий Иванович был послан своими товарищами, петербургскими студентами, в наемной карете за Мамонтом Дальским, который обещал участвовать в благотворительном концерте, но, находясь в состоянии для этого чересчур возбужденном, послал вместо себя, в своем фраке, какого-то долговязого, нескладно-

го, вихрастого юнца по имени Федька. В карете они старались не глядеть друг на друга, уставясь в противоположные окна и проклиная каждый свою злосчастную судьбу. И вдруг по приезде, после общего нескрываемого разочарования, голос на эстраде — голос Шапилина, о котором Василий Иванович не мог говорить без волнения, без какой-то глубокой умиленности.

И еще рассказы, то обрывочные, то с сюжетом, с обязательными «характерностями» в изображении действующих лиц и даже с мизансценами. Тут и молодость Художественного театра; и первые заграничные гастроли; и обаятельнейший добродушный Артем, который умоляет молоденького Москвина дать ему хоть умереть спокойно, не «подсиживать» его, не торчать в зале, когда он репетирует; и рыхлая, толстая «бытовая старуха» Самарова, которую катает в своем новом автомобиле молодой богач, друг театра, Н. Л. Тарасов и которая истово крестится на каждом ухабе, в полной уверенности, что машина уже из-под нее ушла. Тут и бесконечные актерские «розыгрыши», и знаменитые оговорки и обмолвки Станиславского на сцене и в жизни, и комические житейские злключения Немировича-Данченко, в шутку прозванного «стариками» театра «Двадцать два несчастья», и смешные столкновения претендентов на сценическое первенство, и талантливые выдумки «Летучей мыши», и нравы старого провинциального театра, и смешная «семейная хроника» с маленьким Вадимом в качестве главного героя. И еще многое, многое другое, воскрешающее закулисную театральную жизнь, самые разнообразие встречи, впечатления, даже случайно подслушанные разговоры «с юмором». Вот, например, один из таких разговоров — из письма ко мне во время летнего отдыха в Кисловодске 1939 года:

«Самочувствие у меня довольно бодрое. Слышу всякие комплименты моему виду, иногда заочные, т. е. мною подслушанные, — по моему адресу. Вчера одна старая еврейка, не зная, что я остановился и присел за поворотом, говорила своей спутнице, которая очень мной восхищалась: «Вы говорите, что он еще не старый? Хе-хе, он таки очень старый на самом деле. Вы знаете, еще моя мама была в него влюблена». Та очень изумилась: «Ка-ак, Мария Арнольдовна? А сколько же ей лет?» — «Ну, моей маме уже восемьдесят. Так это было пятьдесят лет назад в Вильне. Она была молодая женщина, бегала за ним, как девчонка». — «Что вы говорите? Слушайте, так ему тоже восемьдесят лет?» — «Да, наверно, около того, по не меньше, как семьдесят пять. На каких-нибудь пару лет он моложе мамы...» На этом разговор прекратился, — они увидели меня».

А вот еще письмо — С. М. Зарудному, от 4 февраля 1936 года. В нем чудесно оживает страничка юности Василия Ивановича, а потом проскальзывает сквозь призму юмора его отношение к собственной персоне:

«Дорогой друг! Спасибо тебе и от меня и от Нины Николаевны за твои и ваши приветы к нашим именованным дням. Нину ты приветствовал как раз вовремя. С моим немного поспешил: мой Василий — не 1-го, а 30-го января по старому стилю, т. е. по новому будет только 12-го февраля. Но это же не важно, тот же патрон — Великий (есть еще Блаженный — тот, кажется, летом). Ясно вспоминаю, был такой эпизод со мной: студент-первокурсник, я жил на Петербургской стороне, на Гулярной улице, — шел ночью мимо Введенской церкви и увидел лежащего в снежном сугробе пьяного старика, что-то бормотавшего. Я его поднял, он отрекомендовался церковным сторожем при Введенской церкви. Я довел его до его сторожки. Он меня облобызал и по-священнически благословил, «Имя твое, юноша?» Я ответил: «Василий». «Блаженный?» — прохрипел он. «Нет, — говорю, — Великий». — «Празднуй свой день и на Великого, и на Блаженного! Оба да храпят ты!» И он еще раз, обнажив седую, лысую голову, своей шапчонкой перекрестил меня, умиленно заплакал, высморкался в руку и вытер своей шапчонкой нос и слезы. И влез в сторожку. Помню все это так ясно и живо, как будто это было вчера.

Расскажу еще два эпизодика, — раз уже начал «повествовать», — это уж из сегодняшних дней, из барвихинской эпопеи.

Иду я по дороге — опушкой леса, под вечер, темно уже. Смотрю под ноги, чтобы не поскользнуться, — «под снежком — ледок». Вдруг слышу над моей головой человеческий голос с неба или с вершины сосны: «Василь Иваныч, алё, алё, слышишь меня, Василь Иваныч?» Я трезвый был абсолютно, и потому можешь себе представить, как я испугался. «Вот как начинается сумасшествие», — мелькнула мысль, — «галлюцинация слуха»? Я притнулся, боюсь поднять голову, чувствую, как волосы зашевелились под шапкой. А голос еще громче: «Василь Ивашыч, алё, алё!» Минуты две я не мог решиться поднять голову. Когда наконец поднял, то увидел, что среди сосен, на телеграфном столбе, на самой верхушке, сидит человек. Это, оказалось, был монтер, исправлявший провода, с маленьким телефончиком, в который он и говорил какому-то товарищу, Василию Ивановичу. Я успокоился, но, и придя в свою комнату, чувствовал, что у меня еще дрожат коленки.

Второй эпизодик барвихинский попроще. Тоже под вечер шел опушкой леса. Навстречу везут в дровнях песок. Я поскользнулся, взмахнул рукой с палкой перед мордой лошаденки, — она испугалась, шарахнулась в сторону, как от автомобиля, возчик крикнул: «Тпру, стой, дура! Чего говна испугалась!» — и лошаденка успокоилась, убедившись, очевидно, что я действительно говно, а не что-нибудь страшное, вроде автомобиля».

В письмах Василия Ивановича всегда явственно слышится интонация — и его собственная и тех людей, которых он описывает. В его

рассказах к интонации «персонажей» обычно прибавлялся и показ их походки, мимики, жестыкуляции и всевозможных манер. Тут уж Василий Иванович, что называется, себя не падал и в подчеркивании смешного «системе» Станиславского отнюдь не следовал. С невероятным темпераментом он демонстрировал то пробившегося к нему сквозь все заслоны косноязычного, дергающегося от тика и при этом страшно нахального непризнанного актера, то неистово энергичного и всегда обо всем исчерпывающе осведомленного театрального сторожа, то агрессивную поклонницу-психопатку, а то и директора театра в какой-нибудь далекой от его прямых обязанностей функции, например, при попытке режиссировать спектакль.

Комедийные импровизации Василий Иванович вообще обожал. Одну из них, из далекого прошлого, описывает в своих воспоминаниях И. И. Комаровская:

«Как-то на одну из вечеринок, которые устраивались в нашей маленькой квартирке в Хлыновском тупике на Никитской... Василий Иванович привел к нам Баумана¹. В тот вечер, по сценарию Москвина, мы импровизировали оперетту; музыку тут же сочинил Илья Сац. Василий Иванович изображал пламенного любовника, Москвин заставил его петь тенором. Героиню пел сам Москвин, хор и оркестр изображал Сац. Во втором варианте героиней был кто-то из нас, а Москвин взял на себя роль хора. Помню, как Бауман, оглушенный всей этой шумной, веселой суматохой, сидя в уголке, покачивался от беззвучного смеха, закрывая рот рукой, когда Василий Иванович, в накинутой на плечи голубой скатерти и старой соломенной шляпе с цветами, тенором пел серенаду Москвину, а Москвин в женском платье, стоя на столе (который заменял балкон), пел колоратурным сопрано заключительную арию».

Другую качаловскую импровизацию я сам хорошо помню. Во время одной из встреч Нового года у Ольги Леонардовны ему вдруг захотелось походить и по другим актерским квартирам в том же доме и посмотреть, как там «встречают». Для этого он тут же придумал предлог и антураж. Срочно достали с полатей старый ящик, накрыли его чем-то вроде турецкой шали, чтобы был похож на шарманку, а хриплые ее звуки взялся изображать сам Василий Иванович, набросив на себя какую-то дамскую накидку и крутя воображаемую ручку. Ольге Леонардовне он повязал голову своим теплым кашне, сунул в рот папиросу и велел петь жестокий романс «Любила я, страдала я», который поется в последнем акте «Трех сестер». В таком

¹ В 1904 году Н. Э. Бауман нелегально жил в квартире Качаловых, скрываясь от полиции. Перед тем как выйти куда-нибудь из дому, ему приходилось гримироваться. Н. И. Комаровская знала его тогда под именем «Ивана Сергеевича».

виде они предстали в квартире Тархановых, куда вскоре сбежались гости из других соседних квартир.

Особую область качаловского юмора составляли его стихотворные послания «на случай» и дарственные надписи на портретах — тоже в стихах. Писал он их обыкновенно легко и быстро, но иногда подолгу сидел за своим бюро в поисках какой-нибудь ускользающей рифмы. Таких шуточных стихотворений сохранилось довольно много, и самых разных — от краткой надписи на фотографии такого, например, типа:

В восторге и в горе,
На суше, на море,
И сохни и мокни,
Но о Книпп-
перуше — вздохни
И вздохни! —

до большой юбилейно-поздравительной поэмы на тему двадцатилетия Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко. Широко использовались и другие жанры, например известная стихотворная «творческая характеристика» Н. П. Хмелева, ода И. М. Москвину (к его сценическому сорокалетию) и т. д. и т. п.

Василий Иванович любил и ценил смешное, где бы его ни находил — в друзьях и в книгах, дома и в театре, в привычном быту и в неожиданных происшествiях. Сюда включалась и его корреспонденция. Среди множества писем, которые он получал, он с особым удовольствием ловил блестящие вольного или невольного юмора, наслаждался ими сам и любил ими угостить, конечно доверительно, откладывая для этого все подходящее в особый бювар. Помню, какое удовольствие ему доставило письмо, попавшее к нему по ошибке и адресованное известному артисту оперетты М. А. Качалову (инициалов на конверте не значилось). Письмо было полно восторженных излияний и всяческих комплиментов и кончалось припиской: «Кстати, у вас в Москве есть еще какой-то Качалов, который читает по радио, — это еще кто такой?»

Смешило его и тщательно обоснованное требование прислать срочно денег на «пошивку фрака», и подробное объяснение, почему именно он (с перечислением его ролей) должен купить кому-то недостающую в хозяйстве корову, и еще многое в этом и разном другом роде.

За кулисами или в чайном фойе Художественного театра, у себя дома или в гостях Василий Иванович всегда был благодарнейшим слушателем и зрителем своих товарищей-актеров, славившихся талантом пародийной импровизации, умелых рассказчиков, имитаторов и острословов. Особо он выделял среди них Лужского, Москвина, Собинова, Климова, Вахангова, Сулержицкого, Гзовскую, В. А. Попо-

на, Ливанова, Петкера, Пыжову, Рину Зеленую, Раневскую; себя же считал в этой области, скорее, дилетантом. Из его воспоминаний о Лужском или из речи, произнесенной им на вечере памяти Вахтангова, видно, какое большое значение он придавал этому актерскому дарованию, этой грани творческой личности. Умел он ценить, в частности, и талантливую пародию на Качалова, сам «заказывал» специалистам подобные номера, упрашивая «показать» себя, искренне (что редко бывает) хохотал и очень хвалил за удачи — когда-то молодого Вахтангова, а позднее Массальского, Ливанова и других. Но не всех. Например, известную пародию Андроникова не принимал совершенно, считая, что он не схватил сущности и бьет мимо цели.

И еще одна деталь, очень важная. Чувство юмора было у него, если можно так выразиться, взыскательным. Он и здесь не терпел никакого суррогата, никакой приблизительности. Если «не смешно» — из вежливости не засмеется. О. И. Пыжова, блестящая рассказчица с талантливой выдумкой и тонким вкусом, однажды рассказывала ему что-то, по-моему, очень занятное, но при этом явно старалась его рассмешить, и так как это не удавалось, изобретала на ходу все новые подробности. Он слушал, слушал, и все без улыбки, а когда она кончила — улыбнулся и, помолчав, сказал: «Спасибо. Очень хорошо. Немножко длинновато, но хорошо, спасибо».

Крепкое словцо, к месту сказанное, никогда его не шокировало, да и было в ходу у него самого. Но грубого, плоского юмора он не терпел совершенно. Никогда не забуду, как однажды во время его болезни, чтобы как-нибудь его развлечь, мне пришлось в голову почитать ему стихотворные эпиграммы одного актера, считавшегося большим мастером этого жанра, благо они у меня были с собой. Но наряду с настоящим остроумием в этих эпиграммах подалась пошлость, а я читал все подряд — и без малейшего успеха. Наконец он не выдержал: «Скажите, а почему вы думаете, что это может мне поправиться?» Оставалось только поскорей спрятать злосчастную тетрадку. «Да нет, кое-что неплохо...» — прибавил он из сострадания.

Все это, может быть, мелочи, но связаны они с одной из самых существенных черт качаловского характера: с его удивительной способностью, при всей деликатности, оберегать себя, свой внутренний мир от вторжения любого житейского сора. Он умел отталкивать от себя то, что ему было не нужно и не интересно. «Поражало мастерство, с которым он отводил навязываемые ему темы», — очень точно написал о нем в своих воспоминаниях профессор А. Д. Очкин. Так же упрямо он отводил от себя и вообще все навязываемое: мнения о людях и об искусстве, скуку обязательных встреч и визитов, суету чрезмерных забот о нем окружающих, назойливость, шум.

Не помню случая, чтобы он пошел в гости или позвал кого-нибудь к себе, если ему этого не хотелось, — так сказать, по обязанности.

Получая бесконечные приглашения на всевозможные приемы, он бывал на них очень редко и только в тех случаях, когда его об этом настойчиво просили в театре.

«Стоят жаркие дни, — писал он мне летом 1936 года из Киева, — но в театре (у нас по крайней мере) вчера было не очень жарко. Вообще вечера и ночи приятные, но среди дня я лично не выхожу из «Континентала». Ни на какие поездки, прогулки, осмотры города и окрестностей не соглашаюсь. Сажу в номере. Стучат в двери, звонят в телефоны интервьюеры, фотографы, какие-то женщины авантюрно-эротического тона, — отбиваюсь как могу».

И еще, тоже из Киева, летом 1939 года: «Живется мне здесь хорошо, в добрый час сказать. Здоров, много хожу по садам и горам, дышу запахами акаций и тополей. Отдыхаю... Ловко отделяюсь от многочисленных посетителей обещаниями принять и исполнить все их просьбы — после 20-го (а 19-го улечетну в Москву)».

Конечно, тут есть и доля шутки, но только в тоне. Это одна из тех упорных самозащит, которые были ему необходимы для творчества.

5

Я уже говорил о том, что возможность сближения Василия Ивановича с людьми всегда определялась только одним: его знанием или угадыванием в них настоящих, непреложных духовных ценностей, тех или иных, начиная от просто человеческих и кончая творческими. Это было его, может быть, необычно широкое, восприятие одаренности. И этот критерий его оценок не сглаживался и не снижался никогда, даже по отношению к самым близким людям, сжившимся с ним долгими годами привязанности и привычки, к тем, кого обыкновенно уже не судят, к своей семье, например. Он и здесь не знал слепой любви.

Конечно, к этой области его интимных чувств, наиболее скрытых от посторонних глаз, в любых воспоминаниях можно только приближаться и, уж во всяком случае, говорить только о том, чему был сам свидетелем. Но нельзя мимо этого пройти, рассказывая о Качалове в жизни.

Думаю, что отношение к своим близким — к сыну, жене, сестрам — было у Василия Ивановича самым глубоким и самым сдержанным из всех его отношений — потому-то и сдержанным, что глубоким. Явно и нежно ласковым я видел его, пожалуй, только с сестрами, и то не часто. Но постоянной заботой, думой о них он был полон всегда. Зная их деликатность, стеснительность, необычайную скромность, зная, что сами они ни о чем не попросят и ни на что не пожалуются, он оберегал их устоявшийся годами старческий быт, нередко прибегая к хитрости, чтобы облегчить им жизнь. (В связи с последним он,

например, писал мне в июне 1936 года из Киева: «Вы таки утратили значительную долю доверия и расположения со стороны моих сестер — Софьи Ивановны особенно, несмотря на всю нашу конспирацию и «тонкую политику», но, конечно, Вы сами понимаете... Буду Вам глубоко благодарен, если еще и еще черкнете мне о состоянии здоровья Софьи Ивановны, не боясь меня расстроить или взволновать».) Любил он их обеих одинаково, но, может быть, ценил несколько по-разному: Софью Ивановну — больше за светлый ум, душевную тонкость, юмор, Александру Ивановну — больше за доброту и отзывчивость, благодаря которой она была его главной помощницей и поверенной, когда надо было кого-нибудь накормить, одеть или снабдить деньгами.

Письма Василия Ивановича к сестрам не сравнишь ни с какими другими его письмами по степени душевной открытости. Приведу страницу одного из них, написанного в Тбилиси в 1941 году, когда Софья Ивановна и Александра Ивановна, обе больные, оставались одни в качаловской квартире, не соглашаясь никуда уехать из Москвы и мужественно перенося все невзгоды первой военной зимы: «Не волнуйтесь и не беспокойтесь за меня, — я здоров, бодр и вполне благополучен¹. Пусть ко всем страданиям, которые валятся на ваши головы, не прибавляется еще и беспокойство обо мне. Все самочувствие мое — и нервы и настроение — бодрое и спокойное. Болит душа за вас... но и это пусть не огорчает вас, а придает вам силы и веры, что душой моей я неразрывно с вами. Пусть моя душевная боль за вас будет и на расстоянии передаваться вам, согревать и облегчать ваши страдания... Целую вас с бесконечной нежностью. Ваш Вася».

Сына своего, Вадима, он обожал, — другого слова здесь не подберешь. Обожал, вероятно, с того самого дня, когда в его «дневничке» появилась лаконичная запись: «Димка — на свете». Сентиментальностью в качаловском доме и не пахло. О детстве, отрочестве и юности Вадима рассказывалось много интересного, но почти исключительно в плане юмора. Отношения отца с сыном очень рано стали дружескими (поэтому не было ничего неестественного в том, что Вадим всегда звал отца «Вася»). Отношения эти так много значили для них обоих, что, очевидно, инстинктивно они не разменивали их ни на какую мелочь. Никаких открытых проявлений чувств — на людях уж во всяком случае. Зато — полное взаимное понимание и исключительное взаимное доверие. Думается, что с Вадимом Василий Иванович был откровеннее, чем с кем бы то ни было. И даже в тех редких случаях, когда они друг от друга что-нибудь скрывали, это шло от предельной бережности, тревоги, душевного такта

¹ Это была неправда. Как раз в это время Василий Иванович часто и тяжело болел.

и не от чего другого. Мнение Вадима о себе как об актере Василий Иванович ценил чрезвычайно и особенно — его критику, но не помню, чтобы он когда-нибудь расспрашивал его о впечатлениях, да этого и не нужно было, это всегда и так было видно. Им вообще не пужно было лишних слов, но — со стороны было видно — никакая сдержанность не могла скрыть того, как они необходимы друг другу.

Не только в присутствии Вадима, но и за глаза Василий Иванович никогда его не хвалил другим. И тем не менее было ясно, иногда по случайным, косвенным, а иногда и по прямым поводам, по иному слову или взгляду, по иной фразе из письма, что он любит его не только как сына, а как человека. Было видно, что он внутренне его одобряет и в глубине души гордится его честностью, прямоотой, благородством, врожденным демократизмом, тем, что его так любят в театре все, начиная от Станиславского и кончая рабочими сцены. Много значило для него и то, что в своей области он талантлив и нужен театру, великолепно знает и преданно любит свое дело, что при всей широте своих интересов и знаний он прежде всего «человек театра», «театральная косточка». Это их еще больше сближало.

Отношение Василия Ивановича к жене было гораздо сложнее. С Ниной Николаевной Литовцевой он прожил почти всю свою сознательную жизнь — сорок восемь лет. Он ее знал еще совсем юной очаровательной актрисой Бородаевской группы в Казани, вместе с ней начал свой актерский путь в Художественном театре, вместе с ней пережил трагедию ее ухода со сцены в связи с внезапно обрушившимся на нее несчастьем — хронической хромотой, а потом помог ей начать новую жизнь в театре, уже в качестве режиссера (актрисой она смогла стать вновь только в последние годы и в очень ограниченном репертуаре).

Нина Николаевна была одной из колоритнейших фигур Художественного театра. То, что называется «трудный характер». Но зато и необыкновенно яркий. Маленькая, худенькая, всегда стремительная, несмотря на хромоту, которая, казалось, ей не очень мешала, а на самом деле была для нее мучительной и требовала большой выдержки. Всегда и со всеми прямая и резкая. Всегда неожиданная: как будто вся соткана из эмоций, а на самом деле главное в ней — воля и ум. И во всем сказывается большая культура. Режиссер глубокий и страстный, слишком страстный и творческий, чтобы довольствоваться ролью толкователя пьесы, но и слишком нетерпеливый, чтобы последовательно охватывать все стороны спектакля и самостоятельно выстраивать его от начала до конца. Режиссер-педагог в гораздо большей степени, чем режиссер-постановщик; режиссер-психолог, понимающий и любящий актера, с безукоризненным вкусом и острым критическим взглядом, но иногда слишком нетерпимый, слишком

прямолинейный в своей целеустремленности. Несмотря на эти противоречия, с Литовцевой любили работать многие большие актеры (Тарасова, например), а особенно — молодежь. Василий Иванович высоко ставил ее режиссерский вкус, ее режиссерский заметливый глаз, очень считался с ее советами.

В так называемой личной жизни противоречия ее характера проявлялись еще сильнее. Во всем неумная, и в хорошем и в плохом. Широкодушная, добрая, всегда отзывчивая на чужое горе, а в чем-то и мелочная, и придирчивая, и нечуткая. Трагедии на каждом шагу, часто по пустякам, а в то же время тончайшее, умное чувство юмора, под стать качаловскому. Непримируемая и часто несправедливая требовательность к людям, вспышки гнева, неумение сдерживаться — и полная, иногда просто жертвенная самоотдача.

Василий Иванович — и как художник и как человек просто — был центром и главным смыслом ее жизни. Не было минуты, когда бы она не думала, не тревожилась, не заботилась о нем. Он это знал и умел ценить. Но когда эта вечная забота о нем становилась чрезмерной, самодовлеющей и слепой, он впадал в тяжелую тоску. В такие минуты мы все были, конечно, на его стороне. Теперь же часто думается: а не потеряли бы мы его гораздо, гораздо раньше — с его действительно слабым здоровьем, с его житейской беспомощностью и детской неосторожностью, — если бы не было неистовой, мучительной, безграничной преданности этого верного ему до конца, «невозможного» человека?

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова написала в своих воспоминаниях: «Василий Иванович... нелегко раскрывал свой внутренний мир; но уж если он поверит человеку, подойдет близко, то будет другом». Она это не только испытала на себе самой, но и вообще хорошо знала в нем как неотъемлемое качество его личности. Именно из этой веры-доверия возникали и потом прочно сохранялись десятилетиями наиболее для него значительные дружбы. Такой, в частности, была его дружба с Александрой Васильевной Агапитовой, продолжавшаяся около тридцати лет. Сначала просто «поклонница» и постоянная корреспондентка, удивлявшая его тонкостью, небанальностью в описании своих впечатлений от спектаклей Художественного театра, она позднее вошла в качаловский дом как друг и помощник, советчик, неизменный «домашний консультант» Василия Ивановича в области современной литературы, чутко улавливавший его интересы. А. В. Агапитова была талантливым литературоведом и лектором, умела заразить и увлечь других своей чуткостью ко всему свежему, самобытному в любом жанре поэзии. Василий Иванович ей много писал и вообще многим с ней делился.

Совершенно особая область личных отношений Василия Ивановича — это его привязанности, тяготения, восприятия и оценки в кругу

театральном, его связи с товарищами по искусству. Эта очень большая и важная область его внутренней жизни раскрывалась по-разному, иногда непосредственно, в каждодневном быту, иногда в рассказах и воспоминаниях по тому или иному случаю. Я много от него слышал об актерах ушедших поколений, которых он особенно любил когда-то и которые, по его словам, сыграли роль в его жизни.

Так, отдельно, особо и с необыкновенной нежностью вспоминал он Комиссаржевскую, и не в той или другой роли, а весь ее облик, свое ощущение от нее, трепетную радость театра, которая у него с ней была связана, начиная еще с тех далеких лет, когда студентом, приезжая на каникулы, он вместе с другими зрителями галерки «делал ей шумный успех» во время ее первых, еще робких гастролей в Вильне. Однажды, когда я его спросил, кто из актеров больше всех волновал его своей игрой, он прямо ответил: «Комиссаржевская». Но, помолчав, прибавил: «И Станиславский, конечно, — в Штокмане».

Среди других актеров, о которых он вспоминал тоже с каким-то очень личным оттенком, не только как современник и зритель, были В. Н. Давыдов (о нем — всегда с благодарностью, любовно-почтительно, как о первом учителе, но очень немногословно); Мамонт Дальский, привлекавший его своей всегдашней неожиданностью, пламенностью своих увлечений; Павел Самойлов (однажды даже наряду с Комиссаржевской, как «незабываемый»). Е. К. Лешковская врезалась ему в память с тех давних пор, когда он в Астрахани, совсем еще зеленым юнцом, участвовал как-то в ее гастролях и чуть было не сорвал спектакль «глушешим» нарушением дисциплины. Его тогда поразило благородство ее артистизма, очевидно, вошедшего в плоть и кровь. В более поздние времена она его поражала уже другим: «дьявольской смелостью» своего отхода, отказа от собственной природы на сцене, стопроцентностью своих перевоплощений, которой он завидовал. С особенным восхищением он вспоминал ее в «Волках и овцах» Островского, когда, играя Глафиру, она, «такая всегда тихая и застенчивая в жизни», вдруг превращалась в «восхитительную стерву с маянщей женственностью, звонкостью, задором».

Совсем по-разному он говорил о Шаляпине и Собинове — потому, очевидно, что по-разному был с ними связан. Когда речь шла о Шаляпине, всегда чувствовалось, что он отделяет в нем человека от художника. В любом воспоминании его о Шаляпине на сцене, в любой детали припоминаемого было умиление, была радость вслушивания и вглядывания во что-то невыразимо прекрасное. Даже шаляпинскими «штампиками» он любовался, пытаясь их тут же воспроизвести («А вы, цветы, своим душистым тонким ядом...») — старательно подчеркивались в его имитации двойные и тройные «м» на концах слов). Но в рассказах, связанных с Шаляпиным в жизни, у Василия Ивановича почему-то преобладала полуанекдотическая сто-

рона, во всяком случае ничего существенного не задевалось. Образ же Собинова, может быть, и меньшего для него артистического масштаба, казался даже и в случайных упоминаниях необыкновенно цельным, поэтическим. И очень близким — словно он еще с ним не расстался, как будто еще не ушло в прошлое это волнение от «пушкинского» (а не только оперного) Ленского, не отзвучала эта магия собиновского *pianissimo*, не затих гул молодежи на их общих концертах в пользу то московского, то виленского студенческого землячества. Мне вспоминалось во время этих разговоров качаловское чтение элегии Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» у гроба Собинова в Большом театре, необыкновенное, единственное по сочетанию поэтической возвышенности с душевной болью.

Приходилось слышать от Василия Ивановича о П. Н. Орленеве. Но вспоминал он не знаменитую встречу в Вильне, не благословение на актерский путь, которое он получил от Орленева, а более поздние встречи, уже в Петербурге. Василий Иванович жил тогда на окраине, и было у них общее хозяйство с каким-то актером — дрессировщиком птиц. В «коммуну» входило еще несколько студентов. Сидели ночи напролет под свежим впечатлением от только что прочитанного — Достоевского, Глеба Успенского, а иногда и политической литературы, подпольной, разумеется. Шли горячие споры за колбасой и водкой. В это общежитие однажды пришел Орленев и остался там на целый месяц. С его появлением началась новая волна увлечения Достоевским, еще более бурная, чем прежде; началось бесконечное чтение друг другу стихов. В памяти Василия Ивановича артистический облик трагика Орленева долгие годы жил как бы в ореоле. Но когда в 20-х годах он повел своего сына на какой-то орленевский спектакль, кажется, в помещении Камерного театра, заранее предвкушая сильное впечатление, все уже, очевидно, было в прошлом, ему было мучительно и больно смотреть на сцену, и он этого не мог скрыть.

В 1940 году вышла книга «Письма М. Н. Ермоловой». В связи с этим о Ермоловой в качаловском доме было много разговоров; Василий Иванович читал эту книгу с наслаждением и многое вспоминал. Он говорил, что простить себе не может, как это он мог не воспользоваться приглашением Марии Николаевны прийти побеседовать подробнее о его Гамлете, за которого она его благодарила в открытке («carte postale» с букетом цветов на оборотной стороне). Не пошел потому, что постеснялся. Как это ни странно, он очень долго не видел Ермолову на сцене, почему-то всегда что-нибудь этому мешало. Видел два раза на улице. Один раз она сделала вид, что его не заметила, и быстро прошла мимо: была очень скромно, старомодно одета, в платочке поверх шляпы. Другая встреча, «состоявшаяся», с разговором, — на Тверском бульваре; шла с таксой на поводке, элегантная, видная. Дома ему о ней без конца рассказывала Нина Николаевна,

которая с юности впитывала в себя обаяние Ермоловой и, кроме того, хорошо ее знала, так как дружила с ее дочерью. Василий Иванович и теперь любил эти рассказы, его умиляла легендарная ермоловская скромность, сосредоточенность на своем искусстве. Он улыбался с каким-то сочувственным пониманием на отдельные, очевидно, точно схваченные детали: «Ходит взад и вперед, щеки горят, курит и обмахивается веером», «Говорит всегда тихо»... Ему не наскучивало в сотый раз слушать характерную ермоловскую фразу: «Милая, я так люблю ваш театр, но ведь к вам так трудно попасть!»

В Художественном театре имя Ермоловой было священным. А он, чуть ли не один-единственный, еще ее не видел. И вдруг — приглашение в Колонный зал Благородного собрания, участвовать в концерте, в котором будет читать Ермолова. Никогда в жизни, по его словам, он так не волновался. И на всю жизнь потом запомнил, как волновалась она, читая монолог Иоанны из «Орлеанской девы» и «на бис», Некрасова. В артистической он чуть не заплакал — от огорчения, от злости на себя за то, что ему не понравилось, как она читала в этот вечер: «Уж очень декламационно, по-старинному». По-настоящему он оценил Ермолову позже, когда увидел «Без вины виноватые».

Василий Иванович и в старости сохранил способность — редкую для актера — воспринимать актерское творчество непосредственно, зрительно-доверчиво и безоговорочно, если только оно его чем-нибудь по-настоящему задевало или поражало. В том, что это ему было свойственно всегда, я недавно лишний раз убедился, прочитав впервые его письма к Н. Н. Литовцевой 1900 года. Так, например, он ей пишет 29 апреля из Москвы в Севастополь: «Был я на гастроли Сальвины (отца) — один раз — в «Семье преступника»¹. Не могу тебе рассказать, что это за прелесть! Сколько души, сколько непосредственного огня — у этого старца, какая сила захвата — и при этом какая правда и изумительная, благородная простота. Этого не расскажешь, это надо видеть. Я все понял и плакал. Плакал больше от восторга, чем от пьесы, которая в другом исполнении у меня вызывает тошноту».

А в письме от 21—22 мая — впечатления от Малого театра: «Волки и овцы» смотрел с наслаждением — Садовские и Ленский привели меня в восторг».

И позже, в феврале 1908 года, — ей же, в Ригу: «Самое интересное, что сейчас делается в Москве, это — Дуже. Единственное, о чем ты можешь пожалеть, что пропустила. Да и то не во всем хороша. Но Маргариту Готье играет чудесно. Я здорово поплакал».

¹ Драма Паоло Джакометти, в итальянском оригинале называющаяся «Гражданская смерть»; название было изменено А. Н. Островским в его переводе этой пьесы.

По интенсивности восприятия, да и по тону рассказа все это удивительно близко к позднейшим (1932 года) воспоминаниям Василия Ивановича о его «галерочных переживаниях» в Александринском театре, о его юношеских «александринских восторгах»: «Правда — хорошо, а счастье лучше», Варламов — старый унтер Грознов. И вообще Варламов! Это какая-то глыба таланта. Что-то стихийное! Разве можно забыть его в Островском...» Дальше каждый новый абзац начинается с восклицания: «А Савина!..», «А Стрельская!..», «А Давыдов, этот величайший ваятель, владевший тончайшим резцом...», «А молодой Мамонт Дальский!..» Так написана вся эта необычная статья, начатая по явно юбилейному поводу, для газеты, и неожиданно вылившаяся у Василия Ивановича в умиленное и восторженное воспоминание «для себя»¹. Но ведь так же горячо, так же восторженно он высказывал свои чувства и при встрече с Сандро Моисси, когда впервые увидел его на сцене в 20-х годах, и Щукину, и Хмелеву, и Хораве после его Отелло в 1941 году в Тбилиси.

О своих товарищах по сцене Художественного театра, о тех, с которыми он прожил жизнь, Василий Иванович говорил, а тем более рассказывал вообще не часто, и если рассказывал, то всегда по конкретным поводам, к слову. Я почти никогда не слышал от него каких-нибудь обобщенных оценок «стариков» МХАТ, их актерского масштаба. Иногда только вдруг, на секунду, возникнет в разговоре «огромность Москвина», или «не женская лепка образов Лилиной», или «счастье — уметь так срастись с ролью, как Книппер с Машей в «Трех сестрах». И как о целом, как об ансамбле, он никогда не говорил о них и о себе ни формулами, ни широкими эпитетами. Вероятно, он был слишком уверен в значении этого содружества, слишком хорошо знал ему цену, чтобы говорить об этом специально, а тем более подчеркивать в словесных формулировках. Не растрчивался он и на обычные в актерском мире сопоставления себя с другими — разве только в одной и той же роли и тогда, кстати сказать, не очень объективно, обычно в свою пользу, но и это сугубо профессионально, в смысле трактовки, а не в том смысле, кто талантливее или у кого был больше успех.

Василий Иванович был совершенно лишен актерской зависти, как и вообще был чужд всякого каботинства (надо сказать, что этим же отличались и Москвин, и Книппер, и Лилина, и многие другие «старики»). Он умел радоваться чужому успеху. Но и критиковал он своих старых товарищей иногда жестоко, как и себя самого, без скидок. Бывало, что критиковал и несправедливо — тоже как самого себя.

¹ См. «Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем», стр. 25—27.

Разным было качество, а не степень этой близости. С Москвиным, например, он, конечно, себя чувствовал проще, спокойнее, чем с Леонидовым, чаще и беззаботнее с ним встречался, больше было в их отношениях тепла, больше взаимного товарищеского внимания. Но, мне кажется, это не значит, что Леонид внутренне был ему менее близок, несмотря даже на то, что Леонид Миронович иногда подолгу не скрывал своей ревнивой актерской неприязни к нему. Все они были связаны, конечно, больше всего театром — и общностью творческой веры, и дорогими воспоминаниями, и сознанием взаимной необходимости. Этим укреплялась привязанность, которая преодолевала все наносное и случайное. Это же питало их величайшее доверие друг к другу. С какой-нибудь особенно важной, жизненно важной просьбой Василий Иванович шел к Ивану Михайловичу Москвину, зная, что тот всегда для него сделает все, что в его силах, — для него и для того, за кого он хлопочет. Когда в начале войны Василий Иванович прощался с Леонидовым в санатории «Сосны», Леонид Миронович, предчувствуя, что ему недолго осталось жить, просил его позаботиться о его семье и сказал, что «ему одному он до конца верит в театре» (В. И. мне об этом тогда же с волнением рассказал).

Судя по рассказам и воспоминаниям, он был очень когда-то близок с А. Р. Артемом и В. Ф. Грибуниным, очень их обоих любил. Смерть Грибунина была для него тяжким ударом. 7 апреля 1933 года он писал в Ленинград С. М. Зарудному: «Похоронили мы нашего чудесного Вовочку Грибунина... Ему еще не было полных 60 лет. Погиб от воспаления легких, которое началось еще два года назад — тогда, помнишь, в Ленинграде, и стало «перманентным». Прекрасный актер, мало оцененный широкой публикой. В «Смерти Пазухина» был совершенно замечателен. [Симеонов! — Пищик, Ферапонт, Клешнин и Курюков в «Царе Федоре» — это все шедевры».

Нерушимой, никогда ничем не омраченной и много значившей в его жизни была дружба с Марией Петровной Лилиной, которую он необыкновенно высоко ставил как актрису-художницу (он считал ее недооцененной, заслуживающей не меньшей славы, чем, например, Савина) и как человека исключительной чистоты, чуткости и силы духа. Он очень тяжело, как большое свое горе, переживал ее долгую неизлечимую болезнь и был потрясен ее мужеством, ее светлым мироощущением, не сломленным до самого конца, ее последними письмами, в которых не было ни одной жалобы и в которых она больше всего заботилась о судьбе своих близких и своих учеников.

В архиве Василия Ивановича хранятся и другие письма Марии Петровны разных лет. Обычно они как бы продолжают их очередную встречу, последний их разговор. По своему тону они сдержанны, деловиты, непритязательны; даже в поздравлениях с большими юбилейными датами нет громких слов. Но почти в каждом письме есть

отзвук творческим переживаниям близкого по духу художника, поддержка его новых замыслов, постоянный сочувственный интерес к его поискам. Некоторые письма, начинаясь с отдельных конкретных советов или замечаний по поводу той или иной работы (чаще всего это качаловские концертные монтажи), потом постепенно разрастаются в настоящие, до мельчайших деталей продуманные «режиссерские партитуры». Василия Ивановича эти дружеские послания всегда глубоко трогали.

С Ольгой Леонардовной он как-то особенно близко сдружился в последние годы, чем дальше, тем больше ее любил. Они постоянно друг у друга бывали, подолгу жилали вместе — сначала, во время войны, в Нальчике и Тбилиси, потом то в санатории, то на даче. Да и прежде так много они вместе пережили, вместе ездили, вместе играли. В последние же годы, когда один за другим ушли их товарищи, они стали неразлучными, на радость всем нам, потому что когда они были рядом, сразу создавалась особенная поэтическая атмосфера старого Художественного театра. И вовсе не от погружения в прошлое, не от воспоминаний, а от благородной простоты их тона, от живости и тонкости юмора, от искренности их интереса к современности и в искусстве и вне искусства, от необыкновенной легкости переходов из повседневно-прозаического к творческому в любых «предлагаемых обстоятельствах». Никогда не признаваясь в этом вслух, они внутренне поддерживали друг друга, были друг с другом крепко связаны, и это проскальзывало в той ласковой бережности — как будто случайно, как будто с юморком, — которая была свойственна их общению.

Василий Иванович был настоящим товарищем и для актеров второго, или среднего, поколения, так называемых «средняков» МХАТ, воспитанников его студий. С некоторыми из них он был на «ты», другие, несмотря на его просьбы, так и не смогли перейти этот порог и остановились на «ты, Василий Иванович», или, как, например, Хмелев, ласково звали его «дядей Васей». По отношению к другим «старикам» театра это было бы совершенно невозможно, а по отношению к нему всем казалось естественным. В этом не чувствовалось никакого амикошонства. Он к этому поколению действительно стоял ближе всех своих сверстников, за исключением В. В. Лужского, но Лужский был учителем большинства бывших студийцев, а это обязывало и к внешнему пиетету. Василий Иванович никогда ничего не преподавал, если не считать очень короткого педагогического его опыта в драматической школе А. И. Адашева. Но об этом он никогда не вспоминал всерьез. Любил рассказывать, как однажды маленький Вадим спросил его, куда он идет; он ему стал объяснять, что идет в школу, учить актеров, на что моментально последовал недоверчивый вопрос: «А ты что же, сам так хорошо играешь, что других учить можешь?»

Он и теперь не вносил никакого учительства в свои взаимоотношения с молодыми. Он их просто очень любил (хоть и отнюдь не без критики), отлично себя с ними чувствовал, очень пристально следил за их артистическим ростом и, как никто, умел вовремя поддержать и ободрить. Кроме того, он сам ждал от них честной критики, непосредственного суждения о себе. Радовался всякому настоящему проявлению искренности, общаясь с ними на сцене и вне сцены, именно общаясь, потому что он не только ждал чего-то от них, но и делился с ними своими увлечениями, сомнениями, трудностями.

Может быть, поэтому, независимо от того, кому чаще, кому реже приходилось бывать его партнером в спектакле, молодые актеры считали его своим учителем в том необычном, не школьном, скорее поэтическом смысле, какой и должен быть присущ этому слову в искусстве. Сюда, наверно, входит и обаяние таланта, и заманчивость примера, и нравственное влияние, и творческая зависть. В этом смысле одним из своих учителей могли бы назвать Качалова, каждый по-своему, и Ершов, и Хмелев, и Ливанов, Еланская и Тарасова, Степанова и Зуева, Вера Соколова и Андровская, Грибов и Массальский, Орлов и Прудкин и многие, многие другие.

«Многие, многие другие» — это здесь не словесный, ни к чему не обязывающий оборот. Это еще десятки имен артистов МХАТ, это и еще более широкий круг качаловского влияния. Чтобы только наметить широту этого круга, назову Гиацинтову, Бирман, Пыжову, Алексея Попова, Берсенева, Коопен, Бабанову, Дикого, Р. Симонова, Черкасова, Хораву, Раневскую, Яхонтова, Журавлева, Эмиля Гилельса, Розу Тамаркину. На портрете, подаренном Щукину, Василий Иванович написал: «Внуку, милому и любимому и уже «заслуженному», от деда Качалова». И попросил у него, в свою очередь, карточку. Надпись на ней была такая: «Величайшему Артисту, украшению и гордости русского театра Василию Ивановичу Качалову от влюбленного и благодарного поклонника».

У себя в театре он, хоть и не принимал участия в руководстве, думал и говорил с режиссерами о том, как дальше сложится актерская судьба того или другого актера или актрисы — Ливанова или Степановой, В. Н. Поповой или Яншина, позаботятся ли об интересной роли для Кореневой, мастерство которой он высоко ценил, не стоит ли пригласить в труппу Раневскую или Зеркалову. Он иногда задумывался и о том, кто будет после него играть его роли, — Карено, например: Хмелев? Ливанов? Массальский? Или — совсем тогда юный — Юра Кольцов?

А как он умел восхищаться созданиями актеров, выросших на его глазах. С каким восторгом говорил о Хмелеве, начиная с его ранних ролей, Марей в «Пугачевщине» и особенно Силана в «Горячем сердце» и Алексея в «Днях Турбиных», о Ливанове в «Квадратуре кру-

га», «Страхе», «Отелло», «У врат царства», о Синицыне в роли Яго, о том, как чудесно Гиацинтова читает «Белые ночи» Достоевского¹, о Щукине и других вахтанговцах, которых он полюбил давно, еще со времен «Принцессы Турандот». Н. Н. Литовцева пишет в своих воспоминаниях, и я тоже отлично это помню, как он на генеральной репетиции «Последней жертвы» буквально сорвался с места и побежал за кулисы поздравить Тарасову с ее замечательной Юлией Тугиной и потом еще долго всем ее расхваливал. Помню его слова о Еланской в роли Катюши Масловой: «Играет как большая актриса». Сколько раз, играя «Воскресение», он заранее приходил из своей уборной на сцену, чтобы, стоя сбоку в темноте, слушать Зуеву — Матрону, и как растроганно, взволнованно он принял ту же Зуеву в роли старухи Мавры в «Земле» Н. Вирты...

И к третьему поколению, к тогдашней молодежи МХАТ, Василий Иванович был всегда и внимателен и чуток. Кольцов, Пилявская, Комолова и другие только еще вступающие тогда в жизнь актеры интересовали, привлекали его своими возможностями, он пристально за ними следил, умел замечать их успехи даже в маленьких, незаметных ролях и радовался их первым большим победам.

Глубоко личным (и совсем не всегда и не во всем объективным) было отношение Василия Ивановича к своим учителям в искусстве — Станиславскому и Немировичу-Данченко. Ни их единство, ни их разность никогда не были для него «темой», предметом обобщенной «сравнительной характеристики». Он не говорил об этом с театральной молодежью, не писал об этом в своих статьях и набросках воспоминаний, но в более или менее интимных разговорах от сопоставлений не уходил, как бы на ходу сам стараясь разобраться в сути.

Легко было убедиться, хотя бы по одному только тону этих разговоров, что и с тем и с другим он связан кровно, неразъединимо, связан и прошлым, и настоящим, и будущим. Говоря о Владимире Ивановиче, он мог точно сказать, за что именно он его любит, за что особенно ему благодарен. О Константине Сергеевиче он в таком плане не говорил совсем. Не идеализировал он ни того, ни другого. Он мог очень трезво судить о присущих им человеческих и художественных слабостях, противоречиях или пристрастиях, о качествах, которые он в них не принимал. Трезво, но не холодно, а иногда и, в свою очередь, пристрастно, как бывает, когда судишь о близких. Как-то в разговоре о Константине Сергеевиче и Владимире Ивановиче очень серьезно, совсем без улыбки, обронил: «Одно у них общее: обоим никогда нельзя было до конца сказать правду».

¹ 8 декабря 1940 года он писал А. В. Агапитовой: «Сейчас слушал передачу из Зала Чайковского. Среди жуткой халтуры... прямо заслушался и заволновался Гиацинтовой в «Белых ночах», — такая свежесть и мастерство».

Владимир Иванович был для него как-то более непосредственно связан с реальными, конкретным Художественным театром, с его собственными актерскими этапами, со спектаклями и ролями. Это и естественно: ведь именно Немирович-Данченко угадал в нем когда-то Тузенбаха, горьковского Барона и Юлия Цезаря, ставил с ним «Бранда» и «Мудреца», «Братьев Карамазовых» и «Воскресение», «Горе от ума» и «Врагов». Даже работая со Станиславским и Крэггом над ролью Гамлета, Василий Иванович прибегал к его помощи и советам, хотя Владимир Иванович и не был режиссером этого спектакля.

Но свое творческое мировоззрение, свою борьбу с собственными недостатками, свой «сальеризм» и прорывы к высшей правде в искусстве он явно больше связывал со Станиславским. («Он разбудил во мне художника, хоть маленького, но искреннего и убежденного художника. Он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него и не развернулись бы передо мной. Это дорого, это обязывает, это вызывает благодарность», — писал он М. Ф. Андреевой еще в начале своего пути.) О роли Немировича-Данченко в этом своем развитии он не говорил.

Как директору и руководителю театра Василий Иванович отдавал явное предпочтение Немировичу-Данченко, часто поражался его уму, энергии, умению охватывать в театре всех и всё. И репетировать больше любил с ним, чем со Станиславским.

В. В. Шверубович вспоминает: «Он считал, что Владимир Иванович больше мог ему помочь как актеру, репетирующему и играющему, а Константин Сергеевич — больше как художнику творящему. Но в жизни в театре первое было нужнее. На Константина Сергеевича больше злился (рикошетом, от недовольства собой) за чрезмерность, за максимализм, за требование абсолютной честности в приемах мастерства, за то, что у него (у Василия Ивановича) нет мужества, которое необходимо, чтобы до конца идти за ним. С художественным вкусом Владимира Ивановича он считался как с исключительно высоким и умным. Абсолютным вкусом в смысле сценической правды (как бывает абсолютный слух у музыкантов) считал вкус Константина Сергеевича, но допускал, что этот вкус может испортить актеру роль, погубить спектакль. Когда я ему сказал чей-то парадокс, что истина, чтобы быть правдоподобной, должна нести в себе частицу лжи, — вскинулся: «Вот так и в актерском искусстве!» А у Константина Сергеевича, как режиссера, этой частицы совсем не было».

На репетициях с Немировичем-Данченко Василий Иванович нередко ему возражал, иногда даже очень горячо; помню, например, как он доказывал Владимиру Ивановичу, что важно совсем не то, о чем спорят Вершинин и Тузенбах, важно даже не само содержание их мыслей, а важна только та подоплека, то веяние жизни, которое вызывает на свет божий подобные разговоры русских интеллигентов

той поры. Владимир Иванович никак этого не принимал¹. Да и о Чацком спорили они немало, и о Бардине во «Врагах». За Станиславским Василий Иванович шел послушнее, но чаще разочаровывался и начинал искать по-своему.

Не знаю, как это было раньше, но в годы, о которых я пишу, Василий Иванович, репетируя, был далек от «системы» Станиславского, во всяком случае, от ее последовательности и тем более терминологии. Это не значит, что он проходил мимо нее. Уверен, что она для него много значила как философия искусства, что он по-своему берег в себе ее духовное зерно, ее основной творческий посыл. Но в ее технологии он не нуждался и не скрывал этого. Он тоже, вместе с другими «стариками», ходил в Леонтьевский переулок к Константину Сергеевичу писать воображаемые письма и заклеивать несуществующие конверты, но ценил не столько самые эти «этюды», сколько возможность видеть увлеченного ими Станиславского: «Ему это нужно, подумайте, и уж н о!» — умиленно говорил он потом дома.

Он очень любил рассказывать, как однажды в Барвихе, кажется, зимой 1937 года, у них с Константином Сергеевичем возник какой-то спор в связи с «системой», вернее, в связи с тем, как она изложена в первом томе «Работы актера над собой». При этом присутствовала Мария Петровна Лилина, которая в чем-то уже готова была согласиться с Василием Ивановичем. Этого уж Константин Сергеевич не выдержал: «Не слушай его, Маруся, не соглашайся с этим гнусным ремесленником!» Они еще пытались ему что-то сыграть в доказательство своей правоты, но договориться так и не удалось. На другое утро Василий Иванович постучал к нему в дверь со словами: «Ну как, гнусному ремесленнику можно войти?» «Гм, гм... Можно», — прозвучал ответ без малейшей смягчающей любезности.

Репетируя с Немировичем-Данченко, Василий Иванович очень дорожил тем, что сам Владимир Иванович называл режиссерской способностью быть правдивым зеркалом актера: вот что у вас получается, — вы этого хотели? Он был ему благодарен за откровенную критику, в первую очередь за чутье к его штампам, которых он иног-

¹ Премьера «Трех сестер» прошла весной 1940 года без Качалова. Но в конце ноября Немирович-Данченко решил возобновить работу с ним. У меня 22 ноября в дневнике: «26-го с Немировичем будет репетировать Василий Иванович. Как сказала сегодня Бокшанская, Вл. И. заранее огорчается и злится: «Качалов опять будет тянуть на старое, он так недоверчиво принимает все, что я говорю». А 30-го уже играть днем шефский спектакль!»

27 ноября. «Вас. Ив. репетировал. Играет скромно, притушивает себя. Слово Чехова у него — живое. Нет сухости, но и нет большой теплоты. Не спокойно все — не улеглось в душе. В зал никого не впускали. Я сказал Василию Ивановичу, что и завтра можно закрыть двери, — он рассердился: «Ах, да мне это совершенно все равно». Во время этой репетиции он, оказывается, сказал у себя в уборной М. Г. Фалееву: «Ну, конечно. Больше вы меня здесь не увидите».

гда сам в себе не замечал. И чрезвычайно ценил его талант режиссера-психолога, его умение неожиданно подсказать какую-нибудь такую единственно верную и необходимую деталь, которая сразу открывала путь к живому самочувствию в образе (например, знаменитый карандаш в руке — для «От автора» в «Воскресении»).

Больше же всего для него, вероятно, значила та свобода поисков, то доверие к приносимому актером на репетицию открытию или желанию, которые Владимир Иванович так умел сочетать с глубиной самых смелых своих замыслов, со своей железной логикой. Может быть, именно поэтому его авторитет был для Василия Ивановича так высок, и он всегда настораживался, если замечал в ком-нибудь из актеров или режиссеров какую-либо недооценку этого авторитета.

Вне театра он особенно близко к Владимиру Ивановичу не подходил. Боялся его чем-нибудь огорчить или обидеть, но непосредственно к нему не тянулся. В последние годы усилилось чувство ответственности за него, за его благополучие, здоровье, забота о том, кто с ним рядом, не нужно ли что-нибудь для него сделать, чтобы он не чувствовал себя одиноким. Но Владимир Иванович оставался все-таки где-то вне его собственной жизни, он к нему как бы постоянно возвращался, иногда с настоящей теплотой и ласковостью. Станиславский же, казалось, жил в нем самом, в его душе, и продолжал жить даже после своей смерти.

Говорил он о Константине Сергеевиче без малейшего словесного пафоса, даже юбилейные статьи о нем писал взволнованно, но без обычной в таких случаях приподнятости тона. В его домашних рассказах о Станиславском преобладал юмор, но юмор особенный, полный любви. Его умиляли в нем детская наивность, рассеянность вследствие чрезвычайной сосредоточенности, изобретательная хитрость «на благо театру», какой-то романтический ригоризм во всем, что касалось искусства.

В качаловских рассказах о Станиславском постоянно поминались его частые оговорки на сцене, ставившие иногда партнеров в безвыходное положение. Василий Иванович изображал в лицах, как Константин Сергеевич однажды, играя Вершинина в «Трех сестрах», «представился» Андрею — В. В. Лужскому: «Прозоров». Все на сцене замерли, а Лужский, очень смешливый, покраснев как рак и напружившись, еле выдавил из себя: «Как странно... и я — тоже». Вспоминал он и то, как в третьем акте «Горя от ума» Станиславский — Фамусов однажды обратился к нему — Чацкому: «Безумнейший, ты не в своей тарелке» (вместо «любезнейший»), — а в другой раз, играя «На дне», почему-то назвал Луку — Москвина не «старик», а «старуха» и еще многое в этом роде.

Смешили и умиляли его выдумки Константина Сергеевича, к которым он иногда прибегал, чтобы придать больше весу и объек-

тивности своим директорским замечаниям: так, один раз, требуя, чтобы в театре лучше топили, он сослался на «одного знакомого инженера» («очень приличный господин!»), который был на каком-то спектакле, замерз, вынул из кармана (!) градусник — оказалось всего пятнадцать!

А вот кусочки из его писем к А. В. Агапитовой, где говорится о Константине Сергеевиче. Первый — из письма 1923 года, по пути из Европы в Америку, где МХАТ должен был продолжить гастроли:

«Очень смешит и утешает меня Костя. Очень бодр, страшно много ест, в хорошем духе, но минутами слегка трусит океана. На палубе по вечерам от скуки старый матрос что-то насвистывает. Иногда кое-кто из матросов, а может быть, из публики, ему подсвистывает. Костя спрашивает: «А вы заметили, что перед бурей матросы начинают свистеть? Это им приказ дан такой, чтобы не было паники у публики: раз свистят, значит, нет опасности,— перед смертью не засвистишь».

В другом письме, 1927 года, описывается встреча на вокзале в Кисловодске: «Он страшно легкомысленно и грациозно буквально выпорхнул из вагона... На ногах ярко-голубые, небесного цвета туфли почные. Вкус восточно-экзотический. Мы почти в голос заржали. Оказывается, К. С. спохватился, уже подъезжая к Кисловодску, и переобуться не успел. Так в голубых туфлях и появился в санатории среди академиков и профессоров».

Третье письмо, тоже кисловодское, 1928 года: «За столом сидим четвером. Моя соседка говорит без конца и все умные вещи: цитирует на всех языках Аристотеля, Спинозу, Фихте, Вольтера, Данте, Вяч. Соловьева, Леоптьева, Мопассана — честное слово — и все длинные цитаты... У К. С. полная растерянность на лице, даже иногда мелькает подозрительность, даже что-то вроде обиды. «А она не смеется над нами? — спросил он после первого завтрака. — Разве можно столько знать? Ничего подобного не встречал в жизни». Теперь он более или менее успокоился, прищуренными глазами смотрит на нее, но уже под ее цитаты думает о чем-то своем. Я как-то не выдержал и громко прыснул от смеха. Кажется, на Шопенгауэре, но сделал вид, что подавился курицей. К. С. стал хлопать меня по спине, а она перескочила на Канта».

Это все из области юмора. Но бывало и другое, совсем другое и неожиданное. Помню, как однажды в Ленинграде, в «Астории», Василий Иванович при мне принимал у себя в номере одного довольно известного в прошлом актера. Разговаривали на интересные театральные темы, перебирали общие приятные воспоминания. Василий Иванович приглядывался к гостю с явной симпатией. И вдруг тот заговорил о Станиславском, резко враждебно и в каком-то захватском тоне: что-то о «преувеличенности этой фигуры» и т. п. Василий

Иванович побледнел и сразу замолк. Гость это, конечно, заметил, испугался и поспешно стал переводить разговор на другую тему. И вдруг фраза, тихая, но твердая: «Знаете, вам лучше уйти». Начались извинения, попытки оправдаться, — ничто не помогало. Так и ушел после нескольких минут неловкого молчания и каких-то вымученных нейтральных слов.

А вот несколько строк из одного его письма середины 30-х годов: «Я хотел бы очень обратиться к тебе так: «Дорогой друг». Но не могу сейчас, т. е. вообще в последние месяцы, называть тебя другом, потому что ты ведешь себя, поступаешь, как враг, как мой враг, — потому что ты враг Станиславского, а враг Станиславского — мой враг, ты это можешь и должен понять».

Более высокого творческого суда, чем отношение к нему Станиславского, для него не существовало. Снова приведу слова В. В. Шверубовича: «Василий Иванович похвалам вообще верил плохо, неохотно. Но похвалам Константина Сергеевича и вообще любым знакам внимания с его стороны радовался абсолютно, весь открывался им. Но их, кроме как в прошедшем времени, почти не бывало». Мне запомнились его растерянно-счастливые глаза, когда на каком-то, кажется юбилейном, спектакле «Воскресения» в его уборную внесли огромную круглую корзину белых хризантем с ласковой поздравительной запиской от Станиславского и Лилиной.

Запомнилось и то, как в 1945 году, весной, в барвихинском парке Василий Иванович и Ольга Леонардовна, перебивая друг друга, вспоминая точные слова и интонации, рассказывали мне, как Константин Сергеевич здесь, в Барвихе, ругал их беспощадно за чтение стихов «без видения»: Ольгу Леонардовну — за «Осень» Пушкина, а Василия Ивановича, — за все, кроме пушкинского Пимена, которого он тогда очень принял. Это было незадолго до его смерти. Василий Иванович в эти последние годы часто ходил к нему в Леонтьевский переулок, поздно там засиживался. Знаю от него, что разговоры были очень откровенные, очень по душам.

Когда Константина Сергеевича хоронили и гроб стоял на возвышении в зрительном зале Художественного театра, в тот момент прощания, когда в зале остались только самые близкие, мне зачем-то пришлось на минуту туда вернуться. Как раз в эту минуту с противоположных сторон к гробу подошли Иван Михайлович Москвин и Василий Иванович и оба встали перед ним на колени.

Никогда не сотрется и не поблекнет в памяти облик Качалова последних лет. По творческой интенсивности эти годы были апогеем всей его артистической жизни. Его действительно всенародная слава

питалась не воспоминаниями о днях былых, а все новыми и новыми раскрытиями и взлетами его таланта, его сегодняшней властью над людскими сердцами. По-прежнему стремилась на его спектакли и концерты влюбленная в него молодежь.

А в его личной, внутренней жизни это были самые беспокойные, напряженные, трудные, «испепеляющие годы».

Есть творческие натуры, которые не умеют, не могут примириться с надвигающейся старостью, которым не помогает в этом никакая мудрость, никакая цельность мировосприятия. Василий Иванович к ним принадлежал, и именно по своей творческой природе. Это был не животный страх смерти, а совсем другое: какая-то ненависть, непримиримость к неизбежному, медленному, постепенному уклону, к возможности вторжения в его творческую жизнь какого бы то ни было компромисса, чего бы то ни было ограниченного и неполющенного. Еще никто кругом не видел в нем ни малейших признаков увядания или слабости, наоборот, поражались неизменной «стопроцентности» его искусства, а он уже давно воспринимал свою старость как трагедию и мучительно боролся с тем мраком, который на него по временам надвигался. Его удручали учащавшиеся с годами болезни, томили вынужденные перерывы в работе, во время которых ему казалось, что он отвыкает от сцены и концертной эстрады. Скрывая это от всех, он тяжело переживал смерть своих старых товарищей, уходивших один за другим, — Леонидова, Лилиной, Москвина, неожиданную утрату совсем еще молодого Хмелева, кончину Немировича-Данченко.

«Очень уж как-то смутно, беспокойно, тоскливо и взбаламученно у меня на душе, — писал он мне в один из таких тяжелых периодов, — так что и сам я не могу в себе разобраться и, как Епиходов, «никак не могу понять направления, что мне, собственно, хочется, жить мне али застрелиться, собственно говоря». Жить еще как будто и хочется (иногда даже вдруг и «чертовски» захочется), но жить, а не доживать и заживо разлагаться, стареть — ощущать, как теряешь с каждым днем силы, способности, даже желания».

Или еще, из разговоров на эту тему, записанная у меня в дневнике фраза: «В старости еще жалче расставаться с жизнью, а я думал, что к старости устанешь и естественно отомрешь».

Такие периоды отравленности тоской бывали у Василия Ивановича нередко. Но он ей не отдавался, не культивировал ее в себе, скорее считал ее своей слабостью, и потому обычно ему достаточно было очередного сильного творческого увлечения, чтобы прорвать этот мрак и снова почувствовать в себе и силы, и способности, и желания. Так он приготовил в марте 1945 года, лежа в больнице, отрывок из «Возмездия» Блока: «Когда ты загнан и забит /Людьми, заботой пль тоскою...» Так он надолго отдавался вновь обаянию ро-

манов Толстого или вынашивал новые планы «концертного» Чехова, Горького, Маяковского.

С годами все чаще становились навалы тоски, но и все упорнее, все мощнее ее преодоления. И так до конца, до самого конца...

Начало войны застало Василия Ивановича в подмосковном доме отдыха «Сосны». «Настроение у меня крепкое», — писал он оттуда А. В. Агапитовой в первые военные дни, и потом еще раз, через некоторое время: «Настроение у меня ничего себе, довольно крепкое, подтянутое, вроде как перед ответственным выступлением... Ощущаю большое желание жить — терпеливо, с мужественным самообладанием — без всяких «парусов» и «упоений в бою».

У меня в дневнике запись от 30 июня 1941 года: «В. И. звонил из «Сосен», не дозвонившись домой. Расспрашивал о Вадиме. Просил подумать о его репертуаре». Вскоре он вернулся в Москву — в театре продолжались спектакли, в том числе «Враги» и «У врат царства». Вадим сказал ему о своем решении идти добровольцем на фронт, он записался в Московское ополчение. Василий Иванович ни о чем его не просил и при мне как-то очень решительно пресек мольбы Нины Николаевны сказать сыну, что не переживет его ухода: «Этого я не могу и не сделаю, — не говори со мной больше об этом».

После отъезда Вадима качаловский дом как камнем придавило. Начались налеты на Москву. Несколько раз мы водили Василия Ивановича в бомбоубежище театра. Он был мрачен, сосредоточен на чем-то своем, неподатлив ни на какие попытки его отвлечь или развлечь. Ему трудно дышалось в подвале (как раз в это время сильно разыгралась у него эмфизема легких), но он не обнаруживал никакого страха, никакой растерянности, ни разу ни на что не пожаловался и только старался умерить общие заботы о нем.

Девятого августа, по решению правительства, Качаловы уехали вместе с другими «стариками» МХАТ и Малого театра на Кавказ, сначала в Нальчик, потом в Тбилиси. Здесь, в Тбилиси, Василий Иванович особенно тяжело переживал отсутствие писем от сына, понимая, что это может значить в трагической обстановке первых месяцев войны. «И в сущности, если нет Вадима, то не знаю, что может меня еще пугать или утешать», — писал он мне оттуда. Нина Николаевна писала, что он буквально не находит себе места, что на него невозможно смотреть без слез. Вскоре до него дошла страшная весть о том, что Вадим вместе со своей частью попал в окружение, что он в фашистском плену. Это был такой удар, от которого он не мог оправиться. Начался беспросветный мрак, пошли болезни, одна тяжелее другой; в предельно сдержанных письмах зазвучала безнадежность. Он признавался, что «вышиблен из седла», что «жизнь теперь потеряла всякий смысл».

Так продолжалось больше трех лет, до весны 1945 года, когда ста-

ли приходиться первые обнадеживающие известия и потом наконец вернулся Вадим, который не только с честью выдержал все испытания фашистского плена, но и участвовал в освободительной борьбе партизан Северной Италии, куда ему удалось бежать в конце войны.

На Кавказе Василий Иванович был окружен заботами и вниманием, но уже из Нальчика он писал о том, как ему хочется вернуться в Москву, несмотря ни на какие опасности и лишения: «Возвратиться в Москву мне очень хочется, иногда до боли нетерпения, иногда только как отдаленная мечта, а подчас чувствую определенную решимость броситься в путь, вроде как очертя голову, при каких угодно условиях и обстоятельствах». То же самое, все усиливаясь, повторялось и в его письмах из Тбилиси. Смущала и останавливала его только боязнь оказаться «ненужным, может быть, театру балластом» («на это решимость у меня не хватит»). Останавливало, как он писал, и чувство долга, чувство своей связанности с группой старых товарищей и прежде всего невозможность покинуть Владимира Ивановича Немировича-Данченко, как бы упорно Владимир Иванович ни подчеркивал свою полную самостоятельность и независимость. Василий Иванович то и дело загорался мечтой соединиться с театром в Саратове, потом в Свердловске, но приходилось оставаться в Тбилиси, и на очень неопределенный срок. Из всех «стариков» он теснее всего сжился и сдружился там с Ольгой Леонардовной: «Жмемся друг к другу», — говорилось об этом в одном из писем. Нина Николаевна и Софья Ивановна Бакланова изо всех сил старались облегчить и скрасить им жизнь.

И в эти самые страшные годы, несмотря на глубокое личное горе, почти непрерывные болезни, оторванность от театра, Василий Иванович не прекращал своей творческой работы, ежедневно, ежечасно преодолевая усилием воли и душевную и физическую усталость.

«Спасибо за симоновское «Жди меня» — выучил и читаю, — писал он мне 4 июня 1942 года. — Начал еще читать «Три кубка» Н. Тихонова, с сокращением двух плохих строф, третьей и пятой. Неплохой, в общем, номер получился из «Гамлета» — почти весь второй акт, с монологом Первого актера и заключительным монологом Гамлета. Хорошо принимают еще иногда кусочек из «Прометея» — в «моем» переводе. А как Вам правится ахматовское «Мужество» — в «Правде»? Читаю иногда и его... А в общем и целом, конечно, моя «commedia finita», и я больше думаю о смерти и о том свете, чем о свете рампы. Иногда, для себя, «для души», читаю Пастернака — «Героям осажденных городов», — хорошие стихи, легко их выучил».

В этом письме далеко не полностью развернут репертуар Василия Ивановича в Тбилиси, а также в Ереване, Баку, в воинских частях Черноморского побережья, куда он выезжал вместе с товарищами (до этого, еще из Нальчика, он ездил с концертной бригадой в Орд-

жоникидзе, Грозный, Минеральные Воды). В своих шефских и сборных концертах он, как рассказывают, с огромным успехом читал и главы из «Воскресения», и свой монтаж сцен из «На дне», и Пушкина, и Маяковского, и Есенина, играл сцену из «Ричарда III» с новой партнершей — Верико Анджапаридзе, возобновил монолог из «Эгмонта» с симфоническим оркестром под управлением А. В. Гаука. (Ольга Леонардовна писала мне 29 января 1942 года: «Василий Иванович пользуется большим успехом. Сегодня его вечер, и 26-го он с оркестром читал «Эгмонта». Я очень рада за него».)

Под руководством Немировича-Данченко он некоторое время с увлечением репетировал роль Крутицкого в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», в ансамбле, составленном в Тбилиси из артистов МХАТ и Малого театра. В письмах просил присылать ему новые стихи, если появятся для него подходящие.

С возвращением в Москву в сентябре 1942 года он стал еще чаще выступать и в концертах и по радио. К его репертуару прибавилась глава о батарее Тушина из «Войны и мира», а из современной поэзии — «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» Симонова, «Итальянец» Светлова, новые стихи Сельвинского и Рыльского. Вместе с Маяковским, с возобновленной гоголевской «Тройкой» все это, особенно по радио, как бы сливалось в единый лирико-патетический монолог Качалова о Родине, широко разносившийся по всей стране.

В это время он был очень сильно увлечен творчеством М. М. Зощенко. У меня в дневнике 25 декабря 1942 года записано: «В. И. удивляется реакцией М. П. Лилиной на рассказы Зощенко, как она сначала «не принимала», а потом хохотала. «Непреренно буду его читать!»

Зощенко стал тогда для него очередным «открытием». Это было начало длительного периода его интереса и влечения к нему, когда он всем его читал вслух, просил доставать ему книжки, огорчался, если кому-то что-то не нравилось или если кто-нибудь удивлялся, зачем ему понадобился Зощенко. На это даже сердился.

В его письмах 1942—1943 годов впервые во главу угла встали прямые и страстные политические высказывания. Например, он писал Б. А. Вагнер 22 января 1943 года:

«Хочется верить, что Красная Армия и русский народ уже к этой весне расшатают и поколеблют фашистскую угрозу, нависшую над нашей землей, а к зиме, а может быть, даже и к осени этого года кошмар фашизма просто исчезнет из мира как реальная сила, как угроза. У меня к фашизму, а к немецкому особенно, какая-то необыкновенно острая, гадливая ненависть, как к чему-то пестерпимо, остро вонючему. И хотелось бы дожить до тех дней, когда и духу фашистского не останется на земле. Может быть, и я дотяну как-нибудь до этих дней».

За три недели до этого письма у меня записано в дневнике: «Вчера, 31-го декабря, юбилейный спектакль «На дне» (40 лет со дня премьеры). Играли В. И., Москвин, Книппер, Коренева, Тарханов, Шевченко, Добронравов. В публице Е. П. Пешкова, постаревшая и исхудавшая почти до неузнаваемости, но, как всегда, настоящая. После спектакля сразу пошел к Качаловым. В. И. приехал позже. В двенадцать часов он разлил по бокалам шампанское, встали, поцеловались, никто не решался ничего сказать, пока он сам не сказал: «За то, чтобы мы еще увиделись с Вадимом, чтобы он нашелся»... Позвонила Ольга Леонардовна — поздравить. Потом пошли вниз, к М. П. Лилиной... Ночевал на диване у В. И. в кабинете. И проговорили до 6 часов утра. Сначала о Марии Петровне, о ее мужественности в болезни: «Я рад, что мы были там и что вы пошли». Потом, очень долго, о войне, о фашизме, а через это, конечно, все время и о Вадиме. У В. И. упор на «расовое безумие» и, главное, антисемитизм фашистов. Это для него главное. «Все зло, вся мертвость жизни, вся пошлость — в этом, как в гнойнике. Против этого — все, кто с чистой душой». Я рассказывал ему о Вадиме, о том, с чем он уходил на фронт, о разговорах на Николиной горе. «Я верю в наших, потому что таких Вадимов много, может быть, сотни тысяч». Потом, после долгого молчания: «А вы не согласны, что у нас нет сейчас поэта, как Маяковский — для наших переживаний?» Я сказал, что согласен, но все-таки тут же стал называть имена. «Да, но это все не то, это без настоящего обобщения. Нет, нету Маяковского». И вздохнул глубоко».

Не помню точно, но, кажется, в эту же ночь Василий Иванович вспоминал о Ленине. Он читал «Тройку» из «Мертвых душ» в Колонном зале; Горький сидел с Лениным в ложе и потом передал Качалову, что Ленин после последней фразы сказал: «Хорошо сказано! Ах, как хорошо сказано!» Вспоминал Василий Иванович и вторую встречу, тоже в Колонном зале, в концерте, устроенном «кооператорами»; о ней он потом рассказал в своих статьях о Горьком. В архиве Качалова хранится маленький листок, на котором карандашом набросано что-то вроде плана будущих воспоминаний. Эта запись сделана им во время войны или вскоре после победы. Под заголовком «Мои университеты» перечислены имена людей, имевших большое значение в его жизни. Имя Ленина подчеркнуто и выделено отдельной строкой.

Весь 1943 год Василий Иванович прихварывал, но все-таки много играл и дал несколько больших творческих вечеров. В 1944 году был его последний вечер на Большой сцене МХАТ, весь посвященный Шекспиру, в пользу осиротевших детей фронтовиков. В программе были монологи и сцены из «Юлия Цезаря», «Ричарда III» (с А. К. Тарасовой), «Гамлета».

В марте того же года, вскоре после прорыва блокады, он выехал с бригадой артистов Художественного театра в Ленинград. Помню, как все его отговаривали от этой поездки, боясь за его здоровье, и каким счастливым, сияющим он оттуда вернулся, все-таки настояв на своем, с каким подъемом рассказывал о выступлениях на линкоре «Октябрьская революция», в частях ленинградского гарнизона, в Малом Оперном театре. Товарищи вспоминают, что успех у него там был грандиозный, настроение приподнятое, что ленинградцы встречали его трогательно, как родного. Но на набережных или где-нибудь около Исаакия, днем, одного, его видели задумавшимся и грустным; казалось, что он прощается со своим любимым городом. Но это был не последний его приезд в Ленинград. Осенью 1946 года там состоялся его концерт, который прошел с каким-то невероятным успехом.

С начала войны его концерты преобладали над спектаклями, во всяком случае количеством. Охладел ли он к театру? Об этом задумывались многие, и Александра Александровна Яблочкина, всегда очень любившая его как актера, не случайно и не без горечи задает себе этот вопрос в своих воспоминаниях о нем. Мне кажется, что к старым своим спектаклям не охладел нисколько, а вот к участию в новых работах театра — пожалуй, хотя и в этой области у него появлялись порой и желания и увлечения.

Из старого репертуара он продолжал играть в эти годы «Воскресение», «У врат царства», «На дне», «Враги» и «Вишневый сад». И не только продолжал играть, но до самого конца продолжал искать в этих ролях нового — нового не в приемах мастерства, а в сущности и яркости образов. Заговорив как-то о том, что ему еще не удается в ролях Захара Бардина и Гаева, он в ответ на комплименты очень сухо сказал: «Мне хочется, чтобы на старости лет меня критиковали искренно». «На дне» он играл привычно, но с большим удовольствием, чем раньше, например в 20-х годах. «Воскресение», как и «У врат царства», было всегда связано у него с волнением, которое не убывало, а с годами, наоборот, возрастало.

Новые же роли, которые он начинал готовить в последнее время, таких чувств в нем не вызывали.

Прочитав пьесу М. А. Булгакова «Пушкин», Василий Иванович писал: «Исключительно благоприятное и волнительное впечатление осталось у меня от булгаковского «Пушкина» — и в смысле литературной добротности, и в смысле театральной увлекательности. Очень замечталось увидеть «Пушкина» на сцене МХАТ». Он вообще чрезвычайно высоко ставил талант Булгакова, начиная еще с «Дней Турбинных», и никогда не менял своего отношения к нему. О «Мастере и Маргарите» в 1938 году расспрашивал меня с живейшим интересом, даже с какой-то жадностью, даже с завистью, узнав, что мне посчастливилось четыре ночи подряд слушать этот роман в авторском чтении.

Примерно через год Михаил Афанасьевич прочитал ему три первых главы (в гостях у О. С. Бокшанской,— за рукописью специально посылали домой). Василий Иванович слушал напряженно-внимательно. Ему очень понравилось, хотелось слушать еще и еще...

Но роль Николая I, которую ему поручили в «Пушкине» в 1941 году, почему-то так и не увлекла его, и он не довел работу над ней до конца. Может быть, так случилось потому, что он однажды уже играл Николая в другом спектакле и не находил теперь новых красок. Бывали у него на репетициях довольно острые споры с режиссерами В. Я. Станицыным и В. О. Топорковым, в особенности с последним: Василий Иванович не скрывал, что он иначе воспринимает «систему» Станиславского, и далеко не все принимал в режиссерском «подсказе». Как бы то ни было, роль осталась незавершенной.

Совсем не заинтересовал его образ лорда Кавершема в «Идеальном муже» Уайльда. Пьеса казалась ему безнадежно устаревшей. На репетициях он явно скучал, придумывал «фортеля» для оживления «несмешного» текста. 11 декабря 1945 года у меня записано: «В. И. премьеру «Идеального мужа» играть не хочет,— кажется, потому, что не запоминает текст, а может быть, просто роль не правится. На днях на репетиции «Леса» он, говорят, произвел фурор, прочитав всю роль Несчастливцева с партнерами. Но и туда собирается ходить только раз в неделю».

Несчастливцевым он по временам загорался, много думал о нем. Официально он был назначен на эту роль вместе с В. Л. Ершовым. Однако все найденное и наработанное для этого давно любимого образа Василий Иванович почему-то предпочитал нести не в репетиционный зал, а на концертную эстраду.

В сезоне 1946/47 года он вдруг увлекся ролью профессора Серебрякова в «Дяде Ване», несколько раз читал большие куски из пьесы и дома и в театре — репетировавшим актерам; уже намечал акценты какого-то жесточайшего (а по интонации — мягкого) внутреннего рисунка. Но это его увлечение как-то не встретило в театре настоящего отклика, а он, как всегда в таких случаях, никого ни о чем не просил и, тем более, ни на чем не настаивал. (Это в нем хорошо знали и Станиславский и Немирович-Данченко; оба они были в этом отношении особенно к нему чутки. Вот маленький пример — из письма Константина Сергеевича своему секретарю от 5 сентября 1933 года: «Напомните Сахповскому, что Качалов очень хочет играть Нарокова¹ — так, чтоб об этом не знал сам Качалов. Он не любит, когда думают, что он просит роль».)

А в то же время чтение с эстрады и по радио становится для него все более и более привлекательным и необходимым. В его внутрен-

¹ В «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского.

ней «мастерской» полным-полно материала, но далеко не все, над чем он работает, выносятся на суд аудиторий. Жадно расспрашивает о новой поэзии, без конца читает журналы, сборники, рукописи.

Из старых любимцев в постоянной работе у него Маяковский. Именно в это время приобретает завершенность окончательно найденной формы его чтение отрывка из поэмы «Про это» («В этой теме и личной и мелкой...») и монтажа из поэмы «Хорошо!». С какой-то влюбленной бережностью и вместе с тем напряженно, страстно читает он изредка с эстрады отрывок из «Второго вступления в поэму о пятилетке», своевольно соединяя его с заключительными строками поэмы «Люблю», а иногда — «на бис» — словно бросает в зал крепчайшие лирические «экстракты» Маяковского:

Кружит,
 вьется
 ветер старый.
Он — влюблен,
 готов.
Он играет
 на гитаре
 телеграфных проводов.

Я знаю силу слов,
 я знаю слов набат.
Они не те,
 которым рукоплещут ложи.
От слов таких
 срываются гроба
шагать
 четверкою
 своих дубовых ножек...

Он готовит для эстрады главы из «Тихого Дона». У него в работе рассказы и воспоминания Горького. В это время Василий Иванович вновь к нему вернулся, что-то новое для себя в нем открыл, и в рассказах — таких, как «Мордовка», «Садовник», «Енблема», — и особенно в воспоминаниях. Что-то сильно его привлекало в горьковском зорком и цепком уме, в пристальности и жесткости взгляда, в юморе, в неожиданности восприятий и свежести образов. Он очень хотел приготовить для чтения с эстрады воспоминания Горького о Л. Н. Толстом, несколько раз начинал работу над текстом. Играл Барона, все еще не расставался с давним своим намерением «сделать роль» Сатина, к которому был неравнодушен. И очень любил играть «Враги», говорил, что это ему и не трудно и интересно. Его воспоминания о Горьком («Пьесы М. Горького в МХАТ, встречи с М. Горьким, моя работа над ролями») легли на бумагу удивительно для него легко, без малейшей натуги: перечеркивая что-то в рукописи, он искал, по-моему, только одного: предельной точности.

Целая полоса в его жизни, начиная с 1943 года, — увлечение «Василием Теркиным» Твардовского. Он уже многое знал наизусть и мечтал, но так и не успел вынести своего «Теркина» на эстраду. А возобновить сцену из «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова успел — дважды сыграл «Берег моря» в 1947 году в концертах, объединенных темой «Партия большевиков в произведениях искусства».

Из молодых, новых поэтов его заинтересовали, заволновали в последнее время Гудзенко, Берггольц, Межиров. Из старых знакомых в это же время особенно близкими ему стали Ахматова и Пастернак.

Отношение Качалова к обоим этим поэтам не только заслуживает, но как бы само собой требует здесь некоторого отступления: слишком большое место они заняли в его жизни, в последние годы особенно, чтобы мыслимо было от этого отказаться.

Когда летом 1938 года, во время гастролей МХАТ в Ленинграде, мне довелось в одном доме встретиться с Анной Андреевной Ахматовой и впервые услышать ее стихи из ее уст, на другой день, у себя в «Астории», Василий Иванович прежде всего потребовал от меня подробнейшего («только ничего не пропускайте!») рассказа обо всем, что было накануне. Он долго не мог мне простить, что я запомнил наизусть один «Последний гост», а из других двух стихотворений, которые она читала, почти ничего не запомнил.

Да и «Последний гост» я запомнил неточно, как потом выяснилось. И с теми же ошибками его, с моих слов, выучил Василий Иванович. В это время поэзия Ахматовой как-то особенно к нему приблизилась, вернее сказать, впервые по-настоящему им завладела.

Он знал ее стихи с давних пор, еще с 10-х годов, с выхода «Четок» и «Белой стаи», с редких предвоенных петербургских встреч; многие отдельные строки, строфы и целые стихотворения помнил наизусть. В разговорах об Анне Андреевне он с большой нежностью вспоминал встречу с ней в Кисловодске, в санатории «Цекубу» (сокращенное название Комиссии по улучшению быта ученых), летом 1927 года, когда «она была такая худенькая, бледная и вот с такими серыми глазами» — двумя пальцами показывал, с какими: от брови до щеки. Что-то его тогда, по-видимому, и тронуло и пронзило не только в ее стихах, но и во всем ее облике, физически почти невесомом и духовно негибачаемом. Это и теперь еще проскальзывало в каких-то интонациях его воспоминаний. Легко было понять, почему после внезапного отъезда Ахматовой из Кисловодска Василию Ивановичу стало тошно «даже смотреть на оставшихся дам», о чем он тут же ее известил в довольно длинных стихах, отправленных ей вслед. Это стихотворное признание, наспех прикрытое кое-каким юмором, Анна Андреевна хранила бережно и много лет спустя подарила мне в том же конверте, адресованном в «б. Шереметевский

дворец на Фонтанке», в котором оно до нее дошло. Вот несколько строк оттуда:

Скучно и грустно, что Вас с нами нет.
Грустно завял на окне мой букет,
Вам предназначенный. Тщетно я с ним
Всюду искал Вас, тоскою томим,—
В окна заглядывал двух поездов,
Но не нашел никакейших следов,
Весь кисловодский обрыскал вокзал,
Возле уборной я даже Вас ждал
(Дамской, конечно), но след Ваш простыл.
И восвояси, угрюм и уныл,
Вновь в Цекубу возвратился, и там
Даже смотреть на оставшихся дам
Я не хотел, и не пил, и не ел.
Вот как меня Ваш поступок задел.

При близком общении с Василием Ивановичем можно было иногда почувствовать наступление того обычно скрытого от посторонних глаз момента его внутренней духовной жизни, когда ему становился особенно нужен, близок, созвучен тот или другой поэт. Это могла быть ошеломленность внезапным открытием, как бы откровение или рождение новой любви, но это могло быть и радостью возвращения к поэту, давно уже близкому, но только теперь как бы заново открывшемуся и только сейчас ставшему необходимым,— чтоб книжка была всегда под рукой, в кармане, на столике у кровати. Так было у него с Ахматовой в конце 30-х и в начале 40-х годов, особенно после выхода в свет ее сборника «Из шести книг». Изящный томик в кремовой обложке, с превосходным графическим портретом работы художника Н. Тырсы, расхватали в московских и ленинградских книжных магазинах молниеносно. Мне каким-то чудом удалось достать два экземпляра, и один из них я подарил Василию Ивановичу. Я послал ему эту книгу в Ленинград, куда он поехал с театром на гастроли, но вскоре заболел и попал в больницу с обычным своим воспалением легких. В оглавлении я отметил карандашом все «самое замечательное»,— боялся, как бы его первые впечатления не оказались случайными или недостаточно определенными. В ответ через несколько дней пришло письмо, где говорилось: «Очень благодарю за Ахматову. Не расстаюсь с томиком, взял его в больницу и перечитываю. Очарователец, по-моему, «Пастернак» у нее (из отмеченных Вами) и вообще много волнительного» (11 июня 1940 года, из Свердловской больницы). За день до этого мне писал В. В. Шверубович, навещавший отца в больнице: «Читает Ваш том Ахматовой с упоением и «Войну и мир»».

Когда Василий Иванович вернулся в Москву, оказалось, что он уже несколько новых стихотворений из цикла «Ива» знает наизусть, запомнив их с легкостью. С тех пор он стал читать стихи Ахматовой

иногда «на бис» в своих больших концертах и очень часто, наряду с Блоком, Маяковским, Пастернаком, — дома, в гостях, в актерском фойе Художественного театра, в студенческих аудиториях.

Читал он чаще всего: «Дай мне долгие годы недуга...», «Смутный отрок бродил по аллеям...», «Вновь Исакий в облаченьи...», «Когда в тоске самоубийства...», «Для того ль тебя носила я когда-то на руках...», «Лотову жену», а из более поздних стихов — «Данте», «Клеопатру», «Мне ни к чему одические рати...». «Лотова жена» была одним из его самых любимых стихотворений, я бы даже сказал — среди самых любимых произведений русской поэзии вообще.

В военные годы Качалов включил в свой концертный репертуар несколько стихотворений из цикла «Ветер войны». Особенно он любил «Мужество», и звучали у него эти стихи каким-то отдаленным колокольным звоном, удивительно широко и мерно. Весной 1942 года, когда он жил в Тбилиси, я как-то получил «с оказией» в Саратов последнюю его фотографию с надписью и со следующими строками на обороте:

«На случай, — вдруг Вам почему-либо не попало на глаза ахматовское стихотворение, напечатанное в «Правде», кажется, в марте, — прилагаю».

В других письмах Василий Иванович спрашивал, не знаю ли я еще каких-нибудь новых ахматовских стихов, и я кое-что ему послал из полученного мною из Ташкента через Е. С. Булгакову. Это и были стихи, позднее вошедшие в цикл «Ветер войны» («Нох», «Щели в саду вырыты...», «С грозных площадей Ленинграда...» и др.).

Чем глубже Василий Иванович погружался в ее стихи, включая их в свою работу, тем большую он ощущал в них внутреннюю необходимость и тем больше его волновала судьба их автора. О каждой нашей встрече с Анной Андреевной я должен был ему подробно рассказывать, описывать, как она живет, как выглядит, кто и что ее окружает. Вот несколько записей из моего дневника тех лет:

12 октября 1940 года. «Был у В. И. Он опять увлечен Ахматовой. Много читал ее стихов».

5 марта 1946 года. «В воскресенье — у В. И. в больнице. Очень похудел, очень мрачен... Много и подробно о смерти И. М. Москвина... Не расстается с книгой Ахматовой. Пушкин на столе».

23 февраля 1947 года. «Приехал из Ленинграда. В. И. расспрашивал подробно об Ахматовой. Все время о ней думает».

Их единственная встреча произошла весной 1946 года.

Эта первая послевоенная весна стала весной ахматовских триумфов в Москве. Один за другим с огромным успехом проходили вечера встреч группы приехавших из Ленинграда поэтов с московскими поэтами. В конце первого отделения обычно выступала Ахматова, в начале второго — Пастернак. На эстраде они сидели рядом.

Мы с Вадимом Шверубовичем попали на самый парадный, первый вечер — в Колонном зале Дома Союзов. Какое же это было торжество, какой незабываемый светлый праздник русской поэзии! Сколько здесь собралось в этот вечер военной и студенческой молодежи, какие славные мелькали лица, как забиты были все входы в зал, как ломились хоры и ложи от наплыва этой толпы юношей и девушек с горящими глазами, с пылающими щеками, с напряженным, жадным вниманием. Каким единством дышал этот зал, хором подсказывая Пастернаку то и дело забываемые им от волнения слова, вымаливая у Ахматовой еще, еще и еще стихи военных лет, стихи о Ленинграде, стихи о любви. Она и здесь, в Колонном зале, читала негромко, без жестов, чуть-чуть напевно, стоя в своем простом черном платье и белой шали у края эстрады.

Помню, что когда, вскоре после этого вечера, я шел к Елене Сергеевне Булгаковой в Нащокинский переулок, где должны были встретиться Ахматова и Качалов, я думал, что вот сегодня Анна Андреевна будет, наверно, совсем другая, чем обычно, что вот я наконец увижу ее «на крыльях успеха». Но ничего подобного я не увидел.

Судя по краткой записи у меня в дневнике, сначала все шло в этот вечер довольно напряженно. Василий Иванович в передней, помогая Анне Андреевне, приехавшей позже, снять пальто, от волнения сказал что-то совсем несуразное, вроде: «Но как вы... возмужали», явно вспоминая Ахматову 1927 года и не находя слова. За круглым столом в булгаковской уютной сивей столовой часто возникало молчание. В тот вечер у Елены Сергеевны было мало гостей — еще только Вадим Шверубович с женой и я. Шли какие-то довольно натужные рассказы. Василий Иванович стал вспоминать встречу в Кисловодске, свои тогдашние стихи, что-то даже попытался процитировать. Анна Андреевна если и не подхватила, то, во всяком случае, с улыбкой поддержала эту тему; за столом стало чуть-чуть теплее. По какому-то поводу, тоже в связи с какими-то общими воспоминаниями, кажется, она вдруг сказала Качалову: «Мы ведь с вами канделябры эпохи, не правда ли?» Шутила, одобрительно «принимала» шутки. Ела, пила вместе с нами. И все-таки оставалась чем-то от всех нас отъединенной. Но все тут же изменилось, как только началось чтение стихов. Как будто произошло мгновенное включение тока.

В тот вечер Анна Андреевна подряд, с краткими паузами, как будто даже торопясь сделать все, что решила, и еще прибавляя к этому что-то «по ходу», читала Качалову, и явно именно ему, одну из «Ленинградских элегий» («...Меня как реку /Суровая эпоха повернула...»), весь цикл «Сипчие», почти весь Ташкентский цикл, и еще эти странные, до сих пор не до конца мне понятные строфы, которые назывались сначала «Ночные видения», а потом, в измененной и

расширенной редакции, — «Путем вся земли», и еще, и еще новые стихи (из старых, по-моему, не было ни одного).

Потом стал читать Василий Иванович — сначала Ахматову (оказалось, что он знает наизусть гораздо больше, чем я думал), затем Блока. Не знаю, может быть, под влиянием только что отзвучавшего и, конечно, поразившего его чтения поэта, но только помню, что читал он в тот вечер вдохновенно: особенно строго в смысле чистоты и нерушимости ритмов и вместе с тем с полной, какой-то бесстрашной душевной раскованностью.

У меня в дневнике после этого вечера — краткая запись: «Кажется, они понравились друг другу». Но я что-то не помню ни взаимных благодарностей, ни комплиментов, а помню только сплошной поток стихов, которому, казалось, в тот вечер вообще не будет конца.

Одна из последних его записок домой из больницы, наспех, карандашом: «При случае прошу Нину захватить Ахматову».

Пастернака он долго не понимал и как-то оставался к нему холоден. Но потом полюбил, сразу и очень сильно. Знакомы они были давно, с середины 20-х годов, встречались изредка у Пильняка, у Вс. Иванова. У Пильняка Василий Иванович однажды присутствовал при бурном споре Есенина с Пастернаком «о том, как писать стихи так, чтобы себя не обижать, себя не терять и в то же время быть понятным»¹, и, кажется, был в этом споре на стороне Есенина. Пастернак казался ему тогда непонятным, хотя уже привлекал его к себе своей личностью, всем своим обликом. Перелом в отношении Качалова к его стихам произошел после выхода в свет сборника «Второе рождение» (1932); особенно он оценил поэму «Волны» и стихотворение «О, знал бы я, что так бывает...». 12 ноября 1934 года он пишет С. М. Зарудному: «Советую заняться Пастернаком. Например, томик «Второе рождение». Много в нем любопытного». Однако когда через несколько лет Василий Иванович попросил меня принести ему ранние книги стихов Пастернака — «Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь», а из более поздних — «Спекторского», он вскоре написал мне из Киева, где МХАТ был на гастролях: «Спасибо и за Пастернака. Вникаю, вчитываюсь, внохиваюсь, но пока все еще не могу взволноваться, все еще холоден к нему». Но интерес и какое-то смутное влечение к нему у Качалова продолжались. В разговорах, в письмах он часто к нему возвращался: «А что Пастернак?» «Если не очень лень, пришлите что-нибудь коротенькое Пастернака...» («коротенькое» — обычная качаловская деликатность).

Как ни странно, к настоящему восприятию поэзии Пастернака, к страстному своему увлечению ею, к влюбленности в нее Качалов

¹ В. И. Качалов, Встречи с Есениным. — Журн. «Красная нива», 1928, № 2.

пришел через его переводы, хотя и с переводами поначалу было сложно. К его «Гамлету» Василий Иванович так и не мог привыкнуть, отдавая ему должное в плане поэтическом, но актерски предпочитая все-таки «своего», то есть свою вольную редакцию старого Кронеберга. (Надо сказать, что еще холоднее он относился к переводу М. Я. Лозинского.) Помню, что он даже сердился на меня за мое «слепое» увлечение пастернаковским «Гамлетом» («Лучше прочтите, как это у него про Демона — «Приходил по ночам в синеве ледника от Тамары...», ведь вы все помните наизусть»). Зато в переводе сонетов Шекспира 66 и 73 и его стихотворения «Зима», в переводе лирики Китса, Байрона, Верлена Василий Иванович наслаждался и дорожил каждой строчкой, каждым словом. И безоговорочно принял «Антония и Клеопатру», тут же стал думать о «монтажах» из этой трагедии для своих концертов, в которых, кстати сказать, сонеты и «Зиму» уже иногда читал.

Но окончательно пленился он Пастернаком, буквально «забожал» его (это его слово), когда услышал «Антония и Клеопатру» и стихи из последнего тогда сборника «На ранних поездах» в авторском чтении. Было это 18 января 1944 года, в Художественном театре, после спектакля. Помнится, что тогда в Пастернака влюбились все, кто присутствовал на этом чтении, — Ольга Леонардовна, Хмелев, Тарасова, Сахновский, даже «трудный» наш Добронравов, не говоря о Ливанове, который уже давно был его горячим поклонником. На другой день Василий Иванович играл «Воскресение». После первого акта я, как всегда, зашел к нему за кулисы, и он тут же набросился на меня с разговорами о вчерашнем. О Пастернаке он говорил с нежностью: «Верблюд, лошадь, может быть, даже осел — в нижней части лица». И это ему понравилось, все понравилось.

24 января 1944 года у меня было записано в дневнике: «Вечер В. И. в ЦДРИ. «Гамлет» и «Кошмар», «на бис» — «Клейкие листочки». Сам Гамлет вышел много хуже прежнего, как-то утонул в «монтажных» изображениях других действующих лиц. Зато «Кошмар» — кажется, как никогда глубоко и захватывающе, с таким живым самочувствием озноба, бреда, беспредельной тоски! В неуютной холодной артистической у В. И. — Пастернак, С. С. Прокофьев, Ливановы, Марецкая. Пастернак — взволнованный». Я потом еще не раз видел его на качаловских вечерах и спектаклях.

Качалов выучил наизусть несколько стихотворений из цикла «Стихи о войне». И эти и многие другие стихи Пастернака, в особенности о русской природе — о «чародействе и диве» внезапной весны, о «торжественном затишьи» зимнего леса, где «все обледенело, с размаху, в папахе до самых бровей», о дроздах «в неубранном бору», которые «живут, как жить должны артисты», — волновали его глубоко и до конца остались в числе самых любимых.

читал он, улыбаясь, и чуть-чуть даже изображал жестом это «заигрыванье», и тут же прерывал себя: «Нет, как замечательно!..» — и еще раз повторял эти строчки.

«Читаю и перечитываю с умилением и благодарностью Ваши стихи, и старые и новые. Спасибо Вам!» — писал он Пастернаку в 1948 году, получив от него тетрадку с последними стихотворениями. Тетрадка эта («Стихи из романа») была передана ему в больницу.

На первой странице было написано:

«Дорогому Василию Ивановичу Качалову, захватывающее искусство которого благодетельно воспитало меня и великое имя которого будет всегда значить для меня так бесконечно много, — с пожеланием скорейшего и полного выздоровления.

В. Пастернак

28 апреля 1948. Москва»

А на последней странице — приписка: «Дорогой Василий Иванович! Поправляйтесь поскорее! Мне так хочется повидать Вас. Как был бы я счастлив почитать Вам, Ольге Леонардовне, Виталию Яковлевичу и еще кому-нибудь, кого Вы сами назовете...»

А в то же время у Качалова шла безостановочная работа над классикой — над поэмами и драматургией Пушкина, над лермонтовским «Демоном», над стихотворениями Некрасова «Рыцарь на час», «Надрывается сердце от муки». В одном из концертов в Доме актера он возобновил с О. Л. Книппер-Чеховой сцену из первого акта «Иванова» — думал, что просто «подыграет», поможет Ольге Леонардовне сыграть Сарру, и вдруг заволновался давно покинутым образом Иванова, что-то новое и неожиданное нашел в нем для себя.

Он много выступал в это время по радио: в 1944 году возобновил сцены из «Горя от ума», из «Где тонко, там и рвется» — с А. И. Степановой, читал текст «от автора» в чеховской «Каштанке»; в 1945-м шла интенсивная работа над радиокомпозицией глав «Дон-Кихота» (режиссеры О. И. Пыжова и Б. В. Бибииков, музыка Д. Б. Кабалевского), которая имела большой резонанс; 1947 год был преимущественно чеховским, — он читал по радио повесть «В овраге» и рассказы «Студент», «На святках», «В ссылке». Тогда же Василий Иванович приготовил с Тарасовой для радио отрывок из «Русских женщин».

А несколько раньше, в 1946 году, он участвовал в концертной постановке комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона (режиссер В. Г. Комиссаржевский) в Колонном зале Дома Союзов. Чуть ли не все московские театры и студии наперебой приглашали его на встречи с актерами, и Василий Иванович старался не отказывать, если только позволяло здоровье, да и сам получал удовольствие оттого, что «еще в силах, оказывается», как он говорил.

В последние три-четыре года Василий Иванович часто встречался со студийной молодежью. Многие из своих законченных и даже еще незаконченных новых работ он проверял во время этих встреч, которые его по-настоящему интересовали и радовали. Он бывал и в Государственном институте театрального искусства, и в Училище имени Щукина, и, конечно, в Школе-студии МХАТ, где его ждали с особенным нетерпением.

Молодежь принимала его бурно, восторженно, слушала затаив дыхание, ценила и его щедрость, и доверчивость, с которой он раскрывал перед ней свое заветное, и его искренний интерес к театральной школе. Ему явно хотелось познакомиться с каждым поближе и понять, чем он живет, чем дышит, готовясь стать актером. Его интересовали не только занятия по «мастерству», но и «капустники», и просто вечеринки, и круг чтения, и ежедневный быт, и товарищеские отношения на курсе. Отдельные номера из «капустников» он заставлял студийцев сыграть ему тут же, с места в карьер, без всякой подготовки, а потом дома с удовольствием вспоминал это и хвалил за хороший юмор, за смелость и остроту пародий. На экзамены по «мастерству» он приезжал в Школу-студию специально, освобождая для этого вечер. И смотрел не снисходительно. Многое ему по-настоящему нравилось в первых сценических проявлениях Давыдова, Калининой, Фрид, Трошина и других наших первых выпускников. Помню, как на одном из таких экзаменационных вечеров он сидел в антракте рядом с Иваном Михайловичем Москвиным. Оба взволнованные, оживленные, проверяли друг у друга свои впечатления, сравнивали с прошлым: «...молодая Роципа-Инсарова... что-то от молодого Шалапина... Но есть и робость излишняя...» — долетали до меня обрывки их разговора.

30 апреля 1947 года у меня в дневнике записано: «Вчера и сегодня — государственный экзамен в Школе-студии по истории русского театра и истории МХАТ. Принимали Б. Н. Асеев и я. Большая комиссия, В. И. — председатель. Отвечали очень хорошо, все получили пятерки, кроме Печникова, который плохо ответил Асееву и которого я, в довершение, сбил, вместо того чтобы помочь: спросил о Захаре Бардине, забыв, что он отвечает самому Качалову. Благодаря В. И. ему поставили 4, он очень за него заступался».

С одним из наших тогдашних студийцев связано последнее письмо, которое я получил от Василия Ивановича. Оно послано из Барвихи 27 марта 1947 года: «Вот — во-первых, передайте Владлену прилагаемое мое рекомендательное письмо Н. О. Волконскому. Может, Волконский и посодействует¹».

¹ Василий Иванович хотел помочь Владлену Давыдову попробовать свои силы на радио. Н. О. Волконский был в то время режиссером многих литературных радиопередач.

Ну а затем примите мой сердечнейший привет. Самочувствие мое как будто улучшается, и настроение иногда бывает не такое уж безнадежно-тоскливое. И мысль о близком конце не так упорно и настойчиво стоит передо мной. Иногда могу относиться к мысли о смерти почти без грусти, вроде как наплевательски. Но в общем, конечно, сознаю, что на продолжительную отсрочку надеяться уже нельзя, что «долголетний Фирс уже в починку не годится,— ему пора к праотцам». А пока крепко Вас обнимаю.
Ваш Качалов».

В конце октября, при очередном врачебном обследовании, рентген показал подозрительное затемнение в легком. Все выступления Василия Ивановича были, конечно, тут же отменены, несмотря на его протесты. 2 ноября его отвезли в Кремлевскую больницу. Вскоре по Москве распространился слух, что врачи нашли у него рак легкого. Не верилось. Но это была правда. Попытаюсь рассказать хоть кое-что о последних месяцах его жизни, с помощью записей из дневника.

11 декабря 1947 года. «В больнице. И у Вадима и у меня впечатление, что В. И. знает, что с ним, или, во всяком случае, подозревает.

Интерес ко всему, живо на все реагирует. Бледный. Очень худые руки в запястьях, непривычно».

22 января 1948 года. «С Ниной Николаевной — у В. И. в больнице. Бледнее, чем в прошлый раз. Сначала лежал, то есть продолжал лежать. Так как я пришел прямо из студии — разговор о студийных делах. О музыке (он слушал вчера Рахманинова по радио). Прочел ему Блока: «Медлительной чредой нисходит день осенний...» — он это забыл, очень понравилось, оживился, попросил еще раз прочитать и тут же записать для него. О Барвихе: куда больше хочется, в Барвиху или домой? — «Все равно». Н. Н. вышла, и он сказал (приблизительно): «Не знаю, может быть, это первое заболевание или душевное, но у меня ощущение, что мне на этот раз не выкрутятся. Никакого улучшения не чувствую, ни кашель не меньше — а иногда даже бывают сильнее приступы, чем были, — ни дышать не легче. Это неизлечимая болезнь, — может быть, и не рак, но вернее всего, что рак. И у врачей никакого энтузиазма». Я стал возражать, стараясь быть осторожным, без напора. Но тут скоро вошла Н. Н. Может быть, надо было возражать активнее или остаться после ухода Н. Н. еще раз одному с ним. Не знаю, что лучше.

Спросил, нравятся ли мне стихи Бунина о Чехове и еще одно, про старика, жующего грушу («Глазки, как коринки...»). Прочитал, взяв томик Пушкина, но почти наизусть, «Долго ль мне гулять на свете» — с удовольствием, громко, сильно. Мы с Н. Н. рассказывали ему о работе над «Сценой у фонтана» в студии. И это и вообще рассказы о студии слушал с интересом».

15 февраля. «Очень тревожно состояние В. И. Сегодня там были Н. Н. и Вадим. Он их поразил какой-то кротостью (Н. Н. говорит: «Душа разрывается...»). Аппетита нет, температура 37,2 — при них; говорит, что позже повышается. Читал им Блока».

22 февраля. «Был у В. И. в больнице. Накануне был консилиум с проф. Диллоном. В. И. сам рассказывал о консилиуме, изображая Диллона и всю «психотерапию». Голос крепкий. Читал кусочки из рассказа Н. Атарова «Начальник малых рек» — с большим удовольствием: играл всех персонажей, «подавал» юмор. Слушал с большим интересом про мою поездку в Ленинград (хотелось его развлечь), расспрашивал подробно об Ахматовой, о музыкантах, что я слышал нового. Присидели с Агапитовой 2½ часа, я говорил, что пора, но он все не отпустил. На какие-то наши рассказы улыбался, смеялся».

26 февраля. «У В. И. в больнице, с Н. Н. Впечатление тяжелое. Очень жалуется на слабость, которая у него бывает по временам; тогда «чувствует сердце». Читал нам Межирова, которого очень хвалит за свежесть: о ливне и два стихотворения о «новорожденном». Потом вдруг начал Блока — «Открыл окно: какая хмурая...», как-то вяло. О себе рассказывает охотно, но грустно: «Все разрушается...» Почти все время лежал».

12 марта. «Ездил в Барвиху, в 2. 40 из Москвы и обратно в 6 часов. В. И. был доволен, раза три сказал, что рад, что я приехал. Немного порозовел от солнца. Очень жаловался на слабость, приступами по несколько часов, которая его пугает. При мне его вывели в кресле-каталке на большой балкон. Как будто ослабел голос, заметил это, когда он читал Блока, два грустных стихотворения. Хвалил повесть Еремина в «Октябре». С интересом слушал о студии, расспрашивал о сокращениях в труппе. Был очень ласков».

17 марта. «В Барвихе. Первый раз — впечатление отдыхающего В. И., а не тяжело больного. Гораздо крепче и бодрее. Его перевели во второй этаж. Уже не возят в кресле на балкон, а ходит сам, в шубе, через длинный коридор. Температура несколько дней не выше 36,9. Хорошие, ясные глаза. Рассказал, как надо читать «Памятник» Пушкина («вдруг понял»), — совсем просто, почти с улыбкой («Вознес выше он главою непокорной / Александрийского столпа»). То есть лирика, а не патетика. Тогда естественно, без обычного резкого перелома, прозвучит последняя строфа:

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глуща.

Прочитал, ни разу не сбившись, ахматовское «Дай мне долгие годы недуга...». Потом опять Пушкин — «Напрасно я бегу к сион-

ским высотам...», с таким наслаждением, особенно — «оленья бег пахучий», по-качаловски чувственно. Много говорили о студии, рассказывал ему об экзаменах. Вдруг очень серьезно, вдумчиво: «Жалко мне теперешнюю актерскую молодежь». И — на мой недоуменный взгляд — стал вспоминать некоторых молодых актрис МХТ, как они хорошо, весело жили и работали, сколько радости получили от театра, хоть и не так уж были талантливы.

Читает «Лунный камень» Коллинза: «интересно, но куда же слабее Диккенса, и в юморе, и в сентименте даже».

Как о чем-то важном рассказал о синице, которая к нему прилетала в ту, прежнюю, комнату, клевать простоквашу на подоконнике.

Ни слова о смерти. И все крепкое: голос, поворот чуть откинутой назад головы, как сидит в своем кресле, как стоит, ходит. За окном солнце на снегу и в верхушках сосен, — все время туда смотрит».

20 марта. «Звонок Агапитовой: В. И. опять хуже, опять слабость, подсок сахара; может быть, и слабость от этого. Две ночи не спал от кашля. Настроение хуже».

21 марта. «Барвиха. Три дня делали инъекции инсулина. Температура не выше 37. Вид ничего, сравнительно посвежевший. Вообще впечатление близко к прошлому разу. У Н. Н. был «kozyрь» — хорошая статья о нем Олега Фрелиха, за которой специально заезжали к нам, потому что я ее забыл дома. В. И. прослушал и сказал: «Хороший некролог». Не сразу нашлись, что ответить».

28 марта. «Третьего дня ездил с д-ром Иверовым в Барвиху. У В. И. сахар — 306; но общее впечатление опять неплохое. В ответ на мою обычную фразу «все про вас спрашивают»: «Скажите, что еще цепляюсь за жизнь, не за творческую, конечно, а вообще за жизнь».

3 апреля. «Вчера был в Барвихе. У В. И. резкое снижение сахара; температура до 37,3. Читал Блока: «Болотные чертенята» и «Поппик».

24 апреля. «Звонила Нина Николаевна. В. И. просит стихов Пастернака».

26 апреля. «По телефону с Ниной Николаевной и Вадимом. В. И. чувствует себя лучше, сахара гораздо меньше, вес стабилизировался на 70. Гуляет, но теперь меньше, из-за холода. Набросился на стихи и тут же стал их читать. «На страстной» читал наизусть».

15 мая. «В четвертом часу поехал в Барвиху с С. И. Баклановой. Вид и бодрость радуют. Даже на лодке катался по барвихинскому пруду, — какой-то танкист его катает. Читал наизусть Пастернака — «Рождественскую звезду» — и все только боялся, что я стану подсказывать текст в паузах. Потом прочитал «Чудо» и очень верно сказал о смысле этих стихов: нельзя жить зря, впустую, — отсюда у Пастернака образ «недаровитой» смоковницы. Пошли к Ольге Леонардовне. Шутил, очень ласково поддразнивал ее, спорили о Маяковском. Она еще слаба и трудно дышит. В. И. зачитывает ее стихами».

3 июня. «Поездом в Барвиху. Духота в вагоне, поезд опоздал, бе-гом туда и обратно. В. И. совсем хороший. Читал Маяковского — свою композицию фрагментов из «Хорошо!» и отдельно последнюю главу — очень крепко, озорно, молодо.

Ольга Леонардовна спутала, решила, что я приеду завтра, и ушла гулять. Искали ее в парке. В. И. на ходу (!) читал Пастернака. С ужасом и отвращением говорил о своей передаче по радио (запись сцены из «Ричарда III»).

О фильме «Ты мое счастье», который он на днях видел в Барвихе, — с апшетитом.

Вечером в тот же день его перевезли на Николину гору. Ему не хотелось, говорят, уезжать».

7 июня. «На Николиной горе. В. И. уже привык к даче. Читал много стихов Пастернака».

Все лето Василий Иванович прожил у себя на Николиной горе. Состояние его ухудшалось, просветы становились все реже. Об одном из них написала в своих воспоминаниях Ольга Леонардовна, которая проводила лето на качаловской даче: «Как-то вечером, после ужина, сидела я над пасьянсом, рядом сидела наша медсестра; вдруг вошел Василий Иванович, уже удалившийся было к себе в комнату, и громко обратился к нам: «Товарищи, я вас прошу прослушать... хочется попробовать, как голос звучит». И полным звуком, с большим темпераментом прочел из «Воскресения» Толстого весь огромный кусок о Катюше; голос звучал сильно и красиво во всех регистрах; читал он увлекательно, с самыми тонкими нюансами, казалось, никогда он так не читал, с полной отдачей себя. Это было какое-то чудо неповторимое...».

В последний раз мы виделись в конце августа. Наступили холодные вечера, но Василий Иванович часто надевал пальто и берет, брал палку и выходил в сад. За ним следом по дорожкам неотступно шел белый пуделек Люк, его любимец, «утешение», «адъютант», как он его называл.

Подолгу, иногда уже в темноте, сидел в кресле на террасе, один.

Вскоре его снова перевезли в Барвиху, оттуда — в Кремлевскую больницу. В один из последних дней, заговорив о смерти с пришедшими к нему женой и сыном, он им сказал: «Страха у меня нет, но и любопытства тоже нет».

Утром 30 сентября его не стало. Среди немногих вещей, которые он взял с собой в больницу, в ящике стола лежала тетрадка с его любимыми стихами.

В. И. Качалов-гимназист.
1885 г. и 1891 г.



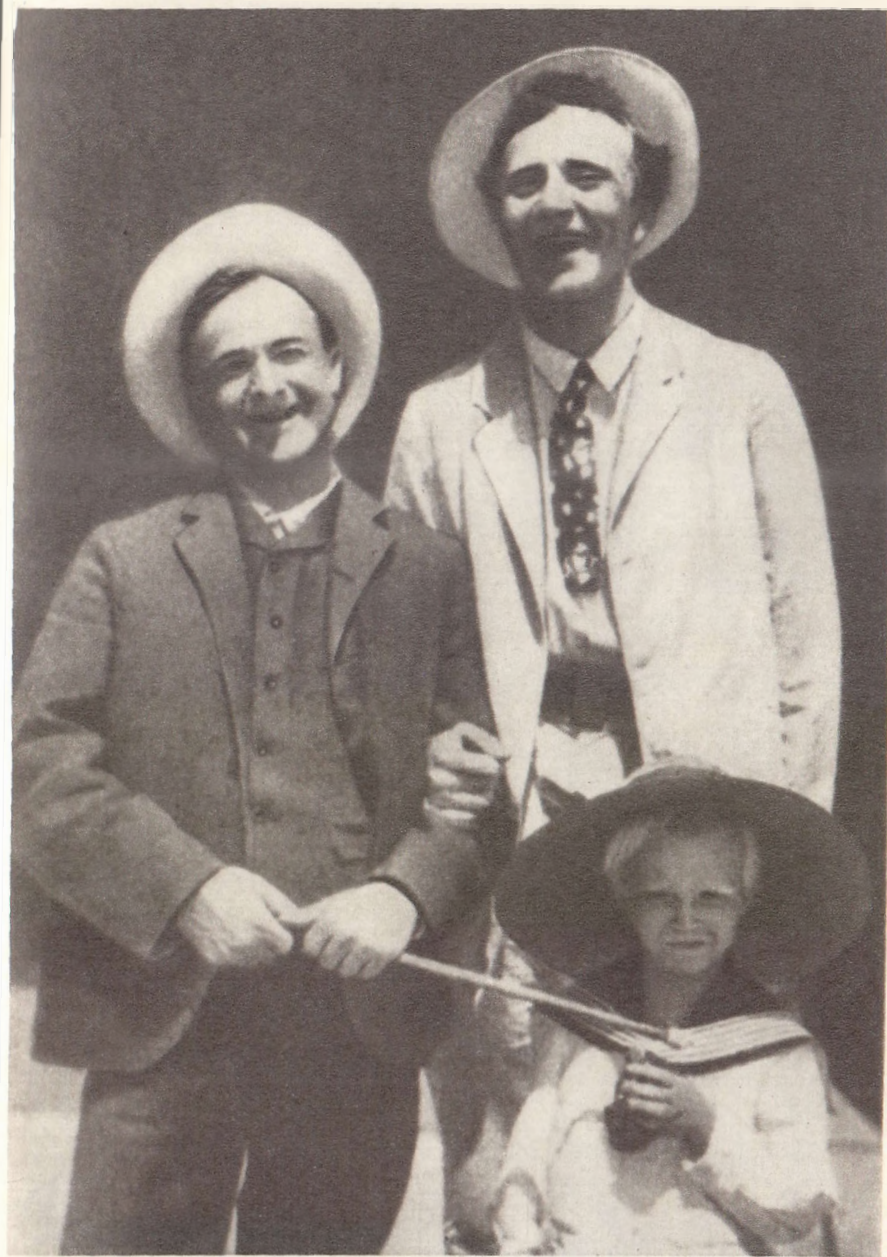
**В. И. Качалов-студент.
1894 г.**



**В. И. Качалов.
1906 г.**

**В. И. Качалов
с Л. А. Сулержицким и
сыном Вадимом.
Крым, 1906 г.**







Берендей.
«Снегурочка» А. Н. Островского.
1900 г.



Тузенбах.
«Три сестры» А. П. Чехова.
1902 г. (первое и третье
действия)







«На дне» М. Горького.
1902 г.

← Барон — В. И. Качалов

Сцена из первого действия:
Барон — В. И. Качалов,
Настя — О. Л. Книппер-Чехова,
Бубнов — В. В. Лужский.

Сцена из четвертого действия →





Юлий Цезарь.
«Юлий Цезарь» В. Шекспира.
1903 г.

«Вишневый сад» А. П. Чехова.
1904 г.
Сцены из спектакля.
Трофимов — В. И. Качалов, ➤
Аня — М. П. Лилина,
Раневская —
О. Л. Книппер-Чехова





Чацкий.
«Горе от ума» А. С. Грибоедова.
1906 г. и 1914 г.



Иоганн Фокерат.
«Одинокие» Г. Гауптмана.
1903 г.

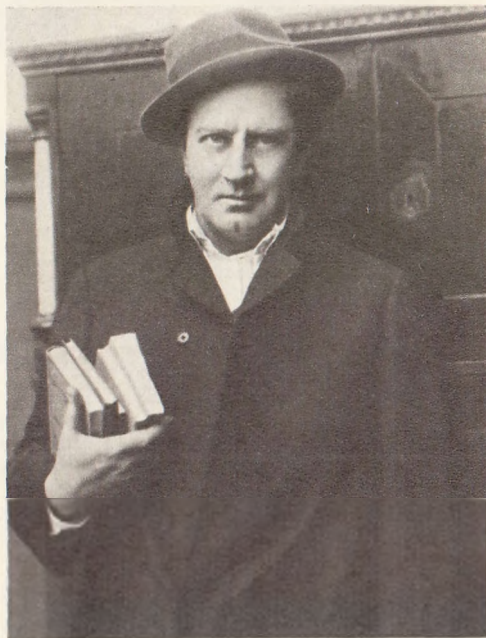
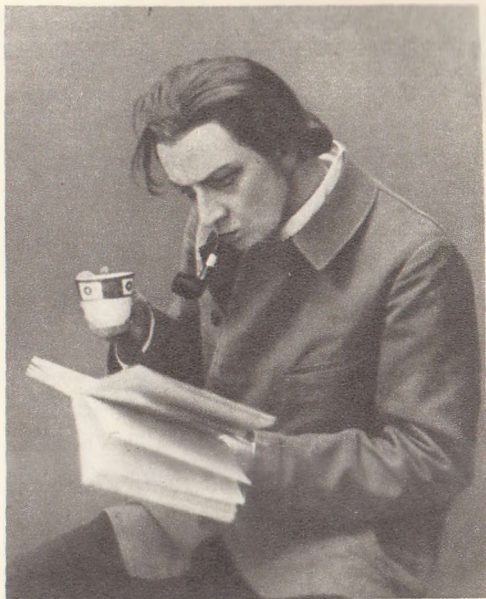


Бранд.
«Бранд» Г. Ибсена.
1906 г.

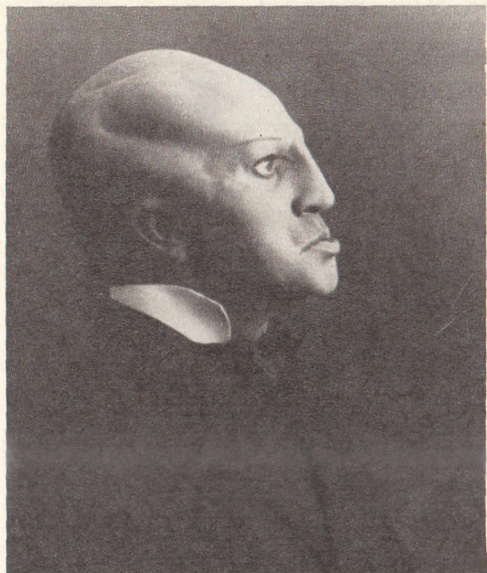




Ивар Карено.
«У врат царства»
К. Гамсуна.
1909 г. и 1916 г.



В. И. Качалов.
Рисунок В. А. Серова.
1908 г.

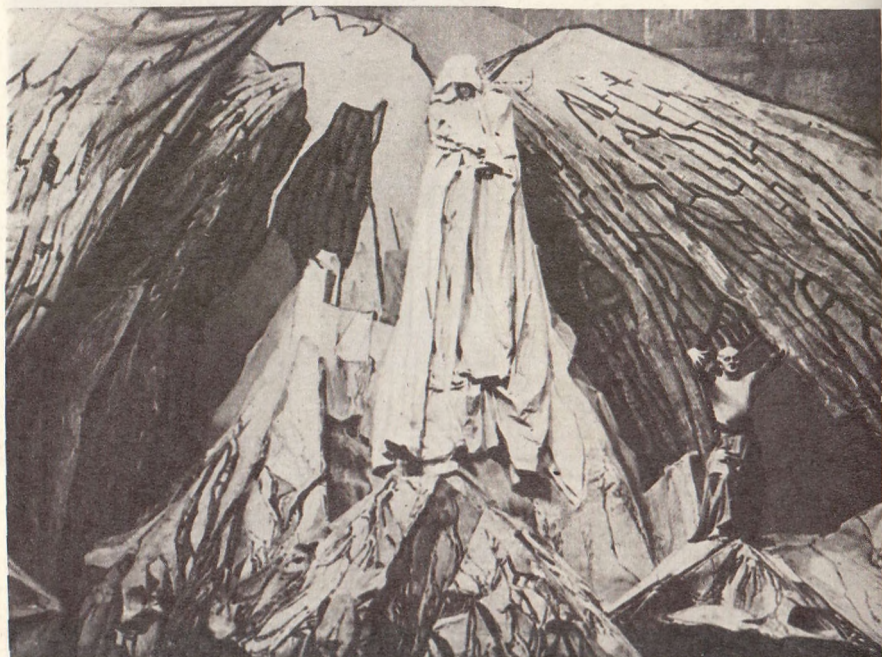


«Анатэма» Л. Н. Андреева.
1909 г.

Анатэма — В. И. Качалов

Внизу: пролог спектакля

Пер Баст.
«У жизни в лапах» К. Гамсуна. →
1911 г.







Глумов.
«На всякого мудреца
довольно простоты»
А. Н. Островского.
1910 г.



Горский.
«Где тонко, там и рвется»
И. С. Тургенева.
1912 г.



Иван Карамазов.
← «Братья Карамазовы»
по роману Ф. М. Достоевского.
1910 г.



Гамлет.
«Гамлет» В. Шекспира.
1911 г.





Каренин.
«Живой труп» Л. Н. Толстого.
1911 г.

«Николай Ставрогин»
(по роману Ф. М. Достоевского
«Бесы»).

1913 г.
Лебядкина — М. П. Лилина,
Ставрогин — В. И. Качалов

Дон Гуан.
«Каменный гость» А. С. Пушкина. →
1915 г.







Иванов.
«Иванов» А. П. Чехова.
Фотография 1918 г.



Епиходов.
«Вишневый сад» А. П. Чехова.
1919 г.



← В. И. Качалов. 1916 г.



В. И. Качалов.
Начало 20-х гг.



Репетилов.
«Горе от ума» А. С. Грибоедова.
1925 г.



«Царь Федор Иоаннович»
А. К. Толстого.

20-е гг.

Царь Федор — В. И. Качалов,
князь Иван Петрович Шуйский —
К. С. Станиславский



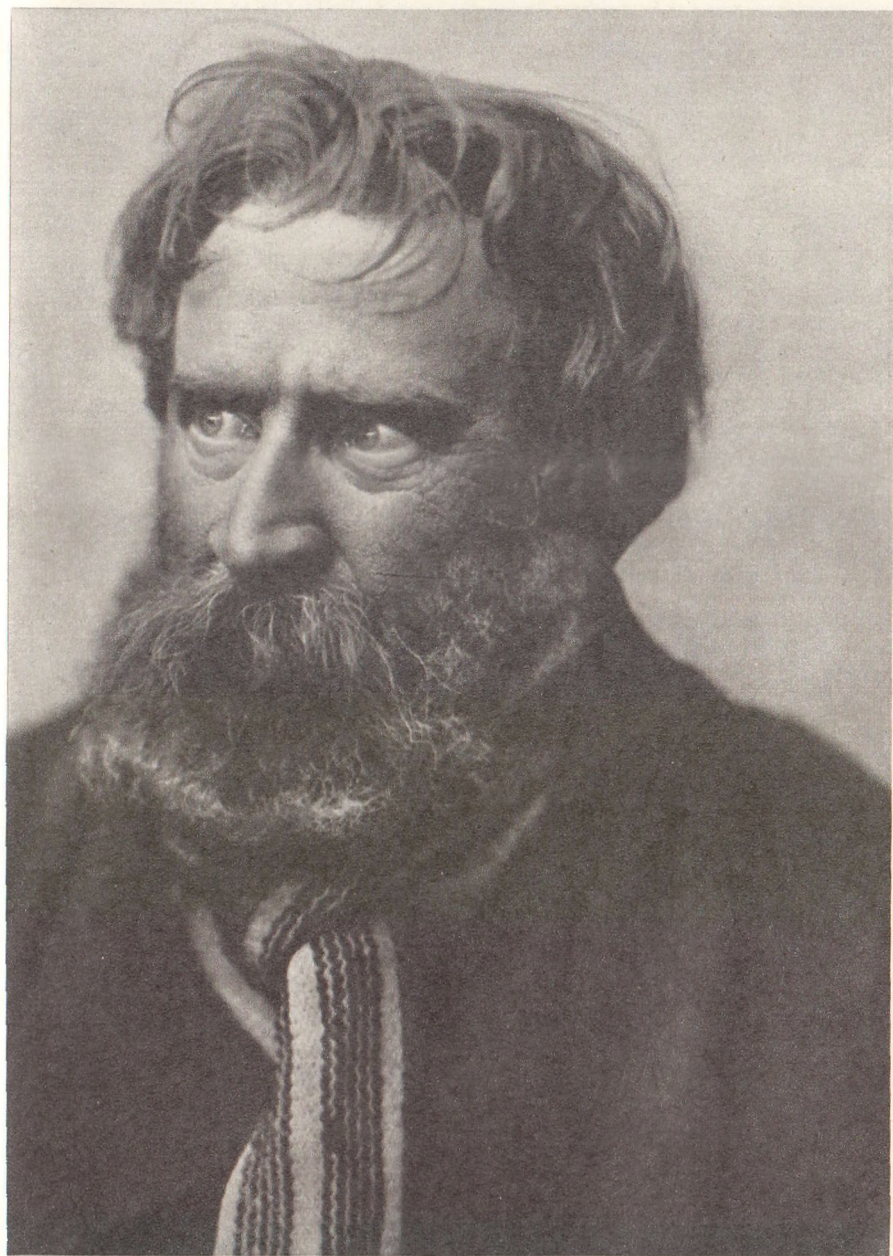
**«Николай I и декабристы»
А. Р. Кугеля,
1926 г.**

Николай I — В. И. Качалов

**Четвертая картина:
Николай I — В. И. Качалов,
Трубецкой — Ю. А. Завадский,
Бенкендорф — В. А. Вербицкий**

**Вершинин.
«Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. —
1927 г.**









«У врат царства» К. Гамсуна.
Возобновление 1927 г.

Ивар Карено — В. И. Качалов

Второе действие. Фотография.
1936 г.

Третье действие. Фотография.
1936 г.



Борис Ливанов в гостях
у В. И. Качалова.
Начало 30-х гг.

В. И. Качалов у себя в кабинете.
1940 г.

В роли «От автора».
«Воскресение» по роману
Л. Н. Толстого. →
1930 г.



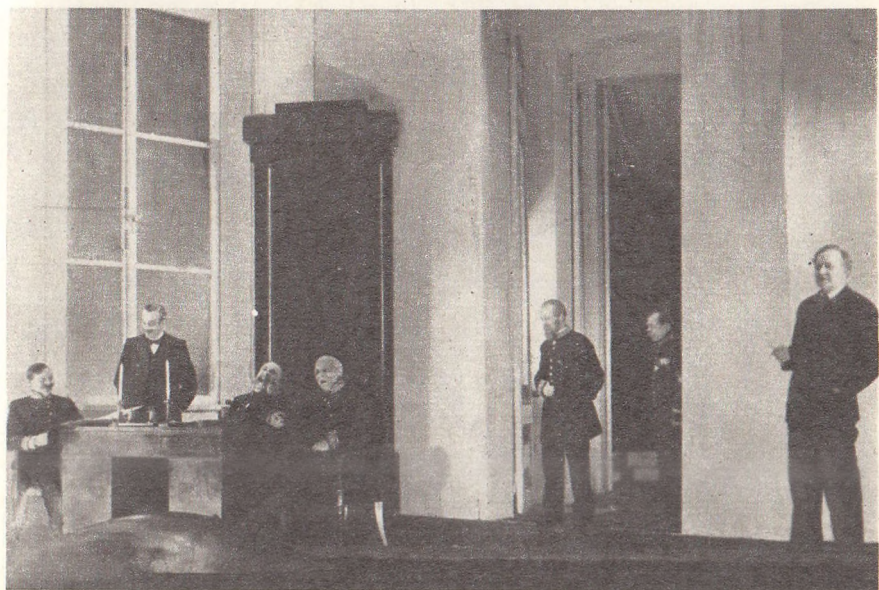




«Воскресение» по роману
Л. Н. Толстого. 1930 г.
«От автора» — В. И. Качалов

Первое действие

В. И. Качалов и К. Н. Еланская
(Катюша Маслова) в антракте
спектакля.





Гасв.
«Вишневый сад» А. П. Чехова.
30-е гг.

«Враги» М. Горького.
1935 г.
Захар Бардин — В. И. Качалов, ➔
Полина — О. Л. Книппер-Чехова.







Репетиция «Бориса Годунова»

А. С. Пушкина. 1936—1937 гг.

← В. И. Качалов — Борис Годунов,

Ю. Э. Кольцов — Феодор.

Ведет репетицию

Вл. И. Немирович-Данченко

В. И. Качалов.

Лето 1939 г. Барвиха

В. И. Качалов в своей
← артистической уборной, в гриме
Захара Бардина.
1936 г.

Репетиция спектакля
«Горе от ума» А. С. Грибоедова

в фойе. 1938 г.

В. И. Качалов — Чацкий. →

Ведет репетицию

Вл. И. Немирович-Данченко





«Горе от ума» А. С. Грибоедова.
1938 г. Репетиция первого
действия на сцене.
А. И. Степанова — Софья,
В. И. Качалов — Чацкий,
О. Н. Андровская — Лиза



Чацкий — В. И. Качалов.
1938 г.
(первое и третье действия)

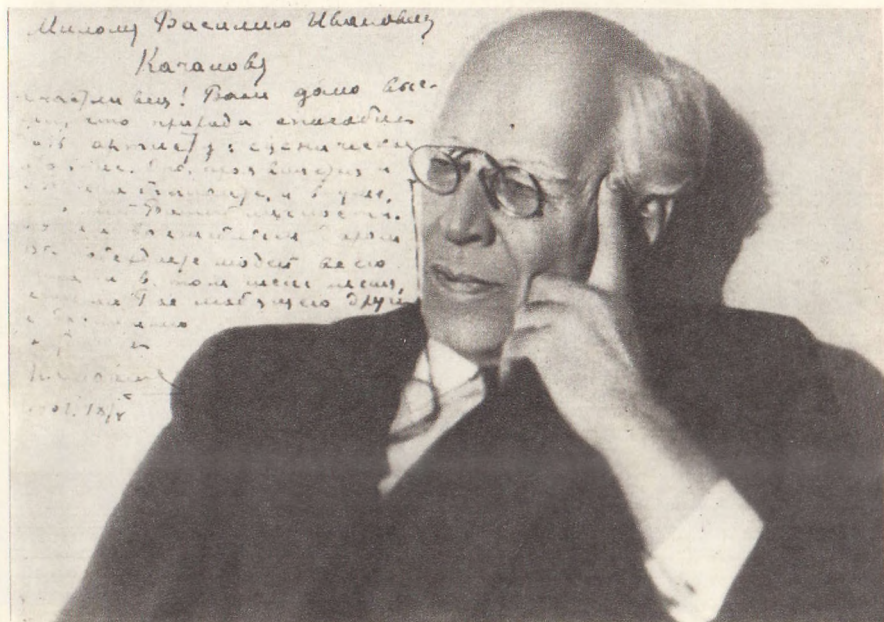


В. И. Качалов.
Лето 1940 г. Барвиха



О. Л. Книппер-Чехова и
В. И. Качалов.
Конец 30-х гг.





К. С. Станиславский —

В. И. Качалову:

Милому Василию Ивановичу Качалову.

Счастливец! Вам дано высшее, что природа способна дать артисту: сценическое обаяние. Оно проявляется и в Вашем таланте, и в уме, и во всей Вашей личности. С этим волшебным даром Вы побеждаете людей всего мира и в том числе меня, искренне Вас любящего друга и давнишнего сотрудника. К. Станиславский. 1937.18/V.

Барон.

«На дне» М. Горького.

1946 г.



В. И. Качалов в своем кабинете.
40-е гг.



В. И. Качалов на концертной
эстраде. 40-е гг.

СОДЕРЖАНИЕ

В. И. КАЧАЛОВ НА СЦЕНЕ И НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ	5
Облик Качалова	7
Чехов и «чеховское» в творчестве Качалова . . .	42
Качалов в роли Ивара Карено («У врат царства» К. Гамсуна)	52
Качалов в спектакле «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого	78
Драматургия и лирика Пушкина в репертуаре Качалова	93
Качалов на концертной эстраде	124
ВОСПОМИНАНИЯ О В. И. КАЧАЛОВЕ	151

Виленкин В. Я.

В 44 Качалов. М., «Искусство», 1976.

233 с.; 23 л. ил., портр. (Жизнь в искусстве).

Эта книга о великом артисте, творчество которого на протяжении полувека знаменовало высшие достижения искусства МХАТ. В. Я. Виленкин, будучи в течение многих лет связанным с В. И. Качаловым творческой работой, имел возможность наблюдать артиста не только на спектаклях, но и на репетициях в театре и дома. Это дало возможность автору живо и полно воссоздать облик В. И. Качалова.

В 80105-018
025(01)-76 208-76

792С

Виталий Яковлевич Виленкин

КАЧАЛОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Е. Г. Иванова
Художественный редактор Э. Э. Ринчино
Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин
Макет В. Б. Переберина
Технические редакторы А. Л. Резник и А. Н. Кузнецова
Корректор Г. Я. Троицкая

Сдано в набор 23/V 1975 г. Подписано к печати 21/XI 1975 А14588
Формат бум. 60×84/16. Бумага типографская № 1 и тифдручная.
Усл. п. л. 16,39. Уч.-изд. л. 18,597. Изд. № 4942. Тираж 60 000 экз.
Заказ 474. Цена 1 р. 47 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва.
Цветной бульвар, 25.

Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграф-
фии и книжной торговли. г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии №2

«Союзполиграфпрома».

