

Ю. ЛИХЕНВАЛЬД

792с

А37

ОСТУЖЕВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





Ю. АЙХЕНВАЛЬД

О С Т У Ж Е В



Айхснвальд Ю. А.

А37 Остужев. М., «Искусство», 1977.

264 с., 16 л. ил., портр. (Жизнь в искусстве).

Книга представляет собой развернутое повествование о жизни и творчестве замечательного русского советского актера А. А. Остужева. Она построена на документальном и мемуарном материале; рассчитана как на специалистов-театроведов, так и на широкого читателя.

792С

А $\frac{80105-166}{025(01)-77}$ 221-77

© Издательство «Искусство», 1977 г.

ДЕТСТВО И ГОДЫ ЮНОСТИ

*Семья Пожаровых. Саша и муза театра. Встреча
с мастером.*

Мецзанин Алексей Иванов Пожаров, отец Александра Алексеевича Остужева, пришел в Воронеж из городка Усмани, расположенного в Тамбовской губернии, на самой границе с Воронежской.

В Воронеже Алексей Пожаров поступил на железную дорогу и вскоре женился на Елизавете Ефимовне Кривошеиной, вышедшей за него вторым браком. От первого мужа у Елизаветы Ефимовны были дети. А 4 апреля 1874 года и от второго брака родился первенец. Его назвали Александром.

Мальчик очень тревожил родителей: до четырех лет он не мог сказать ни слова. Зато в четыре года он заговорил сразу и вполне связно.

— С этого времени я и помню свое детство,— говорил впоследствии Александр Алексеевич Остужев Василию Васильевичу Федорову, своему приятелю, много лет руководившему музеем Малого театра.

Когда Саше исполнилось пять лет, отец купил ему азбуку, Часослов и сам прочел нараспев старинный алфавит, прочел таким красивым, переливчатым басом, что мальчику это первое знакомство с азбукой запомнилось на всю жизнь.

Год спустя у Алексея Пожарова случилась неприятность по службе. В товарном составе, который вел Алексей Иванович, загорелись вагоны. В суматохе, пока тушили пожар, два вагона мануфактуры успели растащить, и машиниста Пожарова вместе с обер-кондуктором отдали под суд. Семье пришлось туго, но потом Алексея Ивановича оправдали, и достаток вернулся в дом.

Алексея Пожарова на Воронежской железной дороге очень уважали и называли «ростовским чудо-богатырем». «Ростовским» потому, что из Воронежа дорога шла на Ростов. А «чудо-богатырем» называли Пожарова за смелость и феноменальную силу. Александр Алексеевич Остужев вспоминал потом, как однажды его отец удивил всех прямо-таки геркулесовым подвигом: отцепил

во время пожара поезда горящие вагоны и один за одним откатил их прочь. Откатить грузенный товарный вагон один человек не может. Алексей Пожаров — в то время он был уже не машинистом, а обер-кондуктором — это невозможное сделал.

Александр Остужев унаследовал феноменальную физическую силу отца.

Вместе с отцом Саша ходил петь в церковном хоре. На пасху случалось, что уходили из дому вечером, а возвращались только на следующеe утро. Саша иногда прямо в церкви и засыпал, свернувшись калачиком где-нибудь на широком подоконнике. Зато потом, по дороге домой после пасхальной заутрени, он был со всеми прохожими равный, потому что традиционное приветствие и ответ приравнивали всех друг к другу. Остужев вспоминал впоследствии и об этих мгновениях праздничной общности и о том, как быстро они пролетали.

И снова повсюду торжествовал город — фабричный, торговый, питейный, где названия улиц говорили сами за себя, не оставляя места для лишних надежд и мечтаний.

С Жандармской горы вниз к Верхне-Дьяченской спускалась Подьяченская улица.

Базарная гора соседствовала с Соборной, а та — с Мясницкою горою. Но 2-я Мясницкая улица подле этой горы — видно, на случай неурожая — предусмотрительно называлась еще и иначе: Нееловская.

Напротив Девичьего монастыря был Девичий рынок, а выходил Девичий рынок прямо в Солдатский переулок.

Острожный бугор дал имена своим окрестностям: тут располагались и Острожные улицы, и Средний Острожный бугор, и Подострожье внизу, и Щемиловский переулок.

Площади назывались Мясная, Конная, Сенная, Щепная, а кладбищ для людей победнее было целых три: Чугунное, Военное и Больничное, рядом с которым находилась тюрьма.

На этом фоне и существовала поэзия престольных праздников и кулачных боев на замерзшей речке.

Видимо, Саше Пожарову, хоть он и был деятельным участником обычных ребячьих развлечений, всего этого было мало, хотелось чего-то еще, необыкновенного, чудесного. Поэтому на «воскресные» пятаки (каждое воскресенье отец давал Саше пятак) мальчик покупал маленькие книжечки, где описывалось, как пустынники и подвижники разговаривали со зверями и птицами, совершали чудеса, спасали хороших людей и даже медведей приучали «на слово», не вдевая им кольца в нос, как это делали на ярмарке цыгане. Остужев потом рассказывал, что в детстве он очень этими чудесами увлекся. Он решил сделаться

таким мучеником и чудотворцем и даже предпринял для этого кое-какие усилия: становился, например, коленками на горох и стоял, пока сил хватало. Вообще Саша был ребенком чутким и нервным до болезненности: после того как Елизавета Ефимовна прочла детям вслух гоголевского «Вия», Сашу всю ночь мучили кошмары, он метался, кричал, даже упал с постели, когда гроб с молодой упокойницей подлетел к нему во сне совсем близко.

Может быть, из-за этой впечатлительности, живости воображения Саша и принял так близко к сердцу горестную судьбу Отелло, венецианского мавра. Саше Пожарову рассказал об Отелло (а возможно, прочел отрывки из трагедии вслух или даже дал почитать всю книгу) Саша Поляков, сын присяжного поверенного Полякова, защищавшего Алексея Ивановича Пожарова, когда он еще машинистом из-за пожара попал под суд.

Остужев рассказывал впоследствии, что его тогда до слез растрогала судьба Отелло и, забравшись под железнодорожный мост, он плакал над нею горькими слезами.

Между тем оказалось, что в городе Воронеже возможны чудеса и не нужно вовсе делаться пустынножителем, чтобы принимать в них участие.

По соседству с Пожаровыми жил мальчик Миша, который плохо решал задачи по арифметике. Саша ему помогал. За это Мишин отец, тромбонист театрального оркестра, взял Сашу Пожарова в театр, с трудом уговорив Алексея Ивановича и Елизавету Ефимовну отпустить мальчика до позднего часа.

— И вот я помню этот момент, как будто он был две минуты назад, — рассказывал Александр Алексеевич Остужев В. В. Федорову. — Мы вошли на темную сцену. Меня и Мишку вели каждого за руку. И здесь на меня пахнуло каким-то особенным воздухом — смесью краски, духов, какой-то затхлости. Это был неописуемый, незабываемый запах... Запах сцены.

В театре Саша был второй раз в жизни: в первый раз пошли всей семьей, купили билеты на галерку, и Саша чуть не кричал от страха, когда стена, на которой был нарисован какой-то замок, волны, в волнах русалки, вдруг стала подниматься вверх. Теперь Саша был старше и, увидев снизу, из оркестра, как поднимается занавес, хотя удивился опять, но понял, в чем дело.

К этому времени в доме у Пожаровых появился жилец, которого, вероятно, порекомендовал сосед-музыкант. Хотя Елизавета Ефимовна каждое воскресенье пекла вкусные пироги, дети были сыты, обуты-одеты, лишние деньги никак не мешали. Жилец был артистом с красивой фамилией Кромский-Сельский. Благодаря ему Саша в первый раз выступил на сцене. Саше было тринадцать лет, и в «Цыганском бароне» он играл цыганенка,

За это ему заплатили 30 копеек, и, пока Кромский-Сельский жил в городе, Саша выступал несколько раз.

За театральным занавесом открывался мир, которого ни в Воронеже, ни в книжках, нигде, кроме театра, не было.

Потом г-н Кромский-Сельский уехал.

Саша в отчаянии долго бежал за поездом, думал даже уйти следом по шпалам, но устал, сел на рельсы и горько заплакал.

Оставалось теперь самому играть в артиста, забираясь в нежилой флигель, где отец порол детей за провинности, или вовсе уходить со двора. Там, где-нибудь в рощице у Архиерейской дачи или в бывшем Казенном лесу, называвшемся теперь «Лесом разных владельцев», Саша без помех бывал то королем, то разбойником, то прекрасной девицей, которую благородный разбойник убил собственной рукой, и опять, как Отелло, из-за любви.

Когда Саше исполнилось четырнадцать лет, в его жизни произошел поворот. Отец отдал Сашу в железнодорожное техническое училище, забрав из уездного. За несколько лет мальчик должен был получить квалификацию, на приобретение которой его отцу, прошедшему путь от смазчика до обер-кондуктора, понадобилась целая жизнь.

Техническое училище было отлично оборудовано, и Саша очень увлекся машинами и работой в мастерских. Юношеское увлечение техникой он сохранил на всю жизнь. Однако оно не поглощало его целиком. И чем старше Александр Пожаров становился, тем скучнее было ему в Воронеже. К товару из лавочки Пелагеи Васильевны Жиряковой, жены отставного трубача, торговавшей книгами исключительно духовного содержания, Саша давно потерял интерес. В платной публичной библиотеке читателя предупреждали: «Журналы и книги выдаются не ранее года по выходе первых или приобретения вторых. Книги, на которые в данное время существует спрос в городе Воронеже, не выдаются». А в старших классах училища интересно было только на уроках по техническим предметам.

От театра уходить было некуда и неинтересно. И увлечение театром выбило вдруг Сашину жизнь из наметившейся колеи. Получая новое форменное обмундирование, Саша начал вдруг громко декламировать стихи. Надзиратель грубо его обрвал. Саша не сдержался. В результате Александр Пожаров, воспитанник выпускного, третьего класса, за грубость с надзирателем был исключен из технического училища.

Алексею Ивановичу Пожарову пришлось приложить немало труда, чтобы найти сыну место. Впоследствии Александр Алексеевич Остужев вспоминал, что за недолгое сравнительно время своей железнодорожной службы ему пришлось сменить несколько

должностей. В конце концов он прочно устроился чертежником, сперва в конторе, потом в столе материального учета, где начальником был инженер Лаппо-Данилевский.

Зато положение Саши в театре изменилось к лучшему. Из театрального мальчика-доброхота, которого, однако, только терпит при театре, он превратился в полезного для театра человека, желанного гостя, которому при случае можно поручить роль. Правда, тут не обходилось без конфузов. Однажды, например, как рассказывал Остужев П. Новицкому, он, играя Марцелла в «Гамлете», до того разволновался, что никак не мог рассказать Датскому принцу о призраке Короля-отца, «явившемся» Марцеллу. Датский принц рассвирепел. Вышла неприятность. Это произошло у Саши Пожарова с гастролером М. Е. Дарским. И все-таки в результате хитрой интриги антрепренера, хорошо относившегося к Саше, Дарский, собравшийся играть Ромео, дал Саше Пожарову роль Париса и даже разрешил этому Парису произнести монолог, который обычно вымарывал. В последнем акте «Ромео и Джульетты» Ромео убивает Париса. Дарский на репетиции показал Саше правила фехтования, но не объяснил удара, которым выбьет шпагу у него из рук. Во время спектакля Саша от неожиданного приема растерялся, но шпагу не выпустил, наоборот, сжал ее обеими руками, как дубину. Так он ее и держал с перепугу, не выпуская, не умирая, как следовало по действую, и продолжалось это до тех пор, пока в зале не поднялся отчаянный хохот.

Дело тут было не в анекдотической Сашиной недогадливости. Бытие на сцене — бытие совсем особое: сотни взглядов, устремленных на актера, казалось бы, невесомы. Однако эта лавина, немо обрушиваясь на человека, вызывает у него неподвластное сознанию и воле состояние: каждая мышца готова к защите, насторожена, а все они вместе не верят сознанию, не слушаются его — или по резкой, властной команде действуют, как солдаты в строю, неиндивидуально. И у плохих актеров выходят преувеличенными, грубо одинаковыми движения гнева, радости, любви.

Саша был на сцене скован тем, что на него смотрят. Любая неожиданность выбивала его из колеи. И в другой раз, когда приехал гастролер И. П. Киселевский, даровитый, чуткий артист, в свое время одним из первых оценивший В. Ф. Комиссаржевскую, с Сашей Пожаровым снова выпел конфуз.

В «Свадьбе Кречинского» Саша играл полицейского. В полной форме вышел он на сцену, произнес свою реплику и загляделся на гастролера. Кречинского Киселевский играл виртуозно. Это была его коронная роль. Вот Саша и стоял в дверях, глядя,

как Киселевский гениально импровизирует, играет молча, — но каждый его жест при этом красноречив. Как он сжал губы! Как опустил голову! Как, подняв ее, прошелся, словно пойманный лев! Зал смотрел, затаив дыхание. Саша смотрел, затаив дыхание. Наконец, Киселевский медленно подошел к полицейскому, застывшему в дверях, и барственно, гневно крикнул Саше то, чего по пьесе не полагалось: «Вон!»

Киселевский, сколько мог, импровизировал молча, потому что следующую свою реплику должен был произнести только после ухода полицейского. А Саша Пожаров «выпал» из сценического времени и не уходил.

Несмотря на все эти казусы и даже на то, что Алексей Иванович к Сашину увлечению театром относился все хуже, Саша решился рискнуть и в 1894 году попросил антрепренера П. П. Медведева взять его на службу.

— Не возьму греха на душу, — сказал Медведев. Однако в качестве любителя играть разрешил.

В следующем, 1895 году в Воронеж приехали сразу две труппы — П. П. Струйского и Соломина. Обе труппы прогорали, и, чтобы не конкурировать, нанося этим друг другу ущерб, они слились и играли на двух сценах: часть — в Летнем театре городского сада, часть — в театре «Эрмитаж». В Летнем городском театре Струйский, который был не антрепренером-коммерсантом, а антрепренером-артистом, стремившимся нести культуру людям, упрямо продолжал ставить серьезные пьесы. У него Саша Пожаров получил было первую большую роль. Прежние Сашины конфузы Струйского не смущали: в молодости и он получал от гастролеров шипящее: «Вон, мерзавец!» Однако Саше так и не удалось сыграть роль в Летнем театре: в Воронеж приехал гастролер, артист императорских театров, известный драматург Александр Иванович Сумбатов, по сцене Южин.

Саша Пожаров к этому времени тоже имел свой сценический псевдоним, «благородный», благозвучный: Бровский. Впрочем, может быть, не Бровский, а Нальский или тот и другой. Впоследствии Александр Алексеевич Остужев поминал свой псевдоним Бровский. Однако на тексте маленькой роли, которую предстояло сыграть Саше в спектакле московского гастролера, рукой Южина было написано: «Г-ну Нальскому».

Так или иначе, ни г. Бровский, ни г. Нальский не смогли сыграть роль в Летнем театре: антрепренер «Эрмитажа» Соломин оказался в трудном положении, потому что столичный гастролер отклонил уже две кандидатуры на маленькую роль герцога Баварского в спектакле «Эрнани» Гюго, и Соломин обратился к Саше Пожарову. Больше никого не находилось.

Роль герцога Баварского, предложенная Саше, занимала всего тринадцать строчек. Произнеся их, герцог, блистающий бумажным золотом и бутафорским мечом, кланялся и уходил из пьесы навсегда. Однако для Южина был важен этот герцог, сообщающий ему, дон Карлосу, весть, что он отныне император Священной Римской империи Карл V.

В приветствии герцога Баварского должны были прозвучать живой восторг, огонь воодушевления, сила. Пока герцог произносил свои тринадцать строк, нечто менялось в дон Карлосе. Императорский трон становился для него вершиной великодушия, с которой он прощал заговорщиков, а разбойника и своего врага Эрнани возводил в герцогский сан. Обращаясь после всего этого к священной памяти императора Карла Великого, новый император говорил:

«Я спрашивал тебя: «В чем сила управления,
С чего начать?» И ты ответил мне: «С прощенья!»

Драма Гюго к истории имела весьма малое отношение, но при хорошем исполнении могла стать уроком народам и царям.

Князь Сумбатов-Южин встретил Сашу приветливо, как равного, и величал, что было для Саши редкостью и странностью, по имени-отчеству, Александр Алексеевич. Александр Иванович объяснил Александру Алексеевичу, что от него требуется, зачем вообще в спектакле эта роль, а вечером Саша Пожаров уже играл ее.

«Светлейший Карл! Король — избранник Римский!
Величество святое! Император!
Отныне мир в руках твоих,
Империя тебе принадлежит...»

Так начинал свой монолог, входя под темные своды усыпальницы Карла Великого, герцог Баварский, юный, красивый, статный, и его голос особого, серебристого тембра нес новую ноту воодушевления, которая была так нужна Южину в этой сцене.

После звучного и страстного монолога герцога новый император на мгновение задумался, и вот по мановению его руки все удалились.

Саша досмотрел из-за кулис спектакль и пошел переодеваться к себе в уборную. И тут к нему пришел парикмахер Сумбатово-Южина, непременный спутник князя во всех поездках. Александр Иванович просил Александра Алексеевича зайти к нему.

Много времени спустя, уже когда первая половина XX века была на исходе, Остужев вспоминал, с каким смущением и стра-

хом он шел к Южину. Было ясно: опять он что-то напутал, вовремя не ушел, не вовремя встрял... Чего еще он мог ожидать?

— Вам кто-нибудь говорил, что вы представляете собой как актер? — спросил Александр Иванович. — Нет? Так я вам скажу...

И начал говорить такие слова, что Саша расплакался от радости и смущения.

Способность расплакаться от похвал в двадцать один год может, конечно, удивить современного человека. Но ведь жизнь Саши Пожарова к этому времени уже не была столь гармоничной, как в детстве, когда Елизавета Ефимовна рассказывала ему сказку о правде и кривде. Чем дальше, тем больше раздваивалось Сашино бытие по взаимоисключающим контрастам: или он артист — или конторский служащий, чужак человек, заболевший не своим делом. «Всяк сверчок знай свой шесток». А где его место?

Все это формировало особый строй души, где слезы, смех, открытость и скрытность лежали рядом, словно наготове. Переходы от одного к другому были мгновенны, однако выбрать ничего нельзя было, а все прорывалось само, в зависимости от воздействующих обстоятельств.

— Без моего ведома ничего не предпринимайте, — говорил между тем Южин. — Никаких контрактов не подписывайте и по-больше читайте.

Этот разговор произошел в ночь на 23 мая 1895 года (воронежская газета «Дон» писала, что спектакль «Эрнани» начался вечером 22 мая, а кончился уже 23-го). Впоследствии Мария Николаевна Сумбатова переписала и текст мужниного письма Саше Пожарову и текст маленькой Сашиной роли. Рукой Южина под текстом роли было написано «Гернани», как называлась в тогдaшнем переводе драма Гюго, число — 23 мая — и имя адресата: «Г-ну Нальскому».

Но до того времени, пока Саша Пожаров получил упомянутое выше письмо, прошло три месяца. В течение июня, июля, августа Саша ждал и жил в состоянии надежды, может быть уговаривая себя не падаяться, а может быть боясь засомневаться. Алеша Буйнов, Сашин тогдашний друг, успокаивал его, что князь Сумбатов-Южин не подведет, раз обещал. За этими беседами над кружкой пива Саша временно успокаивался, и оба друга дальше мечтали о чем хотели.

Тем временем Александр Иванович Южин, отдыхая в селе Малое Покровское (Малопокровское тож), Воронежской губернии, Землянского уезда, написал в Петербург своему другу Петру Петровичу Гнедичу, драматургу и театральному деятелю:

«...очень трудно составить труппу. Можно найти актеров очень способных, но труппа создается только годами, да и отдельные лица ее станут в уровень серьезной критики не скоро...»

Дальше Александр Иванович перечислял актеров, «за которых мог бы отвечать». Все они в те времена только начинали, все они впоследствии получили известность — и Я. С. Тинский, и С. Н. Судьбинин, позже артист Художественного театра, игравший в очередь с К. С. Станиславским роль Сатина в спектакле «На дне», и Н. А. Борисовский, и Н. К. Шателен. Южин умел угадывать таланты. В этом ряду упомянут и Александр Пожаров: «...я нашел в Воронеже сокровище, в которое я верю, как в крупную будущую силу, и смело первый раз беру на себя ответственность за всю его жизнь, извлекая его из службы при Юго-Восточной железной дороге на сцену. Рекомендовать его я не могу: он любитель, опытности никакой, вернее, никакой рутины, зато чуткость таланта, настоящего таланта заменяет ему эту рутину вполне. Он 21 года, красавец той милой душевной красотой, сдержанной, не показной, которая действует обаятельно и главным образом чарует тогда, когда в нее взглядишься. Он умеет чем-то неуловимым заставить слушать себя, глядеть на себя и ценить каждый звук его вибрирующего неподдельным внутренним чувством голоса, каждый взгляд чудных, глубоких серых глаз. Я хочу на свой счет, если Дирекция мне не поверит, поместить его в театральное училище в Москве. Если ты приедешь ко мне так, чтобы нам вместе 5 августа выехать в Москву, я тебе его покажу проездом в Воронеже...»

В начале письма Южин писал Гнедичу, что «вроде Юрьева» нигде никого не нашел. Ю. М. Юрьев, любимый ученик сперва Южина, потом Ленского, был переведен из Малого театра на Александринскую сцену в Петербург. Это был прекрасный артист на роли героического, романтического репертуара. В Александре Пожарове Южин предугадал актера этого же типа.

Но зачем Сумбатову-Южину в своих гастролях по России нужно было кого-то искать? Почему с таким вниманием отмечал он все талантливое, что видел вокруг?

Два начала сочетал в себе великий Малый театр: героическую романтику и реалистическое, бытовое направление. В Воронеже отыскался юноша, который со временем продолжит, может быть, героическую традицию, станет «крупной силой» в будущей труппе, которую «надо собирать годами». Еще в 1892 году Южин записал у себя в дневнике, что или он, или его старинный друг Владимир Иванович Немирович-Данченко станет впоследствии во главе Малого театра. Озабоченный будущим Малого театра, смотрел Александр Иванович Южин на Сашу Пожарова.

А Саша не знал, что и в июле Южин снова писал Гнедичу: «Если съедемся в Воронеже, я покажу тебе моего мальчика».

Только в начале сентября долгожданное письмо из Москвы пришло.

Остужев вспоминал потом, как он возвращался домой, а у калитки стоял отец, подняв высоко над собой конверт с золотой, сиявшей на солнце княжеской короной.

С каким напряжением надежды ждал все эти три месяца Саша Пожаров письма, если вспоминалась ему всю жизнь эта золотая корона, которой вовсе и не было на конверте! На конверте в левом углу было напечатано типографским способом: «А. И. Южин, кн. Сумбатов, Москва, Б. Палашевский...» — только и всего. Зато письмо, звучавшее как деловая реплика, отрывисто, суховато, открывало перед Сашей удивительные перспективы.

«Я говорил с управляющим императорскими театрами Павлом Михайловичем Пчельниковым, Александр Алексеевич, поручился за ваши способности и за ваше трудолюбие. С 1-го сентября вы будете зачислены на I курс Императорского театрального училища в Москве, а с 1 января 1896 года, то есть через четыре месяца, Вам будет назначена стипендия в размере трехсот рублей в год, и Вы будете освобождены от платы за слушание лекций. По окончании трехлетнего курса Вы будете приняты в состав Малого театра на жаловании: первый год — 600 рублей, а дальше Вам открыта дорога. Теперь с материальной стороны: Вам надо иметь рублей сто, чтобы приехать сюда, внести пятьдесят рублей за первое полугодие и просуществовать до октября. К октябрю я найду средства помочь Вам дотянуть до стипендии и вообще помочь Вам, сколько я в силах.

Если Вы не раздумали идти на сцену, если Ваши семейные и домашние дела позволяют Вам отдаться *вполне* Вашему призванию, ответьте мне немедленно: до 5 сентября я должен получить от Вас категорическое решение, а самое позднее к 10-му Вы должны быть здесь.

Теперь есть другая, не материальная и важнейшая сторона. Объясню коротко, но вдумайтесь в каждое мое слово, взвесьте его и решите.

Сцена требует кроме таланта от актера всех его сил, всего труда сознательного и серьезного, на который он способен. Если Вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать легкие лавры и легко зарабатывать, — не идите на сцену. Если Вы готовы отдать ей *всю душу и все силы*, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь не покладая рук и

искать возможного совершенства в своей работе,— идите. Вы *первый* (дважды подчеркнуто Южиным.— Ю. А.) человек, которому *за всю мою жизнь я советую* идти на сцену, потому что Вам много дано для нее. Но много с Вас и спросится, Александр Алексеевич. Помните это.

1 сентября 1895 г.

А. Южин».

Никто и никогда не звал Сашу идти на сцену так определенно, в буквальном смысле слова подчеркнуто, но вместе с тем так предостерегающе. Никто и никогда не открывал перед Сашей Пожаровым таких ослепительных перспектив.

Саша бросился в контору, к инженеру Лаппо-Данилевскому. Инженер дома обедал.

Саша побежал к нему домой — прислуга не пустила, но Саша так горячо, громко, отчаянно всех уговаривал, что Лаппо-Данилевский на шум вышел из столовой и велел Саше подождать.

Между тем ответить надо было до пятого, а письмо-то пришло четвертого! Ждать было некогда...

Победав, начальник пригласил Сашу зайти и спросил, что у него случилось. Саша Пожаров подал письмо.

У Лаппо-Данилевского сестра была актрисой, служила в Александринском театре. Инженер прочел письмо и, как вспоминал потом Остужев, сказал:

— Поздравляю. Я очень уважаю князя Сумбатова-Южина. Это человек замечательный, большой артист и писатель. Если он видит в вас талант, я не вправе разубеждать вас идти на сцену. Вы получите двухмесячный отпуск с сохранением оклада и бесплатный проезд до Москвы и обратно. Надеюсь, впрочем, что ранее вакансий в Театральном училище ваш обратный билет вам не пригодится.

В конторе Саша сдал все свои дела и так был взволнован, одушевлен, окрылен, что столоначальник даже фыркнул по поводу всей этой истории: «Благородства много, а толку чуть!»

Впрочем, отец тоже отнесся к Сашинюму отъезду без всякого сочувствия:

— Хорошо будет — тебе. Плохо будет — тоже тебе. А я не советую. Ты и так на хорошей дороге.

Но Саша не послушался и дал Южину телеграмму: «Письмо получил четвертого сентября. Согласен на все. *Пожаров*».

Невозможно было бы определеннее и ярче выразить Сашину безоглядную готовность и восторг.

«Выезжайте не позднее десятого», — телеграфировал Южин 7 сентября.

На прощание Алеша Буйнов подарил Саше часы. Точно к сроку Саша Пожаров был в Москве.

АРТИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Первое время в Москве. Школа Ленского. Круг Южина. Великий Малый театр и новые веяния. Александр Пожаров делает выбор.

У Сумбатовых Сашу ждали. Сразу же в день приезда он был представлен Александру Павловичу Ленскому, которого Александр Иванович Сумбатов-Южин специально в тот день пригласил, чтобы показать ему «свое воронежское сокровище».

Когда-то, еще пятнадцатилетним гимназистом, Александр Иванович был потрясен игрою Ленского. Потом он сам стал артистом, а для сцены взял себе фамилию Южин: родовые корни князей Сумбатовых были на юге, в Грузии.

Со временем Ленский и Южин сделались большими друзьями и женились на сестрах, баронессах Корф, принадлежавших, несмотря на титул, к чисто интеллигентскому московскому кругу, кругу общественных деятелей, университетских профессоров, литераторов и артистов. Все это была публика, в студенческие годы толпившаяся на галерке, потом, по мере продвижения в жизни, спускавшаяся в партер, но лож никогда не занимавшая: в ложах обычно располагались богачи из аристократов или купечества.

Александр Павлович Ленский, видимо, очень одобрил южинскую «находку», потому что тут же повез Сашу на извозчике — москвичи из достаточных не любили ходить пешком — в Императорское театральное училище, помещавшееся на углу Софийки и Неглинной улицы. Церемония с поездкой и представлением кандидата в ученики инспектору училища г-ну Черемухину была необходима, чтобы настроить начальство благожелательно и показать, что за Александра Пожарова хлопочет не только Южин, но и Ленский. Познакомив Сашу с инспектором училища, важным мужчиной с холеной, на две стороны расчесанной бородой, Александр Павлович Ленский вместе с Александром Ивановичем и Сашей вечером того же дня выбрали пьесу для экзаменационного спектакля.

— В течение нескольких дней я работал над ролью одной из пьес Островского, точно не помню какой, кажется, «Не в свои

«они не садись», — вспоминал А. А. Остужев почти полвека спустя. — На экзаменационном спектакле присутствовали Южин, Ленский, управляющий московскими театрами Пчельников и все «начальство».

Кроме Пчельникова, человека видного, с офицерской выправкой (он служил до этого в пехотном лейб-гвардейском Преображенском полку), присутствовали помощники управляющего, его бывшие однополчане (в 1881 году руководство московской конторы императорских театров было укомплектовано офицерами из бывших преображенцев). К драматическому искусству Пчельников относился вполне благожелательно и даже не без некоторого интереса, хотя больше любил балет и оперу.

Из людей собственно театральных был на экзамене г. Черневский, главный режиссер и заведующий труппой Малого театра, бывший выпускник балетного класса, драматических ролей давно уже не игравший. В созвездии знаменитых артистов Черневский занимал незаметное, но важное регулирующее положение, следил, чтобы светила не сталкивались и особенно чтобы в полете своем они не задевали начальство из конторы, а лишь приятно ему светили. Тут требовались и такт, и ум, и специальная сноровка.

За полвека своей службы на императорской сцене Черневский много чего повидал. Он даже дневник свой вел по особенному, невозмутимо-величавому летосчислению: «2 четверг, 22 554 день моей жизни» или просто — «3 пятница, 22 555 день».

Удивить Черневского было невероятно трудно, огорчений же он избегал.

Был в комиссии и помощник Черневского, Кондратьев, охотно досылавшийся дирекцией в заграничные командировки (впрочем, языков он не знал вовсе, так что обычно путешествовал вместе с К. Ф. Вальцем). Кондратьев был человек внимательный, хваткий, из-за границы всегда привозил какую-нибудь приятную чужую идею, усовершенствование, трюк. Это ему было тем легче, что, будучи человеком неглупым, своих идей он не имел, стало быть, умно заимствовать ничто ему не мешало.

Состав приемной комиссии в сентябре 1895 года был достаточно пестрым. Что одному нравилось, другого могло только раздражать, как и случалось в делах более сложных, чем прием в училище учеников.

В данном случае все обошлось гладко: Сашу Пожарова после экзаменов приняли.

Теперь он стал москвичом и мог оглядеться.

До того город был как бы декорацией, виденнем, которое могло растаять, исчезнуть под стук поезда, уносящего обратно

в Воронеж. Теперь все вокруг сделалось надежным, прочным, и Саша спокойно, как свое, увидел и московские церкви, и бульвары, и палисадники перед домами на Садовой, и приарбатские особняки, и главную для него московскую площадь — Театральную.

На Театральной площади было сразу три театра: великий Малый театр, напротив него — театральное здание купца Шелатутина, где прежде давал спектакли памятный московским театрам Артистический кружок, и Большой театр.

Рядышком с Театральной площадью, на Большой Дмитровке, был Солодовниковский театр. Там располагалась частная опера Саввы Мамонтова. Недалеко (по Большой Дмитровке вверх) находился драматический театр Корша, а по дороге к нему, в Камергерском переулке, тоже было театральное здание, перестроенное из старинного особняка, прежнее помещение театра Корша. На небольшом пространстве сосредоточивалась тогдашняя театральная Москва.

Совсем близко от главных храмов искусства на Театральной площади находились главные «храмы» вкусной еды: знаменитые трактиры Тестова, Большой Московский и ресторан «Славянский базар», где официантов называли не как в трактире, «половой», а гуманно и в духе прогресса, «человек». Отсюда начиналась Москва торговая — Охотный ряд, чрево города, днем кишевшее покупателями, а ночью — крысами, вопрос о выведении коих неоднократно и понапрасну поднимался в городской думе, и так было до тех пор, пока один догадливый купец не завел фокса, наглядно доказав всем прочим, что фокса кормить куда дешевле, чем крыс.

Московский университет по своему расположению противостоял и Кремлю с золотыми орлами на башнях, и торговым рядам с тамошними толстосумами. Еще Николай I сказал про этот университет, проезжая мимо: «Вот оно, гнездо змей!»

Соседство полярностей понуждало к выбору, к реакции определенной и сильной. Обходных путей не было. Господам профессорам и студентам по дороге из университета за билетами на балет, в оперу или драму неизбежно надо было протиснуться сквозь густые охотничьи запахи, ругань, уговоры, гам. У интеллигентного меньшинства от этого только увеличивалось естественное желание отмыться, очиститься в храме искусства.

Образованные москвичи куда больше сдержанных и ироничных петербуржцев любили искусство, приподнимающее над жизнью, романтику возвышенного и прекрасного. У них были свои особые мерки. М. Е. Салтыков-Щедрин даже посмеивался над другом своей юности Сергеем Андреевичем Юрьевым, корен-

ним москвичом, романтиком и идеалистом, как тот, выходя из своего домика и глядя на Сухареву башню, каждое утро спрашивает себя:

— А кто же все-таки выше, Сухарева башня или Шекспир?

Театр бытовой, житейской правды был необходим москвичам, потому что он не обманывал, хотя и не утешал. Зато театр возвышенного и романтического обнадеживающе расставлял все по своим местам, и благородное, величавое торжествовало.

Когда златоглавая, торговая, ученая Москва засыпала, на ее улицах возникала тихая и зловещая ночная Москва с ее беспощадным к одиноким прохожим жульем. Не следовало ходить в это время ни по Неглинной улице, ни по Трубной площади (рядом была Грачевка, знаменитая своими притонами), ни подле Хитрова рынка, на который, впрочем, и днем не рекомендовалось заходить: там деньги вместе с карманом могли вырезать раньше, чем человек спохватится. Точно так же не рекомендовалось бывать на толкучке у Сухаревой башни и на другой такой же — у Никольской, подле Китайской стены, где все, вплоть до «птичьего молока», можно было купить по бросовой цене. Купленное там «птичье молоко» через минуту после покупки обращалось в тухлую водичку, подметки у новеньких сапог через день отскакивали, а пиджак после первого же дождя мог слить.

Александр Иванович Южин рассказал Саше Пожарову про все эти саркастические контрасты Первопрестольной. Но под заботливым южинским крылышком Саша остаться не захотел. Он начал свою самостоятельную жизнь, обосновался в Никольских номерах, сплошь заселенных студентами, а у Александра Ивановича бывал не чаще раза в неделю.

Императорское театральное училище было строгим: за выправкой, осанкой, манерами учеников очень следили. Ученицам полагалось носить синие платья с брошью в виде лиры. Ученики должны были ходить в синих фраках со светлыми пуговицами. На светлых пуговицах была изображена все та же лира.

Вот Саша сидит за столом в буфетной со стаканом чаю и булкой с сыром (больше ничего в буфетной не подавали). Рядом его товарищ по курсу, положив ногу на ногу, беседует с ученицей школы. Входит Черемухин. Молчит. Смотрит. Поглаживает свою холеную бороду. Оживленный разговор продолжается.

— Как вам не стыдно! — кричит наконец инспектор. — Где вы находитесь? Как вы сидите! С вами дама, а вы положили ногу на ногу! Где надзиратель? Куда смотрит классная дама? Боже, что за манеры!

Скандал.

Все встали с мест, робко слушают убедительную и грозную речь господина инспектора о правилах хорошего тона.

С Черемухиным вообще о чем бы то ни было спорить было бесполезно. Если при нем говорили, что такой-то скрипач хорошо играет на скрипке, то Черемухин непременно начинал так:

— Я тоже много лет играю на скрипке и со своей стороны должен заметить. . .

Если при инспекторе училища заходила речь об Аристотеле, то и тут он начинал с самого главного: с себя самого.

— Я тоже много лет занимаюсь философией и полагаю со своей стороны по этому предмету. . .

При столь неусыпном и неколебимом надзоре Саша Пожаров, по природной своей открытости склонный забывать, все время должен был быть начеку. Нелегко было осваивать науку естественного поведения человека во фраке. А без этого человек считался неотесанным и его преследовали.

Зато дома, в студенческих номерах, Саша мог отдохнуть душой от взыскательного училищного воспитания. Более того, в соседней комнате жили студенты, воспитывавшие Сашу в противоположном направлении: в неуважении к правилам и порядку. Речь шла, разумеется, не только о порядке в комнате, но и вообще о миропорядке, и прежде всего о порядках в России, нуждавшейся в новом и правильном устройении.

Саша впервые в жизни увидел тех самых «отщепенцев, пытающихся развратить наш умный и добрый народ идеями социализма», о которых писал в учебнике Иловайский и говорил в Воронеже учитель истории.

Однажды к студентам пришли гости — две курсистки. Девушки читали стихи, потом все спорили, потом пели «Отречемся от старого мира», а также «Укажи мне такую учитель» — песню на слова Некрасова; в их исполнении она звучала привольно, как уверенная и увлеченная поступь, чуть-чуть на маршевый распев. Саша быстро запомнил слова и тоже это запел.

Уже в старости Александр Алексеевич Остужев вспоминал о том вечере:

— Никакой вульгарности. Никакой пошлости. . . Боже мой, какая это была удивительная молодежь!

Вообще-то Саша не хуже своих соседей знал, как жизнь устроена. Но теперь оказалось, что устройство это можно было определить не просто как «неудобное» или «трудное» (об этом и так все знали), но еще и как «несправедливое», даже «преступное». И удивительно было, что и соседи-студенты, и — чего от барышень меньше всего можно было бы ожидать — их знако-

ные курсистки знали, как необходимое переустройство общества надо производить.

Однажды ночью студентов из соседнего номера арестовали.

Саша был у себя, читал. Вдруг в дверь сунулся кто-то взъерошенный, полуодетый:

— Полиция!

Саша тут же потушил лампу и притворился, что спит. Как и все лица, приписанные к податным сословиям, полиции он боялся.

За дверью послышались шаги, приглушенный говор. Потом все стихло.

Наутро и коридорный и швейцар вели себя так, словно ничего не произошло.

Соседи исчезли, будто их и вовсе не было.

Через несколько дней к Саше в номер зашел знакомый студент и попросил том Шекспира.

— Я вам советую уехать отсюда, — сказал он, конспиративно листая книгу. — наших товарищей арестовали. Ведут следствие.

Одного из своих, казалось, навсегда исчезнувших соседей Александр Алексеевич Остужев уже после революции встретил в Москве. Это был известный революционер, а имени его в конце 40-х годов Александр Алексеевич не назвал, верно, уже не мог вспомнить.

Саша последовал совету знакомого студента и нашел себе местечко потише — длинную, узкую комнату, за которую просили двенадцать рублей в месяц. Таких денег у Саши не было. Но тут подвернулся студент-медик, и решили снимать пополам, а так как у студента был товарищ, то комната вышла на троих. Однако третьей койки у хозяйки не было, поэтому две кровати поставили рядом и в дальнейшем спали на них втроем, укладываясь поперек. Саша пошел в Никольские номера и перенес имущество на новое место. Имущество состояло из узелка (чемодана по-прежнему не было), где находилось кое-какое бельишко, том Шекспира, Гомер, а также лампа с зеленым абажуром.

Студенты, с которыми Саша жил в одной комнате, учились медицине. Самой выразительной частью их имущества, как потом рассказывал А. А. Остужев В. В. Федорову, был череп. Студенты его использовали то как наглядное пособие, когда зубрили лекции, то как пепельницу, когда играли в карты, в винт.

Именно в их компании Саша Пожаров прочел впервые «Отцов и детей» Тургенева запоем, за ночь.

— И с этого дня я решил стать Базаровым, — рассказывал потом Остужев. — У меня пробудилось страстное желание знать...

Увидев науку, так сказать, лицом к лицу, Саша Пожаров поверил в нее прочно, безоговорочно, как в чертежи и правильные, точные расчеты машин. Из всего услышанного он сделал и практические выводы. Напуганный страшными рассказами студентов о зловещих и загадочных путях разных инфекций, Саша решил избегать поцелуев и рукопожатий. Несколько лет спустя, уже став членом труппы, он даже прослыл из-за этого среди старших чудаком, а товарищи помоложе над ним посмеивались.

Вскоре зловещие рассказы студентов о таинственных заболеваниях и погибельных случаях подтвердились на собственном Сашинем примере: однажды на Тверском бульваре, там, где более полувека спустя знаменитый артист на покое, седовласый красавец Александр Алексеевич Остужев имел обыкновение прогуливаться, Саша Пожаров упал от страшного приступа болей в желудке.

Обеды в «пырках» сделали свое дело. «Пырками» называли трактирчики возле Охотного ряда, куда забегали поесть босяки и нищие студенты. За три копейки там можно было получить щи из серой капусты с очень сомнительной требухой, а за пятак — лапшу.

К Саше домой приехал врач театральной конторы Казанский, которого называли Тень Мафусаила. Он действительно передвигался бесшумно, как тень, потому что носил сапоги на толстой подошве и без каблучков, был во всем очень осторожен и в жизни многоопытен. Доктор Казанский заявил, что причина болезни — скверная пища и что эту причину надлежит устранить.

Желудок, избалованный пирогами Елизаветы Ефимовны и добротной домашней кухней, в первые же месяцы новой и трудной жизни подвел Сашу самым роковым образом. Что теперь делать, Саша, лежа на постели в своей прокуренной комнате с медицинскими книгами, игральными картами и черепом, вряд ли знал. Деньги были на исходе, и обедов подороже он позволить себе не мог. Тем временем доктор Казанский, зная, что молодой человек, страдающий болями в желудке, — протеже Южина, сообщил тому о случившемся.

И на следующий день в комнатке, где монотонные фразы из медицинских лекций (их зубрили вслух) застревали в плотных облаках табачного дыма, появился неожиданно, как «бог из машины», сам Александр Иванович Сумбатов-Южин, стройный, свежий, одетый изысканно, но без излишеств, столь же чуждый студенческому бедламу, сколь чужд был лорд Байрон в «гарольдовом плаще» своим собственным героям в живописных лохмотьях.

Теперь Александр Иванович уже не предложил, а приказал Саше «пырки» забыть и являться обедать к нему ежедневно. А пока Саша болен, обеды от Александра Ивановича будут при-сылаться ему в номера. Тем и кончилась попытка существовать в Москве самостоятельно, зато в жизни Александра Пожарова начался период чрезвычайной важности. Дружеское покровитель-ство Южина сделалось тесной, родственной дружбой.

«Саша!

Посылаю тебе:

1. Десять рублей (отличное лекарство).
2. Доктора (заплати ему два рубля).
3. Мадеры.
4. Бульона.

Надеюсь, что твоя болезнь не смертельна, но зайду все-таки навестить тебя часов в девять...»

Эту записку вместе с другими письмами Южина Остужев до конца своих дней бережно хранил. Она показывает и отцовское отношение Александра Ивановича к «своему мальчику» (у Сум-батовых детей не было), и то, что Александр Иванович умел быть воспитателем умным и тактичным, не педантическим ригор-истом, а старшим другом, понимавшим, что многое человеку не чуждое ему еще и приятно (например, мадера).

С той поры Саша Пожаров каждое лето ездил в усадьбу Сум-батовых Малое Покровское под Воронежем, а летом 1896 года даже играл вместе со своим старшим другом на воронежской сцене. Можно себе представить, как счастлив был Саша прочесть в газете «Дон»:

«Пьеса «Надо разводиться» — очень веселая жизненная ко-медия... Г. г. Соломин, Бровский и другие немало способство-вали прекрасному ансамблю исполнения. Театр был полон больше чем на две трети. Из этого можно заключить, что наша публика проголодалась и алчет смотреть хорошую игру». Ведь рецензент, для солидности назвавший себя Боккачио, упомянул здесь и г. Бровского — Сашу.

Дома радовались. Отец хоть и молчал, но чувствовалось: одо-брительно. Елизавета Ефимовна была довольна, а старший свод-ный брат — в Воронеже была уже у него своя книжная лавка — очень похвалил. Всем было ясно, что Саша по своей новой до-роге выходит в люди.

Сашина жизнь теперь складывалась цельно и стройно из об-щения с Южиным и его друзьями, того, что давали Саше как зрителю московские театральные сцены, особенно сцена великого Малого театра, и, конечно, самого главного — учения в классе Ленского.

Александр Павлович Ленский был актером-рыцарем, чей «поэтический Гамлет тянул к себе молодежь как магнит», а дон Сезар де Базан вызывал в зрительном зале «живые волнения и слезы», как писал Александр Амфитеатров.

«Пусть гибнет все, кроме моей чести и счастья женщины!» — восклицал дон Сезар, бросая шпагу, и молодые замоскворецкие купчики, «вылупившиеся» только недавно из чуйки — и прямо во фрак, вместе с ординарными и экстраординарными профессорами, а также студентами на галерке верили, что так оно и должно быть, хотя такая жизненная позиция не выдерживала ни малейшей позитивной критики.

Приходя в себя от впечатления, трезво мыслящие реалисты могли только удивляться опасному аффекту, под влиянием которого в их душах пробуждалось нечто такое, о чем они не желали даже подозревать.

Впрочем, Александр Павлович Ленский умел быть на сцене не только пылким и благородным рыцарем Дюнуа, достойным партнером великой Ермоловой в «Орлеанской деве», но и Уриэлем Акостой, «идейным протестантом во имя общей свободы совести, «рыцарем духа», так сказать, по мировой совокупности», — как писал об этой роли А. П. Ленского его современник.

«Я был влюблен в Ленского», — признавался К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве».

В 30-е годы нашего века игру Ленского с восхищением вспоминал Мейерхольд.

Ленский был одарен той счастливой гениальностью, которая не вызывает споров, а сближает спорящих.

«Ленский явился на сцену московского Малого театра, в то время действительно образцового и лучшего в России, необычайно кстати и вовремя. Труппа была исторически превосходна. Шумский, Самарин, Медведева, Акимова, Никифоров, Екатерина Васильева кончали свои славные дни. Никулина и Федотова были молоды, в цвете сил и славы. Ермолова и Садовские второго поколения, Михаил Провович и Ольга Осиповна, только начинали. В этом блистательном созвездии намечался один пробел: театр не имел не только хорошего, но хотя бы даже порядочного актера-любownika па сильные драматические роли. «За неимением гербовой писали на простой» и довольствовались артистами-суррогатами. И вот — на такое-то пустое место является А. П. Ленский: красавец с громадными голубыми глазами, полными света внимательной и теплой мысли, весь — из таланта и темперамента, умница, образованный, художник с головы до ног, интеллигент в совершенном и лучшем смысле слова, с европейскими вкусами и взглядами на искусство, с убежденною школою

романтического реализма, с мечтами о классическом репертуаре, о Шекспире, о Пушкине, о повороте к традициям Мочалова по Белинскому», — писал о Ленском Александр Амфитеатров. Под «романтическим реализмом» — сейчас это словосочетание не употребляется — писатель разумел такое исполнение романтических ролей, когда романтическая форма оказывается как бы увеличительным стеклом, благодаря которому становится ясно видимым все то возвышенное и прекрасное, а иногда, впрочем, и чудовищное, что обыкновенно прячется в душе человека и простым глазом плохо различимо.

Александр Иванович Южин был по своим артистическим пристрастиям Ленскому сродни и шел за ним след в след. Когда Ленский уехал на время в Петербург, Южин выступал с Ермоловой в ролях Ленского. С тех пор прошло больше десяти лет. Героический репертуар естественно переходил к Южину. А к кому — от Южина?

И для Саши Пожарова, которого Александр Иванович готовил себе в преемники, лучшего педагога, чем А. П. Ленский, Южин и представить себе не мог.

Ю. М. Юрьев, незадолго до Александра Пожарова прошедший школу Ленского, вспоминал, что, когда Ленский на уроках загорался, «наступало подлинное творчество педагога... Своим огнем он умел так насыщать аудиторию, так поднимать настроение в классе, что уроки его были для нас таким же эстетическим наслаждением, какое испытываешь в театре при исполнении выдающихся мастеров сцены. Была ли система в его преподавании? В полном смысле, как мы это теперь понимаем, — нет, да ее и трудно было ожидать, ее, собственно, ни у кого не было... Но вместе с тем его работа с нами носила определенную плановость, которой он придерживался все время».

К середине 90-х годов прошлого века А. П. Ленский уже обобщил свой огромный артистический опыт в статьях «Заметки о мимике и гриме» и «Заметки актера». «Плановость», о которой писал Ю. М. Юрьев, была естественна: без нее трудно было бы передать ту систему взглядов на сценическое искусство, которая у Ленского возникла и как вывод из своей собственной творческой практики и как плод наблюдений за творчеством сотоварищей по Малому театру.

Саша Пожаров, репетируя монолог герцога Баварского, тринадцать строк, повернувших его судьбу к лучшему, ни о каких «теоретических основах» актерского искусства, конечно, и не помышлял. Теперь он узнал о них. Разумеется, теория актерского творчества не была в то время разработана с той детальностью, как сейчас, но уже существовала очень серьезная работа

С. А. Юрьева «О сценическом искусстве», напечатанная им в журнале «Русская мысль», который он вместе с В. М. Лавровым и основал.

О Сергее Андреевиче Юрьеве и его взглядах на театральное искусство Саца много слышал и в доме Южина, и на «журфиксах» у Немировичей, и из уст Ленского на уроках в училище.

Сергей Андреевич Юрьев был человек замечательный. Сперва он занимался астрономией, потом, напряженно вглядываясь в далекие звезды, испортил себе зрение. Человек 40-х годов, поры Станкевича, Грановского и мечтательного вольнодумства маленьких московских кружков, укромно философствовавших в желто-белых особнячках Арбата и Пречистенки, Сергей Андреевич, оставивши астрономию, теперь силой внутреннего прозрения стремился увидеть все то возвышенное и прекрасное, что есть в жизни, и утвердить его. Он вдохновенно говорил, писал, переводил, помогал артистам, в частности очень помог молодой Ермоловой; словом, был олицетворением романтической одухотворенности.

«Каким образом возникает психологическое взаимодействие актера и зрителя?» — спрашивал в своей работе «О сценическом искусстве» С. А. Юрьев.

Он отвечал на это так: «действующая» часть нашей психики подобна ярко освещенной, но узкой полоске, вокруг которой, словно тьма, то самое неосознанное, откуда актер должен черпать краски для сценического образа, — «покоящееся сознание». Зритель воспринимает искусство через активную, действующую часть психики, через нее же пытается воздействовать на себя актер. Если актеру удастся разбудить в себе бессознательное, то у зрителей возникает сопутствующее интеллектуальному восприятию «соколебание покоящегося сознания», переживание «могучее, сотрясающее весь организм».

И Юрьев задавался новым вопросом:

«Где та сила в таланте артиста, которая бы заключала в себе обе стороны художественной деятельности — и сознательную и бессознательную, служила бы переходом от одной к другой и спаивала бы их в нераздельное художественное творчество?»

Эту силу С. А. Юрьев называл «угадывающей силой», или, иначе, «чувством художественного такта».

В те времена в применении к театральному искусству музыкальные понятия «топ», «такт», «ансамбль» (последнее, впрочем, и сейчас в обиходе) употреблялись чаще, чем теперь. Наверное, Юрьеву в числе других казалось, что термин более точный, нежели «чувство такта», как раз и окажется из-за этой своей огрубляющей ясности отдаляющим от сути дела. «Музыкальная»

же «приблизительность» хоть в какой-то мере, но к самой сути дела приближала.

Ленский принимал для себя и для своих учеников это понятие «художественного такта» — такта в мимике, в жестикуляции, такта, который великий трагик Росси называл «внутренним голосом какой-то артистической совести».

Но как возбудить в себе «угадывающую силу», чтобы найти свой собственный, неповторимый сценический образ? Как актеру через «действующую» часть своей психики повлиять на бессознательное?

Этими коренными для Александра Павловича вопросами Саша Пожаров у себя в Воронеже не задавался. Для него тогда работа над ролью начиналась с того, что роль следовало выучить, почитать, насколько возможно. Что же до места данной роли в спектакле, то, поскольку текста пьесы очень часто в труппе не было, были только списки ролей, актеру на маленькие роли просто пересказывали спектакль в общих чертах.

На первых же уроках Александра Павловича Ленского Саша узнал, что работу над ролью надо начинать совсем иначе: сперва надо не заучивать, а, вникнув в общее содержание пьесы и роли, перейти к репетициям в воображении. Они-то и должны разбудить «покоящееся сознание». Воображению нужно дать полную свободу, чтобы герой, которого артисту нужно играть, предстал перед ним в своем идеальном образе, а несколько пока еще не в образе артиста. Потом уже артист, глядя не на себя самого в зеркало, а на этот идеальный образ, вовсе, может быть, на него и не похожий, примеривается, что он может, чего не может, что в нем есть по сравнению с «идеальным» образом, чего нет, чем отсутствующее заменить, — и тут только начинает учить роль.

Между тем Саша знал множество забавных историй о том, как актеры перевоплощались до неузнаваемости и какие чудеса из этого получались. Умение при помощи толстых слоев мастики, наложенных на лицо, искусной раскраски, накладных бород, бровей, носов и прочих художественных ухищрений превратить себя в другого человека казалось Саше достижением и тайной мастеров. Зачем же мучиться, искать в себе сходства с «идеальным образом», если его можно «вылепить», изготовить, как маску, с помощью всем известных средств?

— Грим не может быть маской. В маске актер не может играть, — говорил на это Ленский.

Александр Павлович тут соглашается с великим актером Тальма, утверждавшим, что задача артиста, проникнув в своих героев, затем «открыть в самом себе весь их героический вид, манеру говорить, все тонкие черты и оттенки их характера, их

душевные движения, особенности и даже странности». Это высказывание Тальма С. А. Юрьев сочувственно процитировал в своей статье «О сценическом искусстве». Александр Павлович Ленский развивал эту идею так:

— Чем талант сильнее и глубже, тем он своеобразнее: у каждого артиста ведь не чужой талант, свой, значит, свое выражение глаз, свой голос, своя интонация, свой жест. Когда Пров Садовский, например, играл, то каждый зритель был рад узнать дорогие черты своего любимца, который силою своего колоссального таланта, своей неподражаемой мимикой делал эти черты столь родственными для Юсовых и других, что зрителю, видевшему великого актера в этих ролях, представить их не в образе Садовского — невозможно.

А. П. Ленский не был сторонником перевоплощения до полной неузнаваемости. Это Саше Пожарову очень скоро стало ясно. Но откуда брать материал для актерского творчества? Как избежать однообразия, не наскучить зрителям, которые видят, что разные роли играет один и тот же человек?

— Мне кажется, что актеру надо привыкнуть наблюдать всегда и везде, — отвечал на это Ленский. — Не пропускать в лице, с кем он говорит и на кого смотрит, ничего, не сравнив со своим, не уяснив себе разницу черт, не примерив мысленно на себе его прически и прочего, не сообразив, что из этого может получиться... Все типы, наблюдаемые им, составят из себя группы, и из этих групп актер путем обобщения и согласно художественному замыслу автора будет уже создавать внешний облик изображаемых лиц.

По такой методе в Малом театре работали многие. Саша Пожаров знал, например, что Михаил Провович Садовский просиживал целыми часами в Щербаковском трактире, по-московски в «Щербаках». Потом он перебрался в «Эрмитаж». Там у него, как и в «Щербаках», был свой отдельный столик в уголке, и оттуда все было видно. С людьми случалось всякое: их обманывали друзья, бросали женщины, иногда им везло, чаще они жаловались и нередко подсаживались за столик к Михаилу Прововичу, который их угощал и беседовал о жизни. Подобно Ленскому и Южину, Михаил Провович был не только актером: он писал рассказы, переводил пьесы. Написанная Садовским пьеса «Душа — потемки» ставилась на Малой сцене. Эпиграммы Михаила Прововича, переходя из уст в уста, облетали всю Москву. Саша Пожаров мог убедиться, что корифеи Малого театра не лицедеи, как в прежние времена называли актеров, а личности.

Но быть личностью на сцене — значит уметь по-своему воплотить понятое и пережитое. И на первых же учебных репети-

циях Саша Пожаров столкнулся с тем, что очень многое, отлично удававшееся в воображении, на сцене, с партнерами никак не получалось. Александр Павлович успокаивал его: после «кабинетных» репетиций работу над образом приходится начинать на сцене чуть ли не сначала. Процесс сценического общения, реакция партнера определяет, как именно воплотится все то, что в основе уже найдено.

«Что» и «как» в искусстве неразделимы. Найти свое на сцене можно только вместе с другими. Саша Пожаров склонен был к порывистым движениям, к широкому, сильному жесту. Ему казалось, что это и есть его собственное, хотя на самом деле именно так, аффективно, стремясь к чисто внешней выразительности, играли многие артисты в Воронеже.

Ленский искусственности не терпел. «Живете на сцене!» — было высшей его похвалой. Когда же ученик не жил на сцене, а только играл, Александр Павлович сердился:

— Глаза! Глаза! Дайте ваши глаза! Посмотрите, что вы делаете?! Ведь все шло хорошо, и вдруг спрятались глаза! Куда?

Тут Ленский выходил из-за своего столика, показывал, как нелепо это получалось, когда прятали глаза, или передразнивал еще какую-нибудь неуклюжую искусственность. Саше иногда очень сильно доставалось за неумение собой владеть. Как-то раз, играя роль Колычева в драме Островского «Василиса Мелентьева», на финальной реплике: «Коль говоришь, что любишь, так люби! Забудь обычай женский — обманывать...» — Саша так ударил барышню Вальц, игравшую Василису, воображаемым ножом в грудь, что барышня пошатнулась и вправду побледнела: кулак-то ведь был не воображаемый!

— Сейчас же вон! — закричал Александр Павлович Саше, избежав на сцену. — Я у тебя все роли отберу! Так можно убить человека! От такого удара в грудь может быть рак!

Но Саша оправдывался так ошеломленно, с такой обезоруживающей искренностью, что все его простили, а для барышни Вальц (и для Саши, разумеется) вся эта история имела чисто романтические последствия. Хотя подобные медвежьи неуклюжести и в дальнейшем случались с Сашей Пожаровым, но, как показало будущее, объяснения Ленского он усвоил.

— Каждое чувство, зарождающееся в душе человека, прежде всего отражается в его глазах; затем сокращаются мышцы лица, и последними на помощь глазам приходят мышцы остальных частей тела, то есть являются поза и жест. И наоборот: как только возбуждение тухнет, прежде всего принимают покойное положение мышцы корпуса, рук, ног, и последними успокаиваются глаза, — объяснял Александр Павлович.

От переживания к выражению глаз, к мимике, жесту, движению и реплике — так представлял себе Ленский процесс движения чувства, пластику, которую нужно запомнить, чтобы потом извне вернуться внутрь, разбудить в себе «покоящееся сознание». Но главным при этом оставалось произнесение слова. Играли слова, они были опорой артиста, и все, что им предшествовало, Ленский называл «предыгрой».

Вот как описывал предыгру Ленского — Бенедикта в комедии Шекспира «Много шума из ничего» московский профессор-историк А. А. Кизеветтер, большой поклонник Малого театра, приглашенный впоследствии Южиным читать лекции на Драматических курсах: «Бенедикт долго стоит и смотрит на зрителей в упор, с ошеломленно застывшим лицом. Вдруг губы чуть-чуть дрогнули. Теперь смотрите внимательно на глаза Бенедикта, все еще сосредоточенно застывшие, но из-под усов с неуловимой постепенностью начинает выползать торжествующе-счастливая улыбка; артист не говорит ни слова, но вы видите, что у Бенедикта поднимается горячая волна радости, которую ничто не остановит: начинают смеяться мускулы, щеки, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательно радостное чувство пронизывается мыслью и, как заключительный аккорд всей мимической игры, яркой радостью вспыхивают дотеле застывшие в удивлении глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта — один сплошной порыв бурного счастья, и зрительная зала гремит рукоплесканиями, *хотя артист еще не сказал ни одного слова и только теперь начинает свой монолог*». Ленский предугадал, по мнению советского театроведа Новицкого, «своей ненавистью к натурализму и приемом предыгры существенные стороны системы Мейерхольда». Впрочем, мнение это оспаривается многими учеными, хотя сам Мейерхольд с ним соглашался вполне и даже приводил процитированное выше описание игры Ленского для подтверждения и иллюстрации своих собственных теоретических взглядов.

Вся эта мимическая увертюра была лишь одним из проявлений того особого стиля поведения на сцене, который в стихотворных пьесах умели находить для себя и Ленский, и Ермолова, и Федотова, и Южин. Когда Ленский на уроке воодушевлялся, он иногда прочитывал ученикам любимые места из прежних своих ролей, демонстрируя, разумеется, и «предыгру», вроде описанной выше. Саша Пожаров на уроках Ленского был очевидцем этого гениального мастерства, вершин которого и ему, быть может, предстояло достичь. Но путь к этим вершинам лежал через овладение мимикой, жестом, стало быть, через выработку в себе живого чувства художественного такта. Языком мимики и жеста

актер должен был владеть, мгновенно его понимать, и Александр Павлович Ленский на этом именно языке объяснял, что нужно.

«Например, когда спрашивали у Александра Павловича о каком-либо персонаже из пьесы: «Какая это женщина?»

— Сейчас, мой дружок, я скажу, — он прикидывал, подбирая, — Она? Да вот какая она!

И он мимикой давал лицо женщины, которая с первого своего появления говорила: «Скучно жить на этом свете». И вот по этой мимике сразу было видно все существо роли: и походка, и жест, и грим, и интонации», — вспоминал потом М. Ф. Ленин.

Разумеется, Александр Павлович отнюдь не всегда объяснял этими «какими-то особенными, ему свойственными приемами: одним движением в стиле, характере и в тоне данной роли раскрывал все ее существо». С Ю. М. Юрьевым, например, он репетировал в течение целого полугодия одну-единственную сцену из «Дон Карлоса» Шиллера, а потом довольно долго работал с Александром Пожаровым над ролью Яго, как вспоминает А. В. Васенин, исполнявший роль Отелло, любимого героя Саши Пожарова. Наверное, Саша был огорчен, что ему досталась роль ненавистного Яго. Но один из методов Ленского в том и состоял, чтобы ученики играли самые разнородные роли, а через их сопоставление и ученикам и ему, учителю, становились яснее индивидуальные особенности каждого.

Но даже и в ходе длительной, сложной работы объяснения Ленского никогда не сбивались на лекцию: то были живые рассказы о пьесе, о роли, о том, как играли эту роль. Память Ленского была неисчерпаемой, повороты повествования — непредсказуемыми.

Сашу Пожарова Ленский любил, не остывал к нему, потому что сам Саша не остывал к искусству. Но к своему любимому ученику Александр Павлович был и в мелочах придирчив.

— Дружок, это нехорошо! — и Александр Павлович показывал, как это нехорошо получается, когда Саша, разговаривая на сцене, держит большой палец отогнутым от всех остальных. — Такая привычка была и у меня, я зажимал большой палец в кулак и так его держал. Советую и тебе.

Вспоминал потом Остужев также и о другом случае: во время репетиции держал он руки в карманах, Ленский сделал строгое замечание. На следующий день по забывчивости Саша этот жест повторил. Тут Александр Павлович высказался столь энергичски и ядовито, что Саша, придя домой, зашил карманы не только на брюках, но даже и на фраке.

Однако, как уже говорилось, основой игры было слово. Игра начиналась для Ленского словом, и потому голосу, его силе, его

гибкости, органичности тона Александр Павлович придавал огромное значение, как и великий Сальвини, воскликнувший, когда его спросили, что же для актера главное: «Голос! Голос!» Для Ленского, как и для Остужева впоследствии, голос значил больше, чем просто «техническое средство». Он был «техническим», то есть подсобным, средством в такой же мере, как для скрипача скрипка. Поэтому Александр Павлович терпеть не мог, когда на занятия приходили с невыученными ролями и нудно, невыразительными голосами проговаривали слова роли под громкий шепот суфлера.

Следуя советам учителя, Саша Пожаров искал свою интонацию, свой жест и особенно старательно работал над голосом. Он так развил дыхание и связанные с глубоким дыханием мышцы, что демонстрировал такой эксперимент: брал дыхание, ложился на спину, на его диафрагму клали доску, кто-нибудь на эту доску становился, а Саша некоторое время дыхание удерживал и вставал потом как ни в чем не бывало.

Он учился владеть неуловимым током воздуха, идущего вверх, к тоненьким струнам голосовых связок, владеть так, чтобы не одни эти струны регулировали и создавали звук, напрягаясь, уставая, теряя эластичность, а чтобы самый поток воздуха незаметными движениями мышц регулировался, шел, как нужно: быстрее, медленнее, напряженнее, легче — и в результате связи только «регушировали» бы звук, не утомляясь даже от очень долгой работы. Это совершенствование голоса, который должен был, оставшись послушным, получить опору в глубине, отличается от того, что обычно называют «постановкой голоса»: постановка голоса, а тем более постановка его на глубокую мышечную опору диафрагмы, может исказить звучание, сделать голос глухим, лишить звонких, высоких нот или так его изменить, что возникнет типовое звучание — «хорошо поставленный актерский голос». Между тем знаменитая остужевская «кантилена», удивительная, неповторимая интонация не просто звука — певучего звука, не могла быть чисто технически «поставлена». В ходе многолетней работы ей еще предстояло родиться.

И Ленский и Южин обладали чрезвычайно мелодичными, сильными, красивыми голосами. Саша Пожаров тоже искал свою «кантилену». На последние деньги покупал он билет на галерку в частной опере, где молодой певец Федор Шаляпин показывал ту силу и неутомимость певческого дыхания, ту управляемую чувством и мыслью красоту голоса, которой часто не хватало мастерам итальянского бельканто, певшим всегда прекрасно, но отнюдь не всегда «со смыслом». И Саша, декламируя где только можно было, учился безошибочно соотносить силу звука, высоту

тона с движением мышц диафрагмы, горла, лица, учился чувствовать, предугадывать голос, еще не слыша его. Если б он знал, как впоследствии пригодится ему это умение!

А пока оно только вырабатывалось, и Александр Павлович Ленский очень за этим следил. Его замечания к роли Дмитрия Андреевича Малькова («Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), которую Саша Пожаров готовил для выпускного спектакля, напоминают музыкальную партитуру:

«В начале третьего акта тон совершенно покойный, несколько прощесский до фразы: «Ну будет уж, довольно дурачиться», а с тех пор до конца сцены тон другой, серьезный, но без особенной звуковой силы, а больше силой внутренней, особенно с монолога:

— Откуда? Ты забыла...

Звук должен быть более густ, с внутренней силой».

Не есть ли верно найденное движение голоса тот «ключ», которым по собственной воле можно открыть в себе вдохновение? Современному актеру советы эти, пожалуй, покажутся наивными, детскими, чисто внешними. Но ведь для Александра Павловича Ленского и Саши Пожарова слова эти имели иное значение, чем для нас: это были заметки, фиксировавшие результат, уже найденный на репетициях, а вовсе не совет, долженствующий эти поиски заменить. Это были всего лишь вехи пути, которого без участия сердца, глаз, мускулов пройти было бы нельзя. Вообще, когда от образа жизни, строя мыслей и чувств с течением времени остаются только слова, многое кажется то наивным, то непонятым. На тексте роли дворянина Андрея Колычева («Василиса Мелентьева»), которую под руководством Ленского Саша готовил, имеется, например, пометка, что в слове «всей» нужно «е» произносить как «ять».

Надо знать, чтобы понять смысл этой пометки, что «ять» в русском языке пикогда не произносилось, как «ё» с двумя точками, а только как «е». Саша Пожаров — впоследствии дикция и литературное произношение Остужева были образцовыми — произносил «вёй» вместо «всей», воспроизводя диалектную особенность воронежского говора. Вот он и записывал для памяти, что в этом слове буква «е» должна звучать как «ять», правильно, но непривычно.

Вот так — по буквам, по слогам — учился Саша Пожаров под руководством Ленского трудному искусству драматического артиста. И хотя Боккачио в газете «Дон» уже поставил его рядом с признанным в Воронеже артистом Соломиным, Саша знал, что до настоящих вершин искусства ему еще очень далеко. Каждое лето, приезжая в Малопокровское к Сумбатовым, он пугал

крестьянских девушек, декламируя в лесочке стихи, пробуя голос на разные тона. Девушки думали, что там завелся леший. Репетировать таким способом Саша привык еще в Воронеже, репетировать с зеркалом ему там редко удавалось. А Александр Павлович этого вовсе не советовал: когда в глазах у тебя внимание, с которым ты следишь за отражением собственной мимики в зеркале, то, оставаясь недовольным этим неполным впечатлением, ты обвиняешь свои ни в чем не повинные мускулы, все энергичнее сокращаешь их, впадаешь в карикатуру. Мало-помалу привыкнув к этому, можно превратиться просто в гримасника.

И в доме Южина и в доме самого Ленского Саша не раз, наверное, услышал все то, что знал Александр Павлович об искусстве, о чем он писал, чему учил. Видел Саша, как Ленский радуется чужому успеху, как в раздражении трет себе виски «мигрэнштифтом», когда с ним совершенно напрасно, по его мнению, не соглашаются, видел Ленского взбалмошным, просветленным, веселым, опечаленным — и все это тоже было продолжением «школы». Остывая, загораясь, постоянно что-то придумывая, Ленский был живым примером того, как мастер может забывать о созданном прежде, потому что оно становится новой отправной точкой совершенствования, а не оказывается элементом повторения.

Однажды, например, за обедом у Сумбатовых Ленский обратил вдруг внимание на картину. Ему в ней понравились облака.

— Это чье же у тебя, Шура?

Все засмеялись.

— Что за дурацкий смех?!

Южин просит Сашу Пожарова снять картину. Она подписана: «Ленский».

— Что за черт! Действительно, я писал, — смущенно признается Александр Павлович. Он не только рисовал, но и занимался скульптурой, а ученикам своим внушал:

— Я всякому начинающему рекомендовал бы развивать в себе вкус к живописи и скульптуре. Я настоятельно рекомендую моим ученикам рисование не для того, чтобы оно помогло впоследствии расписывать свои лица в разные цвета, но единственно с целью научить их понимать натуру, развить в них любовь ко всему пластичному, изящному и типичному, развить наблюдательность.

И Саша Пожаров добросовестно его слушался, просиживал долгие часы в рисовальном классе. Одна из его работ, голова юноши из скульптурной группы «Ляокоон», сделанная углем, а потом покрытая лаком, до сих пор сохранилась.

Но где же все-таки был зарыт «золотой ключик» управления собственным вдохновением?

Из всего, что говорил Александр Павлович Ленский, бесспорно следовало по крайней мере одно: найти его может только интеллигентный, чуткий, широкообразованный человек, который сам по себе — личность.

В первые годы своей московской жизни Саша Пожаров ежедневно бывал в доме Южина и был принят там как родной. Он сблизился и с семьей Ленских (Лидия Николаевна Ленская была сестрой Марии Николаевны Сумбатовой, и обе семьи жили рядом). Познакомился Саша через Сумбатовых и с семьей Вл. И. Немировича-Данченко, женатого на двоюродной сестре Марии Николаевны Сумбатовой, Екатерине Николаевне Корф, дочери известного в то время деятеля народного просвещения.

Так Александр Пожаров вошел в среду, о которой вспоминал потом, что она самым решительным образом повлияла на его формирование и как актера и как гражданина.

Поначалу, правда, привыкать к этому окружению Саше было нелегко: правила хорошего тона были нерушимы и весьма подробны. Однажды, например, Александр Иванович взял своего питомца на званый обед в дом светский, тонный даже до некоторой чопорности. Предварительно Александр Иванович объяснил, что это за дом и как там держаться: умерять звонкий голос; в разговор вступать лишь в удобный момент. Если хозяйка из любезности спросит: «Как вам нравится соус?» — то, памятуя афоризм, что «вежливость — это фальшивая монета, которую все условились принимать за настоящую», надо вежливо и честно поблагодарить, оценив высокие достоинства поданного блюда. Вообще же держаться следует естественно и свободно.

Саша все это отлично усвоил, за столом сидел как деревянный и по возможности ничего не ел и не пил, чтобы не спрашивали. Наконец хозяйка спросила, не хочет ли он вина, которое наливали кому-то.

— Благодарю вас, — вежливо ответил Саша. — Я пью только мадеру.

А мадеры ни на столе, ни в доме как раз и не было.

В семье Сумбатовых после этого случая появилась поговорка на разные житейские сюжеты:

— Благодарю вас, я пью только мадеру, — причем в слове «мадера» «д» произносилось мягко, по-приказчицки, хотя сам Саша после описанного случая произносил это слово «отлично-благородно» — «мадэра». Он постепенно осваивал науку церемо-

пильной вежливости, привыкая бессознательно, но чутко и зорко за собою следить. Выправка воспитанности, подобно выправке солдат на параде, не влияла глубоко на человеческие души, но придавала всему лоск и стройность. И Саша всеми силами старался освоить правила светского этикета, в частности обеденного этикета, потому что обеды в жизни тогдашних москвичей играли совершенно особую роль.

Званые обеды того времени и того круга, в который вошел Саша Пожаров, были не только плотными, приятными для самих обедавших, но порой полезными и для общества: они были и юбилейными, и деловыми, и политическими, причем иной раз весьма ядовитыми для правительства. Сууществовало даже выражение «банкетная кампания»; хотя «обеденное» собрание не лучшая форма общестственности, однако русская история пестрела чисто щедринскими парадоксами, и нет ничего удивительного, что политическим «меню» некоторых обедов тайная полиция очень интересовалась. В частности, «блюстителей порядка» всегда весьма настораживали обеды, даваемые редакцией журнала «Русская мысль».

В 90-е годы в этом журнале активно сотрудничал Вл. И. Немирович-Данченко. Как вспоминал Остужев, свежие номера «Русской мысли» оживленно обсуждались среди ученых, литераторов, артистов, составлявших южинский круг.

Журналом «Русская мысль» фактически руководил Виктор Александрович Гольцев, о котором Победоносцев сказал, что Гольцев «сует конституцию и в щи, и в кашу». За слишком резкие политические статьи Гольцева периодически привлекали к суду и арестовывали. После одного из таких арестов он был выпущен до суда с условием, что не будет произносить публичных речей, в частности и речей на торжественных обедах.

Тосты, спичи, речи и, разумеется, застольные беседы, где люди спорили спокойно, не горячась, потому что чувствовали себя приятно и благодушно, отзывались по Москве хрустальным и фарфоровым звоном, не столь громким, как колокольный, «красный» и «малиновый», но столь же характерным для эпохи.

Александр Алексеевич Остужев часто потом вспоминал эти еженедельные обеды у Сумбатовых, где бывали А. П. Лепский, Вл. И. Немирович-Данченко, драматурги П. П. Гнедич и Модест Чайковский, профессора Московского университета медик Н. Н. Баженов и философ Л. М. Лопатин, писатели и публицисты В. А. Гольцев, В. А. Гиляровский, М. Н. Ремезов и многие другие. Сумбатов-Южин и как артист, и как драматург, и как общественный деятель всегда ориентировался на наиболее интеллигентную часть аудитории. Его друзья составляли ту творче-

скую среду, где в спорах если и не рождалась истина, то по крайней мере намечались пути к ней. Сорок лет спустя Остужев с благодарностью вспоминал о долгих послеобеденных разговорах этого дружеского кружка в кабинете Южина, за легким кахетинским вином. Говорили о литературе и искусстве, конечно, о театре, а главное — о судьбах России, о том, как жить. Последнее для Саши было чрезвычайно важным.

Тогдашняя русская жизнь встретила Сашу убийственными для живой души контрастами. При этом весь ее уклад казался стройным и прочным.

Но зачем же тогда шиллеровские герои с их пафосом идеала и свободы, пламенные речи студентов, язвительные реплики Александра Ивановича в адрес властей предрежающих?

Существовали, конечно, «законопослушные» люди, которые жили не «за» и не «против», а просто «мимо» власти, занимались своим делом к собственной выгоде и удовольствию. Но Саша со своей искренностью и цельностью так не мог.

Что же можно было противопоставить стройной пирамиде жизненного порядка, увенчанной двуглавым орлом, зоркой, хищной птицей?

Люди, с которыми Саша познакомился в первые годы своего пребывания в Москве, не только словами, но самим ходом жизни своей отвечали на этот вопрос. Все они соглашались с Некрасовым: «Ах, будет с нас купцов, кадетов, мещан, чиновников, дворян, довольно даже нам поэтов, но нужно, нужно нам граждан!»

Все они пытались сочетать гражданскую деятельность с профессиональной, иногда рискуя при этом и тем и другим, как В. А. Гольцев, которого арестовывали не только за резкие статьи, но и по более серьезным политическим обвинениям: один раз за составление прокламации вместе с народовольцем Карауловым, другой — за укрывательство политического «преступника», бежавшего из Сибири. В тот год, когда Саша Пожаров познакомился у Сумбатовых с Гольцевым, Виктор Александрович опять попал под «особый надзор» охранки за распространение «Открытого письма Николаю II». Под негласным надзором В. А. Гольцев состоял начиная с 1872 года, так что в 1897 году мог отметить двадцатипятилетие своей полицейской «поднадзорности», то «гласной», то «негласной», то, степенно строже, «особой». В охранке «поведение его считалось вполне предосудительным и свидетельствовало о противоравительственном его направлении». Поэтому официальным редактором журнала Гольцева не утверждали. Но Виктор Александрович вел свою жизненную линию упрямо и последовательно. После победы Октября в библиографическом словаре «Деятели русского революционного дви-

жения» было рассказано и о Гольцеве. До того времени он не дожил, но был убежден, что самодержавие исторически обречено, и, как мог, старался приблизить его конец. Виктор Александрович придерживался народнических взглядов, как и его друг, издатель «Русской мысли» В. М. Лавров. Этот купеческий сын вложил в издание журнала свое миллионное наследство, которое к концу 90-х годов почти совсем растаяло, потому что «Русская мысль» была делом бесприбыльным, но требовавшим и затрат и хлопот, а при демократическом направлении журнала — еще и делом небезопасным: редакция печатала статьи Чернышевского, заграничные корреспонденции «врага престола и отечества» политического эмигранта Петра Лаврова; однажды — тоже, разумеется, под псевдонимом — удалось даже напечатать очерк революционера Мельшина, свеженький, прямо с каторжных нар, и в редакцию доставленный с каторги нелегально.

Словом, определить, что именно привлекало Южина в «Русской мысли» и какое влияние обсуждение этого журнала оказывало на Сашу Пожарова, поможет лучше всего донесение московского обер-полицеймейстера Козлова: «Журнал «Русская мысль» принадлежит безусловно к органам тенденциозной печати, поставившей себе целью изменение современного политического строя путем как резкой и односторонней критики этого порядка, так и всех мер и распоряжений правительства. За прекращением журнала «Отечественные записки», служившим, как известно, центром, группировавшим вокруг себя лиц, литературная деятельность которых всегда отличалась антиправительственным направлением, «Русская мысль» сделалась новым революционным центром. . . Постоянными сотрудниками журнала состоят по большей части лица политически неблагонадежные, как Шелгунов, Пругавин, Златовратский, Харламов, Короленко, Глеб Успенский, Эртель, Н. К. Михайловский, профессора Иванюков и Ключевский. . .»

В 90-е годы прошлого века это был журнал демократического направления, проводившегося редакцией настолько последовательно, насколько то позволяли подозрительность и капризы тогдашней цензуры. А Саша Пожаров видел, как раздваивалась жизнь его старших друзей: одной ее стороной была общественная и профессиональная деятельность, за которой правительство зорко следило и которую пресекало, когда удавалось в ней что-нибудь крамольное уследить. Другой стороной жизни Южина и его друзей были не только вполне «противоправительственные» разговоры о судьбах России, но и сбор средств в пользу арестованных по политическим делам, и пропаганда конституционных идей, и организация школ для народа (Лидия Николаевна Лен-

ская очень этим увлекалась, даже книгу написала об этом), и выработка хитроумной тактики, когда от цензоров или другого начальства надо было добиться своего. Эти люди не составляли какой-либо политической партии, они составляли более или менее тесное содружество; такие кружки возникали в разных обстоятельствах. Например, еще в начале 70-х годов группа молодых тогда ученых и юристов, съехавшись в Гейдельберге, решила вести широкую пропаганду конституции и демократических идей среди образованного слоя России, организационно при этом не объединяясь и узнавая друзей без всякого пароля, а лишь по речам и поступкам. Охранка терпеть не могла этих либеральных кружков, и в начале 80-х годов в секретном полицейском докладе «О противоравительственных сообществах не столь вредных» отмечалось, что члены означенных «сообществ» проповедуют конституционные идеи, желают изменения самодержавного государственного строя.

Хотя никакой формальной организации у этого «сообщества» нет, но, подчеркивалось в докладе, «в рассуждении общественного и служебного положения многих лиц, несомненно к оному сообществу принадлежащих, а также ввиду сложности, кажущейся благонадежности и неуловимости многих приемов, употребляемых данным сообществом, невозможно не признать оное безусловно опасным явлением общественной жизни».

В 90-е годы «неблагонадежные» друзья Южина благонадежнее не стали. По-прежнему в уютных кабинетах московских квартир, как и у Сумбатовых, за чаем или за вином обговаривались нежелательные для правительства предприятия. А Саша имел перед глазами живые примеры того, как противостояние самодержавному режиму может длиться десятилетиями с полной уверенностью, что общественный идеал рано или поздно будет достигнут, но без упований на памятники себе за это при жизни или даже после смерти. Эти солидные и даже чиновные, как М. Н. Ремезов, люди, привыкшие в своих кабинетах, со всех сторон огороженных книгами, играть с огнем, нисколько не робели перед этой опасностью, хотя иные книги были весьма горячим материалом (запрещенные номера журналов, заграничные издания «Народной воли», журнал П. Л. Лаврова «Вперед»). Друзья Южина жили той полнотой жизни, когда при всех обедах, балетах, спектаклях и прочих радостях ведущим тоном оказывался все-таки общезначимый интерес, эстетический или гражданский, к которому человек не насильно, из приличия, а естественно для себя возвращался.

И, слушая разговоры всех этих людей в сумбатовском кабинете, Саша за какой-нибудь час набирался разных новых для

себя сведений и мыслей больше, чем за целый год жизни в Воронеже.

Спорили о программах народных школ, о формах народного правосознания и об отношении их к научной юриспруденции, делились собственными наблюдениями в связи с гольцевскими обзорами внутренней российской жизни, обсуждали сравнительные достоинства британского парламента и французского национального собрания, рассуждали о роли точных наук в дальнейшем движении общественного прогресса.

Саша все это внимательно слушал и едва ли на первых порах замечал, что, когда говорили о народе — а подразумевались под этим словом главным образом крестьяне, — то применяли слова, которые в самом народе услышать было невозможно: «правосознание», «социалистический дух общины», «парламентаризм». Слова эти, правда, употреблялись в сочетании с другими, любому мужику понятными, — «душевой надел», «выкупные платежи», «подати», — но все вместе составляло странную смесь, и из этого не выходило ничего похожего на тех, кто торговал на базарах, пахал или кочегарил на паровозе. Впрочем, о пришедших из деревни в город говорили с сочувствием и жалостью. Но стоило ли Алексею Ивановичу, Сашиному отцу, жалеть о своем тамбовском захолустье? Спросить об этом Саше не приходило в голову, а пришло бы в голову, он бы постеснялся.

Увы! Даже Вукол Михайлович Лавров, человек практический и знавший людей, все больше затворялся теперь в своем кабинете, и его воспоминания о жизни замещались мечтательными образами.

— Мысль об «идеальном я» вырывает нас из роковой власти страстей, расширяет нашу жизнь за границы настоящего часа и даже настоящего существования! — восклицал Виктор Александрович Гольцев.

На это ему деловито возражали:

— Если б вы сумели согласить свое «идеальное я» с современным состоянием русской экономики, то и предпочли бы сослаться на эту последнюю как на лучший довод в защиту своих идеалов.

Будучи человеком объективным, Виктор Александрович Гольцев это возражение г-на Ушакова в журнале печатал, но согласить свое «идеальное я» с состоянием экономики по-прежнему не желал. Все эти умные, благородные люди старались, как и основатель журнала Сергей Андреевич Юрьев, одною силою внутреннего прозрения, без посредства сухого экономического расчета увидеть в действительности, нищей и грязной, черты надежды, черты прекрасного грядущего. Увидеть это там, куда они склонны

были вглядываться, было немыслимо. От этого только переутомлялись глаза и начинало мерещиться.

Александр Иванович Южин чувствовал эту разницу между идеальной картиной действительности, которая получается, если в действительность вглядываться с идеальными целями, и тем, что бывает на самом деле, когда, например, человек проигрывает в рулетку все, что с огромным трудом накопил, а проигрывать вовсе и не собирался. Потому к «идеальному» взгляду на жизнь он относился с некоторым колебанием. Осторожность эта и Саше передалась впоследствии. Однако и Александр Иванович не знал, какому именно взгляду на жизнь, «идеальному» или трезвому, отдать предпочтение. Поэтому Юрьева он то называл «старым сказочником», чьи сказки слушать было сладко и утешительно, то писал о нем патетические стихи:

«Тебе, былых времен завет хранившему,
Тебе, так много родине служившему,
Тебе, который жил и умер, как святой,
Не будет гнет тяжел твой земли родной.
В гробу лежащий, научи живущих,
Как надо верить, мыслить и любить,
Скажи нам, где родник из сердца бьющих
Могучих слов? Что делать нам? Как жить?
Ты нам уж дал ответ прямой и ясный,
Как жизнь твоя, восторженно-прекрасный...»

Казалось бы, если ответ уже дан, о чем было спрашивать? Но тут в самой риторичности стиха сказалось свойство времени: ответы были даны, но их как бы и не было. Все словно двоилось, все приходилось обосновывать сначала — от Адама или от дарвиновской обезьяны, кто как мог. Эпоха Александра III завершилась. Наступили первые бесцветные годы нового царствования.

«...В России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III! — писал В. И. Ленин.— ...Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического мирозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами... когда молчат или спят (по-видимому, спят) забытые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства,

когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования».

Саша Пожаров застал последние годы этой именно эпохи. В своем новом кругу он был учеником. Он учился там гражданственности и человечности. И как бы в ответ на то, что слышал, переписывал он в это время в тетрадь своих любимых стихов гражданские стихотворения Ратгауза, Фруга, Розенгейма, а в конце января 1896 года переписал он туда и песню «Есть на Волге утес» с запрещенными строчками про тех, «кто неправдой не жил, бедняка не давил», — строки эти пели еще студенты в Никольских номерах. Несколько десятилетий спустя народный артист СССР А. А. Остужев напишет, что в основе сыгранных им образов всегда лежала «тема о добре», «борьба за добро», «возвышенный протест во имя добра». Эту «закваску русского интеллигента», которую Остужев потом в себе отмечал, Саша Пожаров и получил в кругу Южина.

Политические проблемы, вопросы театральной эстетики, философии — все переплеталось воедино, напряженно пульсировало на пороге чего-то нового. Весьма острыми бывали, в частности, споры о театре. Эти споры вполне заменяли предмет общей эстетики, который С. А. Юрьев мечтал ввести в программу театрального училища, но который введен так и не был. Иногда споры шли по конкретным поводам. Остужев вспоминал потом, как в южинском кабинете зашел однажды спор о характере Отелло, и Владимир Иванович Немирович-Данченко настаивал, что главное свойство Отелло — детское, наивное простодушие. И хотя сорок лет спустя главной темой остужевского Отелло была не тема обманутого доверия, а тема оскорбленной справедливости, но слова Немировича-Данченко Саша Пожаров запомнил, они оказались опорой для дальнейших самостоятельных поисков. Как и на уроках Ленского, во время споров в южинском кабинете снова рушились представления Саши о том, что хорошо и что плохо в театре.

Всегда, например, считалось, что чем чаще вызывают актера в ходе спектакля, тем лучше. В Александрийском театре, в столице, администрация даже подсчитывала число вызовов каждого артиста в каждом спектакле, определяя по этой статистике, насколько актер талантлив и сколько ему надо платить. Александр Павлович Ленский этой повсеместной традицией был недоволен: он справедливо полагал, что когда актер раскланивается в ответ на вызовы, то он тем самым прерывает спектакль, разрушает его целостность. Кроме того, когда аплодисменты вдруг раздаются в ответственные моменты спектакля, артисту ясно, что пуб-

лике дела нет ни до пьесы, ни до задачи, взятой артистом на себя. Это ему мешает.

Южин в ответ возражал, что нельзя играть перед каменной стеной, перед судейским трибуналом, что право зрителей в ходе действия выражать свое отношение к происходящему придавало древнегреческому театру характер народного суда, а французскому театру прошлого века — характер кафедры и отнимать этого права у публики нельзя.

У Саши Пожарова в тетрадке любимых стихов было записано:

«Пастырь, профессор, актер — все несут
Свою лепту, свой труд для другого.
С паперти, с кафедр, со сцены гремит
Сила могучего слова».

Да и Сергей Андреевич Юрьев называл театр «кафедрой все-народного красноречия». С этим Ленский не спорил. Спор шел о том, каким образом «всенародное красноречие» должно было действовать на публику.

Для Южина было важно, что, когда аплодирует весь зал, каждый получает в другом поддержку своего чувства, отчего оно и усиливается. Зритель перестает быть индивидуумом, он самолюбивно становится частью целого — зрительного зала. Люди объединяются, и случалось, что в порыве этого единства театральная толпа прямо со спектакля шла на манифестацию.

Однако сценическое искусство дает и другой эффект: человек в зрительном зале может, перестав чувствовать себя зрителем сценического действия, сделаться просто очевидцем жизни, происходящей на сцене, словно и вправду «четвертая стена» перед ним снята. Тогда для него публичное зрелище становится как бы интимным, тогда зритель — каждый в отдельности — существует в зале не вместе с соседями, а с глазу на глаз с актерами.

Следовало ли думать о зрителях как о массе? Или лучше было стремиться к тому, чтобы человек пореже выходил из состояния своего собственного, чуткого и внимательного восприятия всего, что происходит на сцене?

Должно ли искусство обращать взгляд зрителя в глубину собственной души, соединяя в финале сцену и зрительный зал радостью общего с актерами открытия, или же предпочтительнее, чтобы зрители почаще в ходе спектакля совместным действием — аплодисментами — наэлектризовывали друг друга, все нагнетая и нагнетая к финалу эмоциональное напряжение? Ответ на этот вопрос задевал коренные проблемы театрального искусства:

манеру игры артиста, общий стиль спектакля, самый характер драматургии.

Ведь пьесы в то время зачастую строились со специальным расчетом на эффектные выходы, когда артиста вызывают аплодисментами. У Вл. И. Немировича-Данченко, как он сам потом вспоминал, в комедии «Последняя воля» был «точно турнир эффектных выходов. Вот Музиля вызывали раз, а Федотову — два, а Никулину уже три раза. Да как! Всем театром!»

Все было в духе привычных Саше ворснежских традиций.

Однако Владимир Иванович в споре о выходах на аплодисменты был почему-то на стороне Ленского. Как вспоминал потом Немирович-Данченко в книге «Из прошлого», он по отношению к собственному драматургическому творчеству переживал серьезный кризис. Сам он отлично владел тогдашними драматургическими приемами, когда действие строилось как аттракцион «спиральный спуск» в луна-парке: от сюжетного поворота к сюжетному повороту и к стремительной развязке с попутными эффектами выходов и уходов. Но, работая над пьесой «Цена жизни», благополучно двигаясь от завязки к финалу, Владимир Иванович поймал себя на том, что «даже в самом зародыше пьесы шел от театра», набросал уже два акта, «а над моральной сущностью «ценности жизни» все еще не задумывался». Владимир Иванович бросил пьесу и предался раздумьям. Пьеса от этого получилась лучше, но в своей профессии Немирович-Данченко усомнился: стоит ли драматургу «идти от театра»? Не вернее ли будет идти от жизни, отбросив те приемы ее изображения, которые традиционно считались «сценичными»? Но для того, чтобы изменить прежние представления о театральности, нужны новый театр и новая драматургия, где не будет эффектных сюжетных поворотов, рассчитанных на аплодисменты «уходов» и «выходов».

В споре об аплодисментах Саша Пожаров был на стороне Ленского: необходимость отвлекаться от действия в ответ на аплодисменты противоречила всему, на чем Александр Павлович так настаивал во время своих занятий. Зато выбрать собственную позицию, когда старшие спорили о драматургии, ему было значительно труднее.

Споры о том, как выразить правду современной жизни в литературе, были в доме Южина передки, и до Саши Пожарова докатились отголоски спора Александра Ивановича с Антоном Павловичем Чеховым, которого Саша однажды видел. Чехов, как правило, ни с кем никогда долго не спорил: высказав свое мнение, он умолкал. Однако в упомянутом споре (о нем писал Вл. И. Немирович-Данченко в своих воспоминаниях) Александр

Иванович задел, видимо, Антона Павловича за живое. Южин, как бы защищая Владимира Ивановича Немировича-Данченко от самого Владимира Ивановича Немировича-Данченко, утверждал, что повесть этого автора «Мертвая ткань» лучше его же повести «Губернаторская ревизия»: Александр Иванович любил яркие краски, неожиданность, эффект, а в «Мертвой ткани» всего этого было в избытке. Чехов же хвалил «Губернаторскую ревизию», настаивая на том, что изображать жизнь нужно так, как она существует, а придумывать специальный «фокус», событие, чтобы естественное течение жизни вдруг забурлило вокруг этого события, как вода вокруг камня, вовсе не следует. Житейское, обыденное — как воздух и солнечный свет: размывает контуры событий, меняет масштабы. Поэтому если изображать жизнь, как она происходит, а не как она воспоминается или обдумывается, то любое происшествие будет в ряду событий, а не из ряда вон выходящим.

С таким подходом Александр Иванович не мог согласиться и потом, уже после этого спора, когда объяснял друзьям необходимость героического, сильного, яркого. Одним, например такому замечательному человеку, как Антон Павлович, может быть, и не нужно подкрепления сил душевных через искусство. Но есть люди — и таких большинство, — которые не чувствуют ни красоты обыденности, ни ее плена. И вот для таких-то людей, живущих вяло, но суетливо, необходимо искусство, где в контраст их собственной жизни все происходит страстно, напряженно, неожиданно, чтобы они видели, как бывает, — пусть не у них, но бывает! Сдернуть же пелену обыденного с действительной жизни может лишь усилие фантазии художника, группирующего неожиданное, сильное, яркое, чтобы все сверкало новизной и страстью, как в первый день творения.

Владимир Иванович суть спора Чехова с Южиным формулировал в своих воспоминаниях следующим образом: «Искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства». При этом сам Немирович-Данченко все более и более склонился к искусству, где все жизненное и существует по-житейски, объединяясь, впрочем, неким общим настроением, как это чувствовалось в пьесах Чехова.

Южин, хоть и продолжал стоять на своем как драматург, пьесы Чехова чрезвычайно ценил, находя в них существенно новое.

Получалось, что разница во взглядах между Немировичем-Данченко и Южиным не совсем сходила на нет, но сводилась как бы к оттенкам, значения которых не то что Саша Пожаров,

впитывавший все это в себя, как губка, но и сами спорящие пока еще не понимали. Пока еще каждый был «по-своему прав» в глазах другого, и даже в таком тонком деле, как вопрос о роли режиссера, они расходились не в существе, а лишь в оттенках.

Саше Пожарову ясно было, что все трое — и Ленский, и Южин, и Немирович-Данченко, который, хотя сам актером и не был, весьма успешно преподавал в Филармоническом училище сценическое искусство, — соглашались, что спектакль должен быть объединен неким общим тоном, существовать как ансамбль, где каждый артист не об одном себе думает. А то ведь случалось, как об этом Чехов писал в фельетоне, что «г. Макшеев монолог читает, а г. Вильде, его слушающий, глядит куда-нибудь в одну точку и нетерпеливо покашливает, так и кажется, что на лице его написано: «И не мое это, брат, дело!» Режиссер должен был следить за тем, чтобы возник ансамбль спектакля, чтобы общий тон его был найден и в дальнейшем выдержан.

Соглашаясь с этим, Александр Павлович считал, что, например, четкая организация мизансцен — это не дело режиссера; режиссер должен знать смысл и цель представления, понимать целое, должен объяснить глубокую сущность роли, помочь актеру найти верное направление темперамента, чтобы он естественно вошел в общий стиль и тон. Если актеры будут друг друга слышать, то есть реагировать не на одни слова, а и на психологическую их подоплеку, то гармония спектакля, в частности и верные мизансцены, возникнет в ходе работы сама собой. Причем целое это будет органичным, трепетным, жизненным, и Александр Павлович настаивал, что даже дублирование может ему повредить: дублер на важную в спектакле роль — другой человек. Стало быть, при тех же словах роли психологические отношения у него с другими будут складываться иначе, и чем важнее роль, тем больше вероятия, что, вводя дублера, придется заново ставить весь спектакль.

В последнем утверждении Владимир Иванович видел некоторую мечтательность, в театре неосуществимую. Однако с Ленским трудно было спорить: когда ему долго возражали, он угрюмо умолкал, говоря, что голова разболелась. Тем не менее Владимир Иванович со всей деликатностью, но твердо настаивал, что режиссеру мало быть лишь истолкователем пьесы, воспитателем актера на сцене и наблюдательным зрителем. Режиссер должен вносить в спектакль нечто свое — новое, активное начало. И тут обычно возникал спор о мейнингенской труппе, причем смысл этого спора Саше Пожарову уловить опять-таки было трудно: все трое соглашались, что труппа талантлива и театр интересен.

При этом Владимир Иванович настаивал на том оттенке, что у «мейнингенцев» каждый спектакль — ансамбль, целое, где режиссером Кронекем все выверено, каждая вещь на месте и художественна.

Александр Иванович поправлял, что если «мейнингенцы» чем и хороши, то не столько тем, что у них ансамбль, сколько тем, что в ансамбле этом был Барнай.

Александр Павлович подчеркивал тот оттенок, что Барнай Барнаем, но за излишней слаженностью ансамбля творчества актеров бывает не видно, а великолепные аксессуары порой лишь заслоняют людей. Артисты ведь не пожарники, чтобы блистать на сцене всем скопом. Достоинства каждого должны быть видны.

Но все, конечно, соглашались, что у «мейнингенцев» костюмы и декорации лучше наших и дай нам бог такие же!

Саша Пожаров из всех этих споров, конечно, понимал, что Владимир Иванович прав, когда требует хороших пьес и слаженной игры (Александр Павлович этому именно и учил), но не мог Саша не согласиться и с Александром Павловичем, что главное на сцене — артист и ни один режиссер, какой он там ни есть Кронек, не может научить Марию Николаевну Ермолову играть, а может только стоять подле и почтительно советовать. Костюмы же для исторических пьес в театре были действительно неважные, и Саша уже знал это по своему опыту.

Неустойчивые оттенки, колебания, вибрировавшие в спорах Сашиных учителей, были отражением жизни и «нервом» ее: что-то новое и потому пока еще зыбкое то возникало, то вдруг сглаживалось, но оно носилось в воздухе и должно было проявиться. И для Александра Пожарова эти споры учителей, когда большие и малые проблемы театрального искусства вставали в разном свете, с разных точек зрения рассматривались, стали отличной школой. Он учился чувствовать новое, искать новое, оставаясь, как и каждый из его учителей, верным себе. И впоследствии Александр Остужев, сохраняя верность принципам своего мастерства, продолжая традиции своего Малого театра, был в то же время чужд консерватизму в искусстве и старался помочь молодым в их поисках. Не потому ли так случилось, что еще в артистической юности, в буквальном смысле слова на его глазах, разные направления рождались из одного истока — и Саша Пожаров видел, скольких усилий ума и души это рождение стоило.

Здание Малого театра, невысокое, в два этажа, тремя фасадами выходило на бойкие места Москвы: на Неглилку, в Теат-

ральный проезд и на Театральную площадь. Малый театр наряду с Александринским в Петербурге был средоточием театральной жизни России. Он был великим театром и возвышался незыблемо.

Лучшие его актеры были не только «любимцами публики», но и «властителями дум», как отзывался о них потом Остужев.

«— Где вы получили образование?

— Ходил в гимназию и учился в Малом театре.

Так ответили бы сотни старых москвичей.

Малый театр:

— Второй университет.

И Ермолова — его «Татьяна», — писал Влас Дорошевич. Это значило: Татьяна — всем известная покровительница университетского Татьянина дня и просто — русская женщина, поэтическая натура, пушкинская Татьяна.

Невиданное созвездие талантов вспыхнуло перед Сашиними глазами. На спектакле «Волки и овцы» он мог убедиться, какой удивительный эффект возникает, когда «корифеи» труппы играют все вместе. В этом спектакле были заняты и М. Н. Ермолова, и Г. Н. Федотова, о которой А. Ф. Писемский говорил, что «другой такой артистки по полноте чувств не найдется в целом мире»; и О. О. Садовская, стоявшая, по словам Н. Е. Эфроса, «в одном ряду с Щепкиным, Провом Садовским и Мартыновым»; и Е. К. Лешковская, чьи удивительные интонации актрисы-подражательницы, словно заменяя собой не изобретенные еще грамофонные пластинки, разносили во все концы России. Заняты были в этом спектакле и М. П. Садовский, и А. П. Ленский, и А. И. Южин.

Известный русский театральный деятель Н. А. Попов, впоследствии ставивший спектакли и в Малом театре, вспоминал, что в молодости, еще до того, как он, «словно маньяк», начал ходить «на каждое представление «Дяди Вани» в Художественном театре», он, «как маньяк, ходил на каждое представление «Волков и овец» в Малом». Н. А. Попов вспоминал, что К. С. Станиславский тоже старался не пропускать ни одного представления «Волков и овец».

Играть в такой труппе было честью. И 28 апреля 1896 года Александр Пожаров ее удостоился: в утреннем спектакле «Воевода (Соп на Волге)» он был слугой воеводы Шалыгина. На афише фамилия Пожаров была отмечена звездочкой, обозначающей, что это — ученик Драматических курсов.

Ради того, чтобы такие вот «звездочки» восходили на театральном небосклоне, разгорались все ярче и прежде времени не гасли, Александр Павлович Ленский и добился открытия утрен-

них спектаклей по удешевленным ценам силами молодых артистов и учеников.

«Начали мы в январе 1895 г. и начали под градом насмешек, иронических и прорицаний о немедленной гибели этого мертворожденного дитяти, начали при самых печальных сборах, но своим добросовестным отношением к делу наши юные артисты достигли того, что теперь нередко играют при переполненном сверху донизу театре,— писал Александр Павлович редактору газеты «Русские ведомости», поместившей язвительную заметку об утренниках, в частности о спектакле «Воевода». — У нас мало-помалу составляется своя публика — публика воскресных спектаклей: учащаяся молодежь, дети и их семьи. Репертуар у нас избранный: Фонвизин, Гоголь и Островский... Я мечтаю (это легко может так и остаться мечтой), но я мечтаю, что эти спектакли послужат фундаментом к созданию другого императорского театра, и более доступного по ценам и с более строгим выбором репертуара». Письма этого Ленский, по-видимому, не отправил, однако о мечте его все знали: он ведь прямо писал Пчельникову, когда просил разрешения на утренники, что хочет создать сильную, умную труппу, которая воспитает «развитых, образованных актеров-художников».

Однако успех утренников почему-то в самом театре особой радости не вызывал. Саша об этом слышал, но закулисная жизнь театра пока мало его касалась. Только по чужим рассказам он знал, что атмосфера дружелюбия и равенства на уроках в училище или на репетициях утренников на жизнь театра не очень-то распространялась. Там было иначе: все расслаивалось по окладам, по положению, по группам. И нередко бывало, что «оттуда», из этого пока еще закрытого для Саши закулисного мира, и Александр Павлович и Александр Иванович возвращались к своему равенству и дружеству рассерженными и огорченными. И тогда Александр Иванович давал своему театру весьма нелестные характеристики, например такую:

«Внимай же, друг, моим сказаньям:

В театре Малом, как на грех,

Нет места смелым дарованиям,

Зато бездарности исчадьям —

Простор, и игрище, и смех.

Кой-где блеснет зарницей яркой

Таланта божия струя,

И вновь затеплится огарком,

Как бы назло своим товаркам,

Актриса лучшая твоя...»

В этом письме, адресованном другу-драматургу, Александр Иванович особо останавливался на Викторе Крылове (этот автор любил переносить действие французских пьес на русскую почву: тот же сюжет из Марселя, например, в Пензу, а фамилии при этом менялись соответственно).

«Его Ермолова ругает,
Его Федотова бранит,
Его Медведева терзает,
А Витя все не унывает,
И все по-прежнему пищит...»

Но отчего бы ему не «пищать по-прежнему», если по его «писку», как по нотам, спектакли порой разыгрывались мастерски? Большому артисту достаточно двух-трех хорошо схваченных сценок, типичных штришков, а уж дальше силою таланта стертые фразы оживут, безликие персонажи станут яркими лицами, вежливые рецензенты напишут, что мастер ничего не прибавил к своим прежним достоинствам, но и не пошатнул своего положения любимца публики. Увы, не все артисты Малого театра хотели быть «властителями дум», да и не все зрители имели привычку задумываться. Вот отсюда и возникал вопрос: «Ленский хочет создавать новую труппу; зачем, если уже есть старая?»

В ответ на это в разговорах Южина, Ленского и Немировича часто мелькало слово «рутина», похожее на «паутина», но было в нем и что-то злое, громоздкое, способное обрушиться и раздавить человека. Саша убеждался, чем дальше, тем больше, что эти люди, казавшиеся ему сначала как бы тремя богатырями, способными добиться всего, чего захотят, хоть и могущественны, но далеко не всегда, а главное, и они и единодушны с ними артисты великого Малого театра оказывались словно в тисках между своими же ленивцами и рутинерами и казенной театральной администрацией.

В марте 1897 года на Первом съезде сценических деятелей России, происходившем в помещении Малого театра, одиночество этого интеллигентного, ищущего меньшинства артистов проявилось для Саши со всей очевидностью.

— Как вырывают больной зуб, чтобы он не заражал остальных, так из среды актеров надо иметь мужество выбросить всех малограмотных, некультурных людей, только заражающих актерскую среду, — требовал Александр Иванович Южин, приславший свое выступление из Варшавы. — На сцену идет всякий, кому некуда деваться. Это зло, с которым надо бороться.

Зал принял доклад Южина недружелюбно.

Александр Павлович Ленский говорил о том же, но только мягче, он присоединился к Южину и предложил выход:

— В настоящее трудное время, переживаемое русским театром, наша сцена нуждается не в талантах, а в образованных тружениках сцены и таковых же руководителей ее, то есть в режиссерах. И этих-то скромных, преданных своему делу работников должна создавать и давать преимущественно театральная школа, — сказал он, и слова его относились не к одним провинциальным театрам, но и к великому Малому.

Зал отнесся к Ленскому благосклонно.

Зато когда прославленная Стрепетова, воздев руки, с горящими глазами воскликнула:

— Долой школу, долой учебу, да здравствует Мочалов! — зал ответил овацией.

Александр Павлович был этим удручен, но объяснил, наверное, Саше, что печалиться есть о чем, а возмущаться не приходится. Нравы театральной провинции дословно выглядели очень часто так:

— Жрать хотите?

— Хочу.

— Играйте такой-то фарс.

— Но, помилуйте, ведь это пасквиль на искусство!

— Не хотите — убирайтесь.

— Куда?

Вот что рассказывал один из докладчиков.

А Саша помнил, как выходила копейка с четвертью на марку у интеллигентного антрепренера Струйского в Воронеже. Деваться было некуда, хотя «образцовая» императорская сцена при ближайшем рассмотрении оказывалась не такой уж образцовой. Рутинка — словно грибок в дереве. Дом мог быть еще монументален, внушителен — и все же «подгнило что-то в Датском королевстве»...

«Русская мысль» в статье, специально посвященной съезду сценических деятелей, комментировала сложившееся положение так:

«Шекспир? Шиллер? Гоголь? Островский? Прекрасно! Но не может же театр вечно жить одним старым репертуаром. Мы желаем видеть еще и пьесы, изображающие современную жизнь, но этих пьес нет».

Однако на этот счет у Владимира Ивановича Немировича-Данченко были свои, не столь самоочевидные соображения, которыми он делился со своими молодыми друзьями во время бесед за воскресным утренним чаем. На «утренний чай»

приглашались обычно родственники Владимира Ивановича: «...молодой сын Ленского Александр Александрович, дети младшей сестры Екатерины Николаевны и другие, — как вспоминал потом Остужев. — До завтрака мы обычно играли во дворе, зимою неистово и с запалом дрались в снежки». За завтраком «разговоры вертелись вокруг вопросов искусства и литературы. Подвергались критической оценке очередные книжные новинки, какая-нибудь статья в свежем номере «Русской мысли», в которой тогда сотрудничал Владимир Иванович. Это было время появления новых направлений в литературе и искусстве», — писал Остужев, подчеркивая, что именно на этих утренниках, где много говорилось о Чехове, Ибсене, Гауптмане, он услышал и имена первых русских символистов.

Владимир Иванович всегда был чуток к духу времени. Тогдашние свои настроения он сам охарактеризовал в книге «Из прошлого»:

«Надоели общие места, избитые слова, надоели штампованные мысли, куца идеяность. И противно было, что часто за этими ярлыками «светлая личность», «борец за свободу» прятались бездарность, хитрец... Стихотворная форма презиралась. Остались только «Сейте разумное, доброе» или «Вперед без страха и сомненья», что и цитировалось до приторности...»

Между тем современному человеку хотелось глубже взглянуть в себя, по-новому себя понять по житейской и жизненной правде, но одновременно найти и философские символы, обобщающие его бытие. Хотелось не повторять старые, а услышать новые призывы, пробуждающие мужество и волю к борьбе. Современная драматургия давала все для того необходимое: были пьесы Чехова, Ибсена, Гауптмана.

Но не было на театральном съезде актеров, вспоминавших об этих пьесах.

Поэтому Владимир Иванович и объяснял своим молодым гостям, втайне на них надеясь, что не одну классику, но и современную литературу надобно знать и понимать.

Александр Павлович против классицизма никогда не возражал. Александр Иванович к современной драматургии присматривался, не без основания полагая, что и до Ибсена много было написано хороших пьес. Оба соглашались с Владимиром Ивановичем, что спектакли должны быть интересны современникам, что в основе постановок должны лежать истинно художественные пьесы, а исполнители должны быть интеллигентными людьми. Самые понятия «художественности» и «интереса для современников» в то время отличались у каждого из троих лишь

оттенками, не имевшими, как им самим казалось, принципиального значения. Что же до Александра Алексеевича, Саши, то он мечтал, чтобы хоть кто-нибудь из этих троих создал свой театр и для него нашлось бы там местечко.

Когда Саша Пожаров освоился в Москве, выработал умение держаться и манеры соответственные ффраку, он стал неотразим и поделаться с этим ничего не мог, как и те, кому он нравился. Некому приятных знакомств ему отнюдь не приходилось, и поэтому образ жизни надо было выбирать.

Правда, хотя Алексея Ивановича рядом не было, воронежские привычки в Сашиной душе держались крепко.

— Увижу с девкой — убью, — говорил некогда Алексей Иванович сыну в своем обычном лапидарном стиле.

— Увижу с папирской — убью. — Но, понимая, видимо, что нельзя же убивать человека по столь легковесному поводу, из-за тонкого дыма, он тут же добавлял: — Вырастешь — сам куплю тебе портсигар и дорогие папиросы.

Рассказывая все это, Александр Алексеевич подчеркивал, что в бытность свою в драматической школе он «не дрожал, не страдал от любви», а заботился прежде всего о том, на что надеялся и ради чего приехал, — на театр и на свою в нем удачу. Он считал, что человек с самостоятельностью и темпераментом тургеневского Базарова, энергично пробивающий себе путь в искусстве, не должен тратить себя на всякую ерунду. Хотя «младость» рифмуется с «радость» и вообще молодость — это время распутия, Саша с пути пока не сбивался. Что касается курения, например, то Александр Алексеевич так и не курил никогда. А как раз незадолго до выпускных экзаменов он резко оборвал начавшиеся было романтические отношения с одной ученицей театральной школы, окончившей курс в 1897 году.

Первым экзаменационным спектаклем был «Скупой» Мольера. Примечание на афише гласило: «Крупным шрифтом обозначаемы фамилии учащихся, окончивающих Драматические курсы. Выражение одобрений или неодобрений не допускаются».

Последний год в училище лекций не читали, только готовили спектакли, причем Александр Павлович Ленский ставил перед собой две задачи: во-первых, чтобы спектакль был выдержан в едином настроении, в общем тоне и его идея не звучала голо, только в словах, а пронизывала в своем развитии все происходящее, через чуткое общение на сцене создавая единство, ансамбль. Во-вторых, ученики должны были показать себя и в стихотворных пьесах, и в бытовой драме, и в комедии. Показать

разносторонность оканчивающих было особенно важно. Ведь на экзаменационные спектакли приходили и провинциальные антрепренеры, все высматривали себе актеров.

Зная об этом, Ленский старался показать разные грани таланта своих питомцев, и Саша, например, в «Доходном месте» играл Жадова, романтика и протестанта, роль, очень подходившую к его темпераменту, в «Без вины виноватых» — Незнамова, чья страстность, трогательная порывистость тоже были в натуре Александра Пожарова; в «Дикарке» Островского и Соловьева Саша играл роль Дмитрия Андреевича Малькова, помещика, молодого человека деловой складки, прямой линии, который, подобно Саше, терпеть не мог всяких пустых девичьих капризов, дутых фантазий и жеманства. Пылкого любовника Саша готовился играть в «Скупом» Мольера, а темпераментного резонера — самую трудную, не подходящую для Сашиного «горячего сердца» роль — в «Мизантропе», где Саша был Филинтом. Таким образом, в пяти ролях должен был ученик Пожаров показать, чему научился, не слыша при этом «выражения одобрения или неодобрения».

Александр Иванович Южин, несмотря на свою занятость в театре, работу над новой пьесой и полуночную клубную жизнь, Саше помогал, и помощь его и тогда и впоследствии была очень важной. Если Александр Павлович Ленский собственно технике актерской игры, в совершенстве ею владея, специального значения не придавал, полагая, что она лишь сопутствует переживанию, то Александр Иванович заставлял Сашу запоминать, закреплять, повторять, помнить, ибо сам он тщательно культивировал технику пластического выражения чувства, из-за чего Южина и называли актером «головным», что, по мнению Ю. М. Юрьева, было совершенно несправедливо. В течение многих еще лет Александр Пожаров припимал в себя лучшее от обоих, очень непохожих в подходе к актерскому искусству учителей. А в последний год, особенно во время подготовки экзаменационных спектаклей, Александр Иванович старался добиться от Саши, чтобы все, что в школе Ленского Саша усвоил глубоко, теперь и выглядело рельефно, отчетливо, выигрышно, ни в коей мере, разумеется, не нарушая ансамбля. Для самого Александра Ивановича успех или неуспех Саши означал выигрыш или проигрыш: на спектакле должен был присутствовать Пчельников, от которого зависело, возьмут Сашу Пожарова в труппу или не возьмут.

Самым трудным был спектакль 16 марта, мольеровский «Мизантроп», где Саша играл Филинта. Там было много длинных монологов в стихах, хотелось хоть и прочесть их с чувством, но

при этом и проскочить побыстрее. Ленский и Южин эту прыть придерживали и твердили, как сговорились, что верная читка стиха и расстановка цезур — все равно что скелет в человеке: если что-нибудь повредить, то, сколько потом ни будет страсти, чувства, выйдет уродец, живой, но уродец. Поэтому, когда в один из монологов вписали новую строчку взамен прежней, то во Саша вынес на поля, поставил цезуры и вместе с паузами учил:

«Желаю я,
чтоб сочинили
хороший вы сонет!»

Главный секрет и трудность были в гласных: часто у Саши они звучали сильно, но бесцветно, как металл блестит. А надо было их окрасить чувством — и Ленский это удивительно умел. У него гласные звучали то коротко, то долго, и всегда в этом звучании жила страсть, словно мелодия человеческого чувства вдруг сгущалась в произнесении простого «а» или «о». При этом лишней жестикуляции Александр Павлович решительно не допускал. По его мнению, выразительный жест не мог помочь невыразительному голосу.

Но вот наконец и Филит был сыгран. Саше Пожарову теперь оставалось только ждать, как решится его судьба: примут ли в труппу Малого театра или придется искать службу в другом месте.

Между тем по Москве все упорнее ходили слухи о некоем новом театре, который начнет будущий сезон в театральном здании купца Шелапутина напротив Малого театра. Разговоры об этом шли и на вечеринке у Савицкой, ученицы Владимира Ивановича по Филармоническому училищу. Савицкая поступила в училище с тем, что либо станет артисткой, либо уйдет в монастырь. Теперь она отлично окончила театральную школу и устроила у себя вечеринку, на которую пригласила и Александра Пожарова.

Савицкая жила в переулке на Поварской. «Присутствовали ученики Немировича-Данченко и ученики Ленского, — писал потом Остужев. — Кроме прекрасной юной Савицкой на вечеринке были Мейерхольд, Книппер и некоторые другие, имена которых я не могу вспомнить. Мне особенно запомнился юный Мейерхольд. Он оказался «заводилой» очень страстного, захватившего всех разговора о будущих судьбах русского театра. С необыкновенным проникновением Мейерхольд говорил о Немировиче, Стаиславском, Ленском как разносторонних мастерах сцены —

актерах и режиссерах. Но с такою же страстью и с каким-то уверенным воодушевлением он говорил о том, что русский театр вместе со всей русской жизнью не может дальше топтаться на одном месте. Он говорил о том, что предстоят новые бои за новый русский театр и что участниками этих боев будем мы все, каждый из нас».

В то время, как вспоминала О. Л. Книппер-Чехова, которую Владимир Иванович вместе с М. Г. Савицкой решил взять в свой новый театр, Мейерхольд «поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа». Живописная фигура этого юноши «с нервным подвижным лицом, вдумчивыми глазами», «умным выразительным лбом» произвела на Сашу впечатление не менее сильное, чем на Книппер. Впоследствии дороги всех троих в искусстве разошлись, а в тот вечер все еще были вместе и будущее, затаясь в глубине, давало о себе знать лишь через разницу натур, интересов и вкусов в искусстве. Но немного прошло времени — и это будущее громко о себе заявило.

«Несколько недель спустя Владимир Иванович Немирович-Данченко, — писал Александр Алексеевич Остужев через сорок лет, — собрал в круглой комнате нынешнего Дома Союзов группу выпускников обеих московских театральных школ. Из выпускников школы Малого театра на собрании присутствовали я и Айдаров (Вишневецкий). Владимир Иванович, пленявший нас, молодежь, одухотворенностью и привлекательной внешностью, обратился к нам с речью. Я и сейчас помню его медленные, сдержанные жесты рукой, густую раздвоенную в середине черную бороду, его точные, взвешенные и меткие сравнения. Он говорил о театре новой формы, освобожденном от рутины и штампов бытовых традиций и актерских приемов. Обращаясь к нам, он прямо заявил, что этот новый театр должен быть создан силами нетронутой еще актерской молодежи. Владимир Иванович развернул перед нами широкую программу:

— Театр должен быть общедоступным, народным, созданным для народа, питающимся идеалами и надеждами народа и отдающим всего себя на это служение... Только пластические души, еще не успешные окостенеть в привычных актерских штампах, могут и должны взяться за создание этого театра, который будет воспитывать подлинного Человека и Гражданина с большой буквы.

Я сейчас, конечно, вспоминаю эту речь только в общих чертах, привожу ее содержание, а не точные выражения Владимира Ивановича. Собрание же это продолжалось с 7 до 12 ночи. После речи Немировича-Данченко я был потрясен так, как может только быть потрясен человек, только готовящийся к на-

челу своей артистической карьеры. Я был буквально захлестнут энтузиазмом, горячей верой и тут же бесповоротно решил вступить на новое место под руководством Немировича и Станиславского. . .»

Новый театр, хороший репертуар, молодые артисты, прекрасный, возвышенная идея — все то, о чем Саша слышал в течение нескольких лет, — отозвалось в душе его с новой силой, все это слилось в образе прекрасного, самой судьбой для Саши предназначенного театра.

Конечно, тут был определенный риск: в Москве, кроме театра Корша, ни один частный драматический театр долго не существовал. А Саша не только по рассказам сценических деятелей на съезде знал, но и по своему воронежскому опыту помнил, как трудна и ненадежна была служба в частных театрах.

Однако Саша чувствовал, что и в великом Малом театре и ему и его однокашникам придется трудно. Афиши Малого театра пестрели цифрами, поставленными у фамилий артистов: Музиль 2-я, Садовская 2-я, Ермолова 2-я, Щепкина 3-я. Один язвительный рецензент писал даже, что провидит времена, когда на афише будет Рыбаков 5-й, Ленский 12-й, Южин 24-й. Но станут ли от того зрители счастливее, спрашивал этот мизантроп.

В то же время положение, скажем, Садовского 2-го вовсе не обещало легких лавров. Наоборот, Михаилу Прововичу Садовскому, при жизни отца Садовскому-2, пришлось продирааться сквозь другие, весьма колючие отзывы. «В данном случае теория Дарвина о наследственности не оправдывается: у такого талантливого отца — такой бездарный сын», — писал рецензент. Всем — и Южину, и Ленскому, и Федотовой, и Ермоловой — пришлось пройти сквозь строй такого рода хлестких рецензий, сильно мешавших продвижению в театре. Мария Николаевна Сумбатова, игравшая в молодости под фамилией Вронская, способная актриса, но человек, не умеющий прокладывать себе локтями дорогу в толпе, в результате со сцены Малого театра вовсе ушла. И то сказать: в труппе было к началу 90-х годов 133 артиста, так что чисто эстетический принцип выбора применить к каждому было затруднительно. Вот и приходилось дополнять эстетический принцип принципом родства, свойства, дружбы. Разумеется, такой замечательный талант, каким был, например, талант Ермоловой, находил себе поддержку и покровительство, которые путь его к большим ролям облегчали. Но и при этом облегчении легко ли было таланту?

Саша Пожаров обо всем этом знал и на следующий день после первого собрания будущей труппы, по его собственным

словом, «буквально ринулся к Александру Ивановичу Южину и откровенно рассказал ему о своем решении. Александр Иванович не согласился:

— Не для того мы тебя вывезли из Воронежа, не для того воспитывали тебя в нашей школе, чтобы отдать другому театру.

Слова Александра Ивановича были мне более чем понятны. . .»

Александр Иванович Южин, которого с Владимиром Ивановичем связывала многолетняя, еще детская дружба-соперничество, о том, что Немирович-Данченко и Алексеев (Станиславский) открывают свой театр, узнал чуть ли не в последнюю очередь. Владимир Иванович, советуясь с Ленским, Южина в свои планы не посвящал, не надеясь на сочувствие с его стороны: ведь Александр Иванович считал, что Немирович-Данченко должен руководить труппой Малого театра, а Владимир Иванович понимал, что это невозможно по многим причинам. Южину стало теперь ясно, что театр Немировича-Данченко и Станиславского — это другой театр, другой не только по различию оттенков, которые теперь могут стуситься, сконцентрироваться в контраст, но и по самому расположению своему: ведь Немирович предполагал снять здание Шеллапутинского театра, как раз напротив Малого. Он создавал театр, соперничающий с Малым. Для Александра Ивановича Южина Малый театр был смыслом и светом русской драматической сцены. Если уж сам Немирович после нескольких попыток убедить дирекцию императорских театров в необходимости реформ отступался от Дома Щепкина, то, значит, перспективы образцовой императорской сцены были почти безнадежны. Согласиться с этим, примириться с этим для Александра Ивановича было немыслимо. И совершенно невозможно было отдать Немировичу-Данченко, отступившемуся, лучших учеников своей и Ленского школы.

А для Саши было ясно, что мечта его — чтобы хоть у кого-нибудь из троих появился свой театр — сбылась. Какая же разница, где именно он будет осуществлять все то, чему его учили Ленский, Южин, Владимир Иванович? И Саша Пожаров, «вполне поняв» Южина, тут же пошел к Александру Павловичу советоваться, как ему быть. «Ленский, — писал об этом разговоре Остужев, — глубоко сочувствовал театральным идеям Немировича-Данченко. Александр Павлович тяготился чиновничьей рутинной. . .»

— Как же, дружок мой, — ответил на мои взволнованные признания Александр Павлович, — все это, конечно, прекрасно,

но ведь ты и здесь нужен. Вот если мне не удастся осуществить мою мечту о новом театре, тогда уходи к «художественникам». И не беспокойся: с Володей мы о тебе договоримся».

Александр Павлович Ленский добивался того, чтобы с нового сезона открылась в Москве еще одна казенная драматическая сцена — Новый театр. Новый театр, по его замыслу, должен был ставить только хорошие пьесы, состоять прежде всего из молодых актеров, и общественная задача его была в том, чтобы небогатая московская публика, особенно учащаяся молодежь, могла (цены предполагались общедоступные) знакомиться с лучшими произведениями русской и мировой драматургии. Еще неизвестно было, осуществится ли мечта Александра Павловича, откроется ли Новый театр, а если откроется, то когда и где он будет помещаться. Однако разговор с Ленским определил выбор Александра Пожарова, и мотивы тут очевидны: во-первых, уйти от Ленского и Южина вопреки их воле после всего, что они для Саши сделали, было бы попросту непорядочно. Во-вторых, Ленский одновременно с Немировичем создавал свой новый театр молодых сил, задачи которого в искусстве тоже были благородны и возвышенны. А «от добра добра не ищут», гласит русская поговорка.

Что же до Владимира Ивановича, то он ни с Александром Пожаровым, ни с Сергеем Айдаровым разговоров о переходе в его театр больше не начинал, так как обещал Южину и Ленскому этого не делать, по крайней мере до тех пор, пока судьба начинания Ленского не решится.

Между тем положение дел оставалось весьма неопределенным. А. П. Ленский жаловался важному чиновнику из дирекции императорских театров В. П. Погожеву, что никак еще «не решена судьба последнего выпуска нашей школы г. г. Вишневецкого, Васильева, Пожарова, Благово, Мануковой и Алексеевой... Все они более или менее нужны, а подчеркнутые необходимы». Саша Пожаров был подчеркнут.

Тем временем Погожев, очень сочувственно относившийся к идее Ленского открыть новый театр, осторожно, но твердо настаивал на том, чтобы для молодых сил драматической труппы Малого театра была создана особая, дополнительная сцена, которая будет второй, добавочной сценой и для труппы Большого театра. Успеху дела помог переворот, хоть и конторский, но в масштабах московской конторы императорских театров грандиозный: вместо господина Пчельникова, театрального управляющего из преображенских поручиков, был назначен управлять московскими театрами господин Теляковский, полковник конной гвардии. Зоркий Михаил Провович Садовский из-за своего олим-

нийского столика в ресторане «Эрмитаж» выстрелил в полковника эпиграммой:

«До сих пор управляла пехота
Образцовым искусства рассадником,
А теперь управленья забота
Перешла почему-то ко всадникам».

Теляковский не стал спорить с Погожевским относительно открытия нового театра, который так и было решено назвать — Новый театр. И, как это нередко бывает с механизмом бюрократической машины, по случайному, в сущности, поводу машина эта сработала вдруг слаженно и быстро.

На вечеринке у А. П. Чехова, где были и господа из театральной конторы, зашел разговор о перепроизводстве молодых актеров, и кто-то сказал, что Немирович-Данченко и Станиславский (Алексеев) решили задачу просто: сделали театр молодых сил. На это чин из конторы возразил, что и при Малом театре скоро откроется новый театр. Тут Левенсон, типографщик, постоянно печатавший афиши императорских театров, сообщил, что пока в театральной конторе раздумывают, Немирович уже арендовал у Шелапутина здание его театра, лучшее в городе, а проект договора лежит в конторе «московского златоуста», присяжного поверенного Плевако, и через два дня будет утвержден сторонами. В театральной конторе к затее Немировича-Данченко относились осуждающе: зачем этот настойчивый прожектор пытается «стихийм вопреки» воздвигнуть невероятное и потрясти мир? Словом, господа чиновники тут же за столом возмутились, спесились наутро с Петербургом, получили разрешение на аренду, связались с Шелапутиным, которому выгоднее было иметь дело с государством, свяжи у него театр — и все успели чуть не в один день. Таким образом, быстротой завершения формальностей и самым зданием своим Новый театр оказался с самого начала «художественником» обязанным. Владимиру Ивановичу же, предержко возмечтавшему воздвигнуть свой «общедоступный» напротив образцового императорского, было сказано, что, дескать, «пока вы там что-то надумывали, мы пришли да и взяли, потому что мы богаче, и вам с нами не тягаться... Это мне было сказано буквально и при свидетелях», — писал Владимир Иванович Александру Павловичу Ленскому, подчеркивая, что о Новом театре заботу на себя берет государство и Ленский может «входить на сцену и требовать», не создавая всю «театральную машину» и не вникая в ее механизм. Так что у Нового театра, ободрил Ленского Владимир Ива-

нович, перспективы определеннее, надежнее и творить ему будет свободнее.

Впрочем, перспективы творчества у обоих театров еще и потому вырисовывались разные, что самые представления о том, какая пьеса хороша, какая плоха и, главное, какая пьеса «современна», какая несвоевременна, у Владимира Ивановича и Александра Павловича не совпадали. Александр Павлович пьес Чехова не любил, считал их несценичными, предпочитая Гоголя и Островского. Шекспира, Мольера, Шиллера он тоже любил куда больше, чем Ибсена и Гауптмана.

Владимир Иванович придерживался иного взгляда на репертуар своего театра, и критерии у него были иные: «Что я гонюсь не за внешним успехом,— писал он Станиславскому в июне 1898 года,— это доказывается выбором «Эллиды» и еще более «Чайки». В этой последней отсутствие сценичности доходит или до совершенной наивности, или до высокой самоотверженности. Но в ней бьется пульс русской современной жизни, и этим она мне дорога». Владимир Иванович также полагал, что такие пьесы, как «Двенадцатая ночь» или «Укрощение строптивой» Шекспира или даже «Гартюф» Мольера, при всем их изяществе все же не могут сделаться основой репертуара: «Для современного театра, желающего иметь значение, пьесы Гауптмана и даже менее талантливого Ибсена серьезнее и важнее этих шуток гениальных поэтов Шекспира и Мольера».

Разумеется, в наше время с такой оценкой согласиться нельзя. Александр Павлович Ленский с нею тоже не согласился бы. Но Владимир Иванович писал эти строки в то время, когда медленно реформировались привычные русскому интеллигенту идеалы и возникали поиски, в ходе которых рождалось новое. Новое же, как правило, содержало некую оппозицию прежнему, иногда даже и крайность. Но если бы новое не стало со всей силой от старого отталкиваться, то как же ему было обособиться и себя заявить?

И теперь судьба начинаний Ленского и Немировича-Данченко со Станиславским решалась уже не приблизительной общностью целей, а тем, какой путь окажется эффективнее, чей слух чутче к «пульсу русской жизни», кто окажется свободнее в выборе художественных средств и пьес для постановки.

А Пожаров в конце апреля 1898 года получил «Аттестат об окончании Dramатических курсов Императорского театрального училища». Подписал его уже новый управляющий московской оперой императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский. В аттестате было сказано, что «во внимание» к Саше-

ным успехам и на «основании § 54 Высочайше утвержденного положения о театральном училище ему присваивается звание некласного художника с правами и преимуществами, предоставленными этому званию». Отсюда следовало, что не будь § 54 в основании, то и внимания к успехам не было бы. Зато, сняв ученический мундир, Саша получил взамен новое отличие, которого, однако, обер-кондукторам не давали: он стал личным почетным гражданином, что по закону освобождало его от телесного наказания. Сделавшись артистом императорских театров и из художника «некласного» став «класным», он мог рассчитывать на звание «потомственного почетного гражданина», закрепив, таким образом, и за своими детьми ту же привилегию.

Так Александр Пожаров стал членом группы императорского Малого театра с окладом шестьсот рублей годовых, что в свое время Южин и обещал.

Теперь Сашино положение определилось, и воспоминание о недавнем прошлом в письме Владимира Ивановича Ленскому звучало почти элегически:

«Не можешь себе представить — теперь я могу тебе это сказать откровенно, — до чего мне досадно, что к нам не попали Вишневский и Пожаров. Не знаю, что они будут играть у Вас, но я бы дал им чудесную работу, по крайней мере в 4—5 хороших ролях и столько же второстепенных. Да нет, гораздо больше!

Я часто вспоминаю об этом с сожалением, в особенности о Вишневском».

С. В. Вишневский (Айдаров) много лет спустя, уже в 20-е годы, писал, что до сих пор жалеет, как это он тогда не ушел в Художественный театр. Артист Остужев таких сожалений впоследствии не высказывал. Конечно, верность Остужева своему Малому театру и его школе может показаться непростительным консерватизмом историку, убежденному, что после появления Художественного театра борьба течений в русском театральном искусстве — это досадное недоразумение. Но так не думали ни Е. Д. Турчанинова, ни В. Н. Пашенная, ни П. М. Садовский, ни многие другие сверстники и соученики Остужева, оставшиеся в великом Малом театре и прославившие его.

Впрочем, Саше Пожарову пришлось еще пережить минуты колебаний, прежде чем выбор его сделался окончательным.

ПЕРВЫЕ РОЛИ АЛЕКСАНДРА ОСТУЖЕВА

Продолжение школы Ленского. Александр Остужев на Малой сцене. Молодой Остужев в шекспировских ролях. Несостоявшаяся дуэль. Сезон в театре Корша.

13 марта 1898 года газета «Курьер» известила москвичей, что в императорский Новый театр «для спектаклей под управлением г. Ленского приняты в труппу бывший ученик школы г. Загорянский, с которым думают поставить «Шейлока», и очень талантливый актер г. Пожаров, кончающий в этом году школу». Нет сомнения, что Саше, вырезавшему из газеты эту заметку себе на память, было приятно про себя читать, что он «очень талантливый». И не менее приятно было ему получить тексты ролей со штампом «Товарищества актеров ИМТ» (императорского Малого театра). Теперь он был хоть и младшим, но полноправным членом Товарищества в гастрольной поездке по югу России.

На летних гастрольях и произошло рождение артиста императорских театров Остужева. Причем в Харькове и в Киеве бывали дни, когда Остужевых в гастрольной труппе оказывалось сразу двое.

«Остужев — это «лишний человек» в новом издании. Утомленный как собственной довольно бурной жизнью, так и главным образом художественным переживанием, как писатель чужих страстей и страданий, человек рефлекса, — Остужев являет перед нами через край нервной взвищенности и душевной усталости», — так 31 мая 1898 года писала харьковская газета «Южный край» о персонаже пьесы Сумбатова «Джентльмен», где роль литератора Остужева играл г. Рыжов.

Но, кроме того, в гастрольной труппе Малого театра был никому не известный артист г. Остужев, участвовавший в представлении комедии «Борцы» Модеста Чайковского, драм «Старый закал» Сумбатова и «Честь» Зудермаина, а также в спектакле «Бешеные деньги». Этим г. Остужевым и сделался Саша Пожаров. На своего тезку, героя сумбатовской пьесы, он был похож не более, чем язычок пламени на кусочек льда. Но мо-

жет быть, Александру Ивановичу Южину именно по этому контрасту и пришло в голову предложить пылкому Саше столь противоположную его натуре фамилию?

Много лет спустя Остужев рассказывал, будто особую фамилию для сцены пришлось брать по соображениям противопожарной безопасности:

— Будут тебя вызывать: Пожаров! Пожаров! Тут часть публики и подумает, что пожар начался. Не годится такая фамилия для актера, — сказал будто бы Саше Александр Павлович Ленский.

Возможно, так оно и было. Но до конца не поддаются загадке тайны рождения старинных театральных фамилий. Бесспорно одно: изобретались фамилии для публичного громкого звучания, для сцены и потому непременно бывали красивые и благородны. В прежних Сашиних псевдонимах, Бровский или там Нальский, по сравнению с фамилией Остужев было нечто бутафорское; фамилия же Остужев была нарядной, но и добротной. Слышалось в ней что-то благородное и надежное, напоминавшее об известных старинных фамилиях.

В тот летний сезон артист императорских театров г. Остужев был отмечен прессой лишь в объявлениях о спектаклях.

Остаток лета Саша Пожаров провел в Малопокровском, усадьбе Сумбатовых, находившейся под Воронежем. А 3 сентября 1898 года ему предстояло выступить на сцене Нового театра в роли Слуги трактирного в комедии «Ревизор».

Спектакли по комедиям Гоголя и Грибоедова, по пьесам Островского занимали в жизни Малого театра особое место. Они то сходили со сцены, то снова с обновленным составом исполнителей появлялись на ней. Исполнение главных ролей в таких спектаклях, как «Горе от ума» или «Ревизор», было особо ответственным: для зрителей, знавших содержание пьес, главным интересом в этих спектаклях была игра актеров. И мастер должен был отличаться — к лучшему, разумеется, — от своих знаменитых, как правило, предшественников. Удачное исполнение прославляло и мастера и театр. К таким ролям актер готовился долго. Происходило это не так, как сейчас: репетиций перед спектаклем было несравненно меньше. Зато долгие годы актер «осваивал» пьесу, играя в ней разные роли. Сперва он входил в мир традиционного для театра спектакля на маленькую роль, был одним из хористов. С годами, как бы переходя из чина в чин, он получал роль покрупнее, а потом, уже после того, как сам на разных ролях побывал, разных актеров перевидел, ему, если, конечно, он был того достоин, поручали соло — одну из главных ролей. Но к этому моменту мир спектакля был

артисту хорошо знаком, как музыканту часто игранная музыка, потому что целое актер видел за свою жизнь с разных точек зрения, с позиций разных ролей. И в пьесах Островского, например, постоянно присутствовавших в репертуаре Малого театра, ансамбль, взаимодействие, взаимопонимание актеров часто приводили рецензентов в восторг. Можно сказать, что в пределах иной классической пьесы молодой артист рос и старился: вся его артистическая жизнь уместилась в четырех актах «Горя от ума», в пяти действиях «Леса» или «Ревизора». Роль Слуги трактирного в курсе освоения бессмертной комедии Гоголя считалась как бы начальным классом. При удачной сценической карьере Саше предстояло перейти в следующий класс по «Ревизору» — стать кем-нибудь из более заметных героев, потом и Хлестаковым, а если повезет пожить подольше, то и городничим.

Новый сезон начинался напряженно.

«Императорские театры, развернувшись на три фланга, пробуют дать в новом помещении что-то вроде облагороженного театра Корша. Театр г. г. Немировича-Данченко и Станиславского, быть может, имеет намерение побороться с Малым театром», — писал Нефельетонист, рецензент «Нового времени». — Симпатичны и многообещающи задачи нового драматического театра. Так, например, известно, что каждая пьеса, поставленная в этом театре, будет иметь великое множество ренетий, и зрители увидят ее отделанной филигранно. Затем вся труппа будет приучена к народным сценам, поставленным с правдивой художественностью. Словом, театр Немировича и Станиславского пробует уподобиться труппе «мейнингенцев», чего в наших театрах до сих пор не было. В театре Немировича и Станиславского будет именно «общий ансамбль» и там каждый статист будет научен жить на сцене».

Театроведение опровергло это бесосновательное уподобление нового театра «мейнингенцам», но опровергло уже потом, а тогда слухи ходили, огорчая, раздражая и Ленского, и Южина, и Немировича-Данченко. Приятно ли было Владимиру Ивановичу читать эти дифирамбы, которые в случае неудачи обернулись бы язвительной насмешкой? Мог ли не рассердиться Александр Павлович Ленский, что его детище обозвали «облагороженным театром Корша»? Сам Александр Павлович определял задачи Нового театра так: «Забиться о безукоризненном репертуаре и стройном его исполнении, мы тем самым подготовляем и будущим строгих к себе, дисциплинированных деятелей Малого театра и вместе с тем воспитываем одновременно и будущую публику... Когда актер этой труппы за-

метно усовершенствуется, выработает технику и в репертуаре Малого театра нашлись бы для него такие роли, которые дали бы ему положение в труппе, он переводился бы в Малый, а в Новом его заменял бы другой».

Для столь необычного театрального предприятия, театра, который в то же время как бы еще и училище, в 1898 году не было имени. А в 1928 году С. В. Айдаров, заслуженный артист республики и ученик Ленского, писал, что его «первые шаги начались в этом молодом театре, который по справедливости можно назвать первой театральной студией».

Но в конце 90-х годов мало кто понимал, чем же в действительности была «молодая» труппа Ленского в Новом театре. Поэтому, хотя Ленский сформулировал свою цель с полной определенностью, от него с самого начала ждали не того, что он хотел создать.

Впрочем, сначала все пошло хорошо. Первый же спектакль Нового театра «Ревизор», где Остужев играл Слугу трактирного, обратил на себя внимание московских театралов. Актер Н. И. Васильев, почти пятнадцать лет прозябавший в труппе Малого театра на незаметных ролях, сыграл Хлестакова с таким изяществом и легкостью, что сам Флеров, один из авторитетнейших критиков того времени, много перевидевший на своем веку и очень придирчивый, писал, что Васильев — Хлестаков «именно тот *пустейший* человек, какого хотел видеть на сцене Голь».

Теперь публика ждала, какой же новый талант, дотоле неизвестный, сверкнет на подмостках Нового театра в следующей премьере.

Следующей премьерой Нового театра была комедия Островского «Лес», поставленная, как и «Ревизор», А. П. Ленским. В этом спектакле Александр Остужев играл роль Буланова, первым исполнителем которой был некогда Михаил Провович Садовский. Вообще показывать этот спектакль, исполненный «молодыми силами», было рискованно: сравнение нового с прежним напрашивалось само собой, а ведь москвичи помнили, как Счастливец играл Шумский, а потом Андреев-Бурлак, видели они в роли Несчастливец и Николая Хрисапфовича Рыбакова... В Новом же театре Счастливец играл Н. К. Яковлев, Несчастливец — Н. М. Падарин, оба актеры молодые и мало известные. На другой день, 9 сентября, газета «Русский листок» одобительно отозвалась о спектакле, особо отметив г. Пожарова-Остужева, сумевшего «из роли Буланова создать яркий сценический образ. Его Буланов — смесь наивности с глубокой испорченностью и дрянностью...»

Откуда же эту «смесь» молодой Александр Остужев в себе взял? Ведь испорченность, дрянность, наивность трудно сочетаются между собой. Может быть, рецензенту померещилась эта психологическая амальгама, хоть и передкая в жизни, но для сценического выражения трудная?

Однако 15 сентября, уже в «Новостях дня», была помещена рецензия В. Преображенского, тонкого и очень серьезного театрального критика: «Из остальных исполнителей отмечу г. Остужева (он же Пожаров) в роли Буланова. Это — лучший из Булановых, которых мне пришлось видеть. Г-ну Остужеву удается передать одну черту роли, которая либо вовсе пропадает у других исполнителей, либо выходит натянутой, ненатуральной. Я говорю о наивности Буланова, которая уживается в нем наряду с деланностью и испорченностью природы. Благодаря тому, что черта эта все время сквозит в Буланове — Остужеве, некоторые сцены, которые у других исполнителей выходят деланными, здесь оставляют впечатление полной естественности».

В этой оценке звучит новая нота: остужевский Буланов оказался не только «испорченным», но и позером, «деланным», однако при всем том «наивным», стало быть, искренне — в силу примитивности природы — не замечающим ни добра, ни зла, ни собственной фальши в поведении. Умение слить воедино столь несходные элементы, несомненно, было показателем способностей молодого актера. Статья В. Преображенского утешила, вероятно, Сашу: ведь в промежутке между 8 и 15 сентября он сыграл роль в третьей премьере Нового театра, в драме В. Сарду «Термидор», а спектакль этот, на который много было затрачено и денег и сил, успеха не имел. Ставил его А. М. Кондратьев, которому оставалось теперь поправить дело водевилем, поскольку, с его точки зрения, именно «мелодрама и водевиль» должны были стать приметой репертуара Нового театра, а постановка мелодрамы Сарду не удалась. В репертуаре Нового театра неизбежно возникала, таким образом, неприятная для искусленного глаза пестрота, которая, впрочем, характеризовала и вкусы московской публики.

Ведь в том же номере «Новостей дня», рядом с очень серьезной статьей Преображенского о спектакле «Лес» в Новом театре, другой рецензент сетовал на то, что часто бедное «уложение театрально-художественных законов», по которому судит критик, с неизменными «статьями о правде, жизненном смысле, психологии, типах, характерах бывает посрамлено, а шумливая фарсовая пеленица, полученная помножением чепухи на вздор, увенчана лаврами... В театр можно бы ходить и не за

щекоткой только, но что сделаешь, когда так велик интерес на щекотку...»

Все это писалось по поводу спектакля «Контролер спальных вагонов» А. Биссона, очередной премьеры театра Корша. Однако читателей газет одни рецензентские сокрушения развлечь не могли — они лишь придавали газетной полосе располагающую к доверию серьезность. Поэтому, отражая и создавая ту околотеатральную атмосферу, которая приятно щекотала нервы москвичей, увеличивая заодно тиражи газеты, прочие материалы театрального отдела были шумливы, немножко фарсовы, порой забористо-скандальны. Рассердило, например, задорного журналиста, что некий «почтенный беллетрист из Петербурга» отозвался о г-же Лешковской, будто ее «красная юбка с красным корсажем самого провинциального тона и умеренной стоимости».

«До чего внимательны и опытни господа петербуржцы! — возмущался Его (в те времена рецензенты любили придумывать себе изысканные псевдонимы). — Даже до цены платья артистки добираются и определяют безошибочно его с точностью до гривенника за аршин!» Для тогдашней прессы была характерна пестрота тональностей, диапазон которых включал и серьезный, вдумчивый разбор, и задиристую реплику, и ядовитую сплетню. Из этой «всякой всячины» каждый выбирал себе что хотел. Однако, читая газетные рецензии, можно было сделать и кое-какие общие выводы о тогдашнем «уложении театрально-художественных законов».

Например, требование «натуральности» и «ансамбля» было обязательным. При этом понятие «натуральности» распространялось не только на игру актеров. Сочли бы, например, «ненатуральным», если б великосветская дама, героиня спектакля, появилась на сцене в платье из недорогой материи. Петербуржцу подобные замечания о московских артистках, разумеется, не прощались, зато сами московские рецензенты были на них щедры. Чем «натуральнее» светила луна, чем богаче выглядели дворцы на сцене, тем больше нравился спектакль. Ибо тогдашний театр не только увлекал сердца, но и демонстрировал экзотические и красивые вещи, желательно в натуральную величину.

Однако вопреки этой тенденции казенная сцена недостаточно заботилась о декоративной стороне исторических пьес, в частности о костюмах. Поэтому для первого же своего спектакля («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого) Станиславский выискивал предметы и ткани, от которых веяло не театральной роскошью и не казенной бедностью, а подлинной

старипой. В ситуации, когда зритель требовал, чтобы игра артиста в роли, положим, боярина была натуральной, жизненной и чтобы костюм его был натуральным, дорогим, — сама идея использования вещей не дешевых и не дорогих, а старинных пленяла неожиданной новизной.

Пока в Художественном театре шли последние репетиции перед открытием, Ленский в Новом театре выпустил еще одну премьеру — «Бой бабочек» Зудермана. Герой этой пьесы Макс, богатый наследник, меланхолично мечтавший о столь редкой в его мире красоте и чистоте душевной, порывал со своей невестой, легкомысленной Эльзой, чтобы жениться на ее сестре, благородной душою Розы. Александр Остужев играл Макса. Е. Д. Турчанинова (Эльза) вспоминала потом, что этот Макс был способен увлекаться до самозабвения, теряя ощущение времени и места. После бурной сцены между Максом и Эльзой, одетой для бала, муслиновые рукава ее бального платья нередко оказывались порванными, а руки бедной Эльзы бывали в синяках от того, что несдержанный Макс сжимал их слишком сильно.

Саше за это очень доставалось от Ленского, и он был бы рад себя как-то одернуть, подчинить самому себе. Но он знал уже, что главная его сила — умение передать на сцене искренность чувства, открытость души, когда переживания персонажа проявляются не в полутонах, а ярко, отчетливо, через интонацию, движение, жест и видно по этой манере себя вести, что человек страстен, порывист и притворство ему несвойственно. Поэтому, хотя Саша разумом понял и принял совет Ленского, что актер должен во всякой роли верно найти направление темперамента, уметь его распределить по тончайшим изгибам и извилинам характера, как распределяется по сосудам и артериям кровь, сам он по-прежнему был склонен выплескивать свой темперамент через край роли.

На другой день после премьеры, 23 сентября, «Новости дня» писали, что Остужев — Макс был плох: «У Остужева очень хорошие сценические данные и очевидный темперамент, и хороший голос, и счастливая внешность. По-видимому, из него выработается любовник на славу, увлекающийся и увлекательный, но Макса он совсем не понял, да и не подходит к нему по своим данным. Не было и намека на забитого, болезненно-робкого, отчаявшегося в себе юношу, махнувшего на себя рукой. И от этого эффектный перелом в конце пьесы совсем не обозначился».

Но в целом «молодая труппа» Нового театра определенно завоевывала признание у взыскательных москвичей.

«Нет, вы не можете представить себе, до какой степени свежее и отрадное впечатление делает этот молодой ансамбль, ра-

ботающий от всей души, с увлечением, с удовольствием, с жаром, но в пределах строгой художественной дисциплины. На них только смотреть есть уже удовольствие...» — писал С. Флеров.

Полтора месяца спустя после открытия Нового театра, 14 октября 1898 года, состоялся первый спектакль «художественников». А. А. Остужев много лет спустя рассказывал об этом так:

«Помню осень 1898 года. Однажды меня пригласил к себе домой Александр Павлович.

— Приходи ко мне, дружок, поедем с тобой на первый спектакль «Царя Федора Иоанновича» в новом театре в Эрмитаже. И вот через несколько часов я сижу в Эрмитаже рядом с Ленским и гляжу на сцену, на которой шла премьера Художественного театра. Как и весь зрительный зал, как и все присутствующие на этом спектакле русские актеры, мы оба были потрясены реалистической правдой постановки, новой, смелой мизансценировкой, оригинальными костюмами, великолепной игрой актеров, и прежде всего игрой И. М. Москвина. К концу спектакля мы все почувствовали, что в театральном мире Москвы произошло величайшее событие. После спектакля меня снова охватило страстное желание пойти работать и учиться к Немировичу и Станиславскому. Но А. П. Ленский сдерживал меня:

— Это прекрасно, дружок мой, но я сделаю все возможное, чтобы и у нас в Новом театре было так же...»

После такого обещания какой же был смысл от Ленского уходить?

Между тем в числе зрителей был и невысокий рыжеватый человек с умными, жесткими, пронизательными глазами, выхлещенными усами, торчавшими прямыми стрелками в стороны, — ничего сверх этих банальных примет не сообщают его портреты. Можно добавить только, что выправка его была великолепна и одет он был по-барски изысканно: без претензий, но с большим вкусом, стоившим больших денег. Этот зритель записал в тот же вечер в своем дневнике, что играли плохо, что декорации были с претензиями и слажены плохо, а общее впечатление — любительский спектакль русской мейнингенской труппы. Это мнение, противоположное оценке Ленского, для судьбы всех его начинаний было тем более важно, что принадлежало оно управляющему московской конторы императорских театров Теляковскому, который был в штатском по новой своей должности, однако по службе числился все еще в конногвардейском его величества полку.

Через один день, 16 октября, Александру Остужеву (Пожарову) предстояло играть на сцене Нового театра роль Степана Бастрюкова в «Воеводе». Как и бывает в большинстве случаев

и псевдонимами людей, приобретающих известность, настоящая Сашина фамилия теперь попала в скромные скобки, с тем чтобы новое имя ее и оттуда вытеснило, сначала в прессе, а там и в частной переписке.

Разумеется, не одна только намечавшаяся линия взлета удерживала Александра Остужева от ухода в Художественный театр. Помимо того что бросать новое, еще неустойчивое дело — значило подводить его инициатора, Александра Павловича Ленского, Саша надеялся получить именно в его школе еще много полезного для себя. Ведь в Новом театре Александр Павлович Ленский как режиссер и педагог работал в полную силу. Александр Остужев теперь практически осваивал советы Ленского, изложенные им в «Заметках актера», на которые, кстати сказать, много лет спустя ссылался В. Э. Мейерхольд, находя там полезные для своих учеников идеи.

Характеризуя природу актерского мастерства, А. П. Ленский всегда в качестве аналогии ссылался на творчество художников и делал это вовсе не для красоты стиля, не потому, что сам увлекался живописью. По его глубочайшему убеждению, творчество актера потому и было самостоятельным, а не подражательным действием, что актер, подобно художнику, рисовал, создавал нечто новое по сравнению с «натурой», то есть текстом пьесы. «Живописец для воспроизведения исторического или поэтического образа подыскивает подходящие ему черты в людях, его окружающих, пишет с них этюды и затем из всего накопившегося материала выбирает самые яркие, пригодные для его образа типические черты и создает из них фигуру и лицо для своей картины. . . Но разве не то же самое делает и сценический художник, только иными, принадлежащими его искусству средствами и с тою разницею, что живописец по законам своего искусства воспроизводит один какой-либо момент из всего поэтического произведения или исторической эпохи, тогда как актер — сотню тысяч таких?»

Сценический образ сперва надо было нарисовать в воображении. Поэтому первым этапом работы над ролью и были «репетиции в воображении», состоявшие, во-первых, в том, чтобы силою переживания и мысли создать «тот идеал сходства, которого актер будет стремиться достичь», а во-вторых, в том, чтобы найти в себе нужные краски, то есть выразительные средства для воплощения этого идеального образа. Разумеется, речь шла не о том, чтобы заместить собою созданный творческой фантазией образ (к чему Александр Остужев был склонен), а о том, чтобы найти в себе, точнее даже, в своем «идеальном я» (понятие это в кругу Ленского и Южина было весьма употребительно) нечто

общее с вообразенным героем, пережить это, пытаться воплотить идеальный образ, используя собственные данные как материал. В ходе этого взаимодействия между «идеальным образом» и самим артистом с его возможностями создавался будущий сценический образ, начинался процесс перевоплощения, который мог в полной мере состояться лишь в обстоятельствах спектакля, общения. Только в результате сценического общения можно было завершить работу над образом, найти способы передать те или иные «тонкие детали художественной речи». Вот это ощущение, когда артист уже видит, уже слышит, понимает и чувствует образ еще до того, как вошел в него, когда художник всем существом своим знает, *что* именно ему нужно, хотя еще не знает, *как* он это передаст, и отметил впоследствии Мейерхольд как нечто существенно полезное для актеров своей школы.

Одновременно с ним, в те же 20-е годы, Михаил Чехов описывал начальный этап работы над ролью как процесс взаимодействия актера и возникшего в его душе идеального представления о своем герое, когда в процессе взаимопроникновения, взаимного приспособления и, наконец, слияния этого представления и самого исполнителя рождается художественное решение.

Таким образом, эстетический опыт артистов Малого театра, сформулированный А. П. Ленским, оказался впоследствии полезен для разных театральных школ, настолько он был богат и многообразен. Ту же в своей основе методику начального этапа работы над ролью молодой Остужев видел и у А. И. Южина. Стремление на этом начальном этапе всегда иметь в виду тот идеальный образ роли, к которому надо стремиться, в который надо войти, заставляло Александра Ивановича повсюду носить с собою текст новой роли, словно физическая близость слов, намечавших контуры будущего создания, стимулировала воображение даже тогда, когда человек был занят совсем другими делами.

Что касается средств воплощения, то для Александра Павловича огромное значение имело искусство сценической речи, ее органичность и простота. Слово для актера — исходная точка, ориентир, которого артист никогда не теряет из виду, погружаясь в себя, чтобы там, в душевных глубинах, найти слову психологическое оправдание. Поэтому, как утверждал А. П. Ленский, артист и должен уметь «хорошо говорить» на сцене. «Самое трудное в сценическом исполнении — это *художественная простота*, — писал он в «Заметках актера». — Чем лучше актер, тем ближе он к этой простоте». Как научиться «хорошо говорить» на сцене? «Надо сперва выучиться *плохо читать* на сцене, затем *хорошо читать*, потом *плохо говорить* и под конец уже выучиться *говорить хорошо*». Понятие «говорить хорошо» относи-

лось и к стихотворному тексту, хотя искусство говорить стихами было особенным. Ленский знал «секрет» этого искусства, о чем тот же Мейерхольд неоднократно говорил.

Но «секрет» был не технологический, профессиональный, а психологический; то был секрет школы, который без ее прочих принципов невозможно было бы передать.

Вот в соответствии с этими общими принципами школы Малого театра, школы Ленского, Александр Остужев и разработал роль Незнамова в «Без вины виноватых», пройденную еще в 1897 году в училище и сыгранную потом в Новом театре.

Текст этой роли испещрен знаками ударений и пауз, напоминающими «крюки», старинные нотные знаки, по которым пели («уж хорошо пели или плохо, зависело от певца»). Эти знаки давали чисто декламационную схему — схему правильной читки, которая должна была, став «хорошей читкой», превратиться затем силой переживания и перевоплощения в органичную и естественную сценическую речь. Все начиналось с декламации, и проза и стихи. Все шло от единого корня. В этом, пожалуй, и состоял секрет школы Малого театра.

Вот как выглядела, например, реплика Незнамова в IV явлении II действия, когда Незнамов, обиженный жизнью, тоскующий, обращается к знаменитой артистке Кручининой, не зная еще, что это его мать. Будем иметь в виду, что знак «V» в тексте роли обозначал паузу; знак «VVV» — это долгая пауза, которую актер заполняет мимикой, жестом, движением. Знак ударения означал, что слог, а с ним и слово произносятся с особенной силой. Иногда над словом ставилось удвоенное, а то и утроенное ударение: звучание здесь должно было быть еще более сильным и длительным. Если слово было подчеркнуто, это означало особую выразительность интонации.

Незнамов говорит Кручининой:

«При всяком удобном случае каждый напомнит мне о вашем благодеянии. «Благодари Кручиницу, что ты с нами! Кабы не Кручиница, страствовать бы тебе!..»

Пометок здесь нет: текст прочитывается в темпе, который актер считает для себя удобным. Это ритмическая основа; интонация и пауза здесь определяются обычными, авторскими знаками препинания.

«... И так надоедят мне, что я принужден буду вас возненавидеть. V А я этого не желал, я желал оставаться к вам равнодушным. VVV Я понимаю, что благодетельствовать очень заманчиво, особенно, если вас все осыпают любезностями и ни в чем вам не отказывают V, но не всегда можно рассчитывать на благодарность, иногда можно наткнуться и на неприятность».

Дальше идет пометка рукой Остужева, подчеркнутая, как и последние три слова этой реплики: *«Кончается очень тихо»*.

Школа Ленского, школа Малого театра — это прежде всего особое отношение к сценической речи, и не только в смысле традиционности произношения и особо четкой дикции. Важнее тут была тенденция к определенной ритмической организации речи. «Смысловая» и в то же время интонационная «партитура» с ее системой «сильных» звучаний и пауз придавала речи особую рельефность, превращала самую речь в сценическое действие, ибо фраза звучала определенно, выглядела отчетливо, как жест.

Если вслух прочесть нижеследующую фразу, усиливая отмеченные ударениями слоги и соблюдая обозначенные паузы, то ощутимой станет музыка старинной актерской речи, классические интонации Малого театра.

Незнамов обращается к Миловзорову:

«Нет, говори, говори! Мне нужно знать всё! От этого V зависит... V Не поймешь ты, вот чего я боюсь. VVV Ведь я круглый сирота, брошенный в омут бессердечных людей, которые грызутся из-за куска хлеба, за рубль продают друг друга, и вдруг я встречаю участие, ласку,— и от кого же? V От женщины, которой слава гремит, с которой всякий считает за счастье хоть поговорить! Поверишь ли ты, поверишь ли, я вчера в первый раз в жизни видел ласку матери!»

Слово, как это ни парадоксально в ситуации, когда артисты не могли играть без суфлера и нередко очень вольничали с текстом, тем не менее было главной опорой артиста. Возникла особая манера игры, особый темп сценической речи. Москвичи привыкли именно к этому темпу, поэтому наиболее консервативные из них много лет дразнили «художественников», что актеры у них «немые»: в Художественном театре говорили быстрее, чем в Малом, и сценическую речь в этом театре театральным староверам воспринимать было неприятно и непривычно. Впрочем, различие это определилось вполне лишь в последующие годы.

«Партитура» вроде описанной выше не размечалась, разумеется, Александром Павловичем. Она рождалась в ходе работы. Ленский никогда не показывал, как надо играть; он показывал лишь, что именно требуется. Подражать ему было невозможно, да он этого и не терпел, поэтому показ его был лишь формой объяснения. Быстро и безостановочно выкуривая на репетициях свои тоненькие папироски, он объяснял, поправлял, подсказывал, но никогда не диктовал. Сама по себе «партитура» давала лишь умение «плохо читать». Дальше следовала новая ступень в овладении ролью: надо было научиться «читать хорошо». Мно-

ние надолго тут застревали, пытаясь «раскрасить» декламацию живым чувством, но Ленский морщился и упрекал за неестественность. Третья ступень, умение «плохо говорить» на сцене, тоже таила свои опасности: имея в виду, что «натуральность» — главное, молодые актеры стремились сделать свою речь естественной, «хорошей», используя бытовые, повседневные, а потому воспринимающиеся как «натуральные» интонации. Интонации же эти были сугубо московскими, к иностранным пьесам не подходили. Ленский опять был недоволен. Тогда молодой артист в поисках спасения хватался за шаблоны того или другого амплуа, которые тоже казались естественными, потому что к ним привыкли. И тут очень часто возникало простое подражание знаменитостям великого Малого театра. Александр Остужев, например, на репетициях пробовал подражать Южину.

— Дружочек, никогда не подражай, какой бы великий и гениальный актер ни был! Делай всегда свое, ищи свое, добивайся своего и потом его береги, — сказал Саше по этому поводу Александр Павлович Ленский. Он был терпелив, неудачи его особенно не смущали, времени своего он не жалел. Зато у Александра Остужева времени было в обрез.

«Понедельник — 4 акт с А. П. Ленским в 12 часов.

Понедельник — 3 акт с А. М. Кондратьевым в 7 часов вечера.

Вторник — 1, 2, 3 и 4 акты с Кондратьевым в 12 часов.

Вторник — 3 и 4 акты с А. П. Ленским в 7 часов вечера», — записывал он на обороте своей роли, и так бывало почти каждый день. Между репетициями Саша не успевал иной раз даже пообедать, случалось, что репетиции «наезжали» одна на другую, и приходилось очень умудряться, чтобы везде успеть.

На самый первый этап работы, на репетиции кабинетные, в воображении, времени было мало до крайности. Правда, в первые сезоны Александр Павлович нашел способ помочь своим ученикам вырваться из этой рабочей спешки: он перенес на сцену Нового театра утренники, а также спектакли, подготовленные в училище, давно и хорошо знакомые молодым артистам. Так были поставлены «Каширская старина» Аверкиева, «Гроза» Островского, где Александр Остужев играл маленькие роли, и «Василиса Мелентьева», — тут Остужев играл дворянина Андрея Колычева, роль, которую еще в училище готовил. Когда-то Колычева играл А. П. Ленский. Теперь Саша хоть не на главной сцене, а в Новом театре, но получил эту роль, важную в иерархии ролей. Эта пьеса в стихах Островского заслуживает особого внимания.

Василиса Мелентьева, красавица вдова, состояла при жене Ивана Грозного, царице Анне, которую Малюта Скуратов заду-

мал извести. Василиса хотела для себя свободы, означавшей в ее понимании власть над другими, почестей, по-царски богатой жизни и надеялась, что если Анну «изведут», то она и сделается царицей. Так и вышло. Анну в глазах царя оклеветали, очернили, а выполнил это дело дворянин Андрей Колычев, влюбленный в Василису Мелентьеву, надеявшийся, что вероломная красавица станет его женой. Когда Малюта Скуратов потребовал от Андрея царицу оклеветать, тот отказался. Когда о том же попросила Колычева Василиса, он согласился.

Бурную жестокость тех времен Островский не утаивал, но интересовали его в первую очередь порывы страстей, не смягченных еще цивилизацией, в их столкновении с нравственными началами. Ведь если в исторически далекие времена в душе человека правда все-таки побеждала силу и страх перед силой и в этом состояло достоинство русского народного характера, то уж в цивилизованный век «пара и электричества», как называли свое XIX столетие современники, нравственные начала в человеке могли с гораздо большей силой влиять на жизнь людей. Правду сказать, нравственное совершенствование шло медленно и охватывало разные классы общества далеко не равномерно. Но в такой ситуации историческая ретроспекция оказывалась особенно полезной: она обнадеживала. Малюта Скуратов, например, объяснив Андрею Колычеву, что «бесчестья нет на службе», дальше убеждал его так:

«Одумайся! Ты что? Червяк ползучий!
Кто вздумал, тот и растоптал ногой,
И пропадешь без вести и помину!
По милости царя ты — человек!..»

И русскому интеллигенту, жившему в эпоху, когда «Победоносцев над Россией простер совиные крыла», было приятно верить, что даже и в XVI столетии, во времена Ивана Грозного, все-таки не поддавался такого рода убеждениям человек, оставался самим собой. Правда, в конце концов Андрей Колычев преступил, но поддался он страсти. А это мотивировка совсем другого рода. К тому же, совершив преступление под влиянием Василисы, Андрей каялся, карал потом и себя и ее. Этот процесс нравственного преобразования преступной личности прочно и постоянно приковывал к себе внимание многих русских писателей во второй половине прошлого века. И некрасовский Кудеяр — праведник из бывших душегубов, и многие герои Достоевского, и «убийцы» Короленко, и персонажи некоторых пьес Островского, тот же Андрей Колычев например, были разными воплощениями идеи «кающегося разбойника», образа, особенно

привлекавшего интеллигентную публику, которой известна была повседневная жестокость «темного царства», но хотелось найти в родной почве нравственную опору для лучшего будущего. Ни одна из европейских литератур не разрабатывала с такой глубиной и энергией тему преступления и покаяния, не кары, а именно покаяния, как литература русская, с чрезвычайной тщательностью анализировавшая человека в его способности «преступить». В Островском, как и в других русских художниках его времени, жила большая надежда на русского человека. По большей части стихи этой драмы Островского давали огромные возможности для глубинного, сложного, одухотворенного переживаниями рисунка. Вот Андрей Колычев говорит Малюте Скуратову:

«Вели ты мне, Григорий
Лукьянович, повыточить острее
Булатный нож, пойти в ее покои
И, как овечку, приколоть ее».

Бытовое, совсем будничное «приколоть», не «заколоть» и даже не «зарезать», а как бы между делом «приколоть», само по себе говорило о привычной по тому времени жестокости. Но убить человека ни за что ни про что и тогда ведь было тягостно; ощущение это вместе с самоосуждением — важное свойство характера в перспективе роли — проявляется дальше:

«Мне будет легче видеть, как трепещет
Под воровским ножом лебяжья грудь,
Чем клеветать и срамными речами
Безвинную позорить перед мужем...»

Какова психология этого текста?

Медленно, словно в темпе замедленной киносъемки, разворачивается по элементам путь к некоему итогу, человек как бы раздумывает вслух о самом себе и через переживание этих раздумий приходит к решению: к реакции на реплику собеседника. Аналитическое стремление выявить подоплеку мгновения, а вместе с нею сложность характера — вот что было принципом структуры этого рода сценической речи, стихотворной по необходимости: условность стиха передавала лишь условность художественного приема, благодаря которому и реплика затягивалась, и сценическое время диалога в этой форме оказывалось значительно дольше времени, потребного на тот же, казалось бы, диалог в обычной прозе. Ведь сам по себе ответный импульс Колычева целиком выражен в двух последних строчках:

«Я рад служить, да только б не бесчестить
Иудинским предательством свой род».

По правде житейской, зачем бы Колычеву раскрывать так подробно перед Малютой душу, зачем Малюте, злодею, это выслушивать? Но существует еще правда поэтического реализма, или, как писал Амфитеатров, реализма «романтического», который, рисуя человека в острой ситуации, способен «продлить мгновение», напомнить все о человеке. В театре бытовом, «натуральном» по-житейски, вся эта сумма переживаний оказывается в подтексте, за словом. Что же должно стоять за строчками стихов, когда этот подтекст стал текстом? Чем обеспечивается здесь психологическая достоверность человека на сцене?

Стихи медленно разворачивают путь к итоговым строкам, строкам, где содержится решение. На этом пути автор показывает разные составные части будущей суммы, разные свойства человека. Переживание своего отношения к этим свойствам, в данном случае к своей способности быть жестоким, способности тревожиться совестью, к опасному, но необоримому желанию ответить «нет» (состояние медленного, внятного для себя и для других пути) — вот что оказывается в такой роли «подтекстом», а это, собственно, сам человек, но только аналитически себя рассматривающий. Можно ли общаться такими «репликам самоанализа»? Переживать в одно и то же время и это состояние самоанализа и живое чувство реакции на собеседника?

Можно, но только и самое сценическое переживание должно быть особенным, и характер игры будет сильно отличаться от того, что принято в бытовых пьесах. Стихотворные пьесы (и не только стихотворные — шиллеровские «Разбойники», например, тоже) требуют для сценического воплощения своей особой условности: особого ритма действия, пластики, манеры говорить.

Однако это условное по средствам внешнего выражения, безусловное в смысле правды «поэтического» реализма действие требовало не просто внешней техники, а еще и запаса «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», опыта, подсказывающего смысловые ударения, движение интонации, жесты.

«Актер тогда только и силен, тогда только и владеет настроением массы, тогда только и может согреть искренним чувством произносимое слово, когда музыка этого слова вырвется из пылающего горнила его души, когда оно будет созданием его творческого духа», — говорил Ленский.

Это звучит по-старинному выпендренно, но по существу остается правдой.

Ленский, артист «мочаловской школы», школы переживания, но переживания отнюдь не всегда житейского, бытового, внушал своим ученикам, что актер должен уметь вызвать в себе этот особый, возвышенный строй чувств. Однако Александру Ос-

тужеву было еще трудно найти в себе материал для «пылающего горнила души».

Отзывы о спектакле «Василиса Мелентьева» были разпоречивы.

25 ноября 1898 года «Московские ведомости» писали: «Зрительный зал был почти полон и относился очень сочувственно ко всем исполнителям главных ролей пьесы. После конца четвертого акта без конца вызывали г.г. Благово, Нечаеву и Остужева».

Зато влиятельный критик Петр Кичеев отозвался в «Русском слове» о спектакле уничтожающе: «Смешно смотреть неудачно старания г.г. Загорянского, Остужева, Яковлева 2-го изобразить что-то трагическое и страшное и изображающих вместо этого нечто не то забавное, не то прямо-таки что-то совсем ни с чем не сообразное. Еще смешнее слышать, смотря на г-жу Нечаеву — Василису, когда она со сцены говорит во всеуслышание голосом и тоном Г. Н. Федотовой знаменитую фразу Василисы: «Убить — убьешь, а лучше не найдешь...» Для кого и для чего все сие творится? Резонного ответа на этот вопрос не подыщешь».

Главным смыслом статьи Кичеева был не разбор спектакля, а стремление поставить под вопрос самое начинание Ленского. В своих нападках и на Новый театр и на утренники этот критик был не одинок. Он тут был солидарен и со скептиками из московской конторы императорских театров и с некоторыми артистами. М. Ф. Ленин приводит в своих воспоминаниях строки из докладной записки одного из крупных артистов Малого театра (его имени мемуарист не называет), где содержится такая оценка начинаний Ленского: «Это нововведение по отношению к серьезным задачам сцены явилось тем же, чем по отношению к солидной торговле является дешевая распродажа остатков. Если дешевка мануфактурная не имеет своей задачей содействовать процветанию крупной промышленности и допускается в коммерческом быте как одна из мелких форм сбыта, то дешевка сценическая может оказать еще меньшую услугу серьезным задачам театра. Но что бы мы ни говорили, это нововведение было не только санкционировано, но даже вызвало немало ликований».

В таких условиях Ленскому было нелегко. Впрочем, многие критики не считали спектакли «молодых сил» «сценической дешевкой» и на вопрос: «Для кого и для чего все сие творится?» — отвечали: «Для будущего Малого театра». С. В. Флеров спустя месяц после появления разносного фельетона Кичеева так охарактеризовал ситуацию в труппе Малого театра:

«Думали ли вы когда-нибудь, кто из этой громадной труппы может выступить без срама в роли Чацкого, если бы г. Южин отказался от нее? Кто мог бы заменить Марию Николаевну Ермолову, если бы она, со временем, перешла бы на роли Н. М. Медведевой?»

Н. М. Медведева играла уже давно «пожилые» роли. Но галантный эвфемизм Флерова остроты проблемы не снимал, наоборот, он лишь подтверждал горькую правду, высказанную критиком без всякой жалости. Подчеркнув, что труппа Малого театра — явление совершенно исключительное по талантности премьеров, Флеров говорил дальше:

«Но когда я вижу, что Василий, Петры, Анны и Дарьи упорствуют в продолжение 25 лет (статья эта была посвящена юбилею Макшеева.— Ю. А.) все оставаться Васеньками и Петеньками, Анюточками и Дашеньками, тогда я начинаю искать причину этого явления. Причина эта, думается мне, заключается в отсутствии перспективы. Анюточки и Петеньки встречаются каждый день все в той же обстановке, все кипят вместе в том же бульоне ясно сознанных высоких художественных стремлений. Они счастливы, а «счастливые часы не наблюдают»... В результате Москва упорно делит казенную драматическую труппу на «старую» и «новую». Под «старой» подразумевается тот исключительный состав артистов на первые роли, какой играет теперь в Малом театре. И, наоборот, все, кто играет в Новом театре, под руководством Ленского, называются в своей совокупности «молодой труппою».

Кондратьева как режиссера Флеров вовсе в счет не брал, понимая, от кого зависит судьба начинания. Судьба же эта при всех достоинствах «новой» труппы представлялась критике трудной, если не плачевной: сыгранную труппу премьеров вряд ли можно будет «обновить молодым вином». Труппа премьеров окостенела, превратилась в «медный оркестр», пусть виртуозный, но в своих возможностях ограниченный. «Старая» и «новая» труппы несовместимы, лучшие силы той и другой едва ли когда-нибудь сольются.

Статья Флерова у вечных «Петенек и Анюточек» вызвала, конечно, раздражение, но все прочие поняли, что смысл ее — предостережение, продиктованное любовью и заботой о театре, с которым Флеров сросся не менее, чем Черневский или Кондратьев, а также защита начинания Ленского. Сами по себе желчность и прямота критики, даже заострение реальных противоречий не вызвали враждебного ответа со стороны Ленского и его друзей. Лишь через год, когда Флеров снова назвал труппу премьеров «медным оркестром», но при этом объявил и начина-

ния Ленского провалившимися окончательно, группа артистов Малого театра попыталась дать отповедь критике.

В первый сезон Нового театра не один Флеров смотрел с надеждой на «молодую труппу». Нефельетонист, рецензент «Нового времени», тоже видел в ней «почву, на которой можно открыть настоящее золото». А поиски эти и с его точки зрения были необходимы:

«Что будет, например, если поставить «Ромео и Джульетту»? Кого можно пригласить: Южина и Лешковскую? Но разве эти талантливые артисты годятся на такие роли?» — спрашивал рецензент и вспоминал, как Южин недавно играл студента, а «вышел грузным дядюшкой, у которого не сходится на широкой груди студенческий мундир». Нефельетонист заключал свои выводы хлестким пассажем в самом что ни на есть фельетонном духе. Много нужно было выдержки А. П. Ленскому, чтобы выносить тирады в таком роде:

«Итак, на мой взгляд, вся задача дирекции императорских театров заключается теперь в том, чтобы из актерской молодежи выбрать парочку — премьеры и премьершу, на которых можно было бы поглядеть с удовольствием и сказать:

— Экие милашки!

Но в том-то и штука: где найти Ромео и Юлию для императорских подмостков?»

Столь грубая профанация смысла Нового театра Ленскому, конечно, не могла нравиться. Зато Александр Остужев мог радоваться: «Выделились два безусловно талантливых актера, г.г. Парамонов и Остужев», — констатировал Нефельетонист. Остужев знал, чего именно ждет от Нового театра благосклонная к нему критика: статьи Флерова и рецензию из «Нового времени» он тщательно вырезал и хранил потом. Однако нетерпеливое ожидание быстрого результата — новых «премьеров и премьерш» для «старой труппы» — делало критиков особо внимательными, подчас даже придиричивыми. Так как Александр Остужев был одним из тех, кто в «любовой труппе» сразу же выделился, то о нем довольно много писали, не делая при этом никаких скидок на его молодость и неопытность.

В феврале 1899 года Ленский поставил в Новом театре «Свадьбу Фигаро» Бомарше, где Остужев был графом Альмавивой.

Театральный критик В. Преображенский, человек тонкий и благожелательный, в своей рецензии подчеркнул, что особенно ценен сам факт постановки комедии Бомарше, а об Остужеве писал: «Слишком страстные и грубые вспышки едва ли уместны в Альмавиве, который даже в моменты раздражения и досады

всегда сумеет сохранить внешнюю корректность... И было бы лучше, если бы артист придал этой роли более глубокие и красивые очертания, сохраняя искренность, по немного поубавив страстности».

В этом же духе высказался другой влиятельный критик, Ракшанин, а рецензент «Курьера» иронизировал, что Остужев «временами напускал на себя отчаянную мрачность и казалось, что все грехи старого дворянства лежат на его красивом аристократическом лице».

Ленский хотел, чтобы в его спектакле с особой силой прозвучал гражданский пафос комедии Бомарше, для этого он сознательно усилил драматический элемент во всех ролях, так что многие претензии, адресованные критикой актерам, в частности Остужеву, следовало адресовать и режиссеру тоже. Будь этот спектакль поставлен у «художественников», рецензенты и говорили бы об ошибках режиссуры. Но тут была другая психологическая установка — и режиссера не заметили. Между тем задача, поставленная Ленским перед молодыми артистами, была действительно сложна: усиливая напряженность, драматизм действия, надо было сохранить комедийный блеск, изящество, легкость. По-видимому, удачи добиться не удалось, но ведь театр-студия, каким и был по замыслу Ленского Новый театр, естественно должен был идти на эксперименты. И Александр Остужев, работая над ролью Альмавивы, приучался понимать и воплощать режиссерский замысел. В этом смысле школа Ленского тоже многое дала артисту, который пожинал теперь первые свои лавры, не лишённые, впрочем, и терний. О нем писали, в нем предчувствовали крупную будущую силу, у него появились поклонники и поклонницы. Все складывалось удачно, кроме одного: положение Александра Остужева на Малой сцене, как называли в те времена сцену Малого театра, оставляло желать лучшего.

В первый сезон своей службы Александр Остужев сыграл на сцене великого Малого театра три роли, во второй — семь ролей, в третий — четыре роли, однако в третьем сезоне роли были уже новой ступенью: в «Предложении» Чехова Остужев играл роль Ломова; в одноактной комедии Гнедича «Трехцветная фиалка» — Бунина, в трагедии «Ромео и Джульетта» он был Ромео и даже «по классу» комедии «Ревизор», где продвижение было особенно показательным, из Слуги трактирного сделался Шпекиным, почтмейстером. Однако поначалу именно в «Ревизоре» на сцене Малого театра молодому артисту катастрофически не повезло. Внося в номер Хлестакова поднос с обедом, Саша

нее уронил и от ужаса совсем обезумел, «потерял сознание», как рассказывал потом Остужев. Актер Греков, игравший Осипа, нагнулся, чтобы подобрать тарелки, но у него нога была больная, он не смог встать; так, на четвереньках, он и уполз за кулисы. Михаил Провович Садовский, игравший Хлестакова, остался невозмутим. На сцене он чувствовал себя свободно, как птица в небе, и даже любил, «когда на сцене происходила какая-нибудь заварушка». Остужев вспоминал потом, что и за кулисами Садовский Саше не выговаривал, только улыбался. Черневский же, в тот вечер выпускавший артистов на сцену, медленно, укоризненно, молча качал седой своей головой, и Саша готов был сквозь землю от стыда провалиться.

— Ну разве можно так волноваться! Я же не могу вам поручать никаких ролей! — сказал наконец Черневский.

Но в том же, первом для него сезоне Остужев сыграл роли царевича Федора в драме А. Толстого «Царь Борис», Чаруского и князя Гадаева в «Старом закале» Сумбатова и Альбера в «Скупом рыцаре». Кроме того, он был в разных спектаклях статистом. Александр Остужев, хоть на афишах в этом случае его не поминали, никто особого внимания на него не обращал, гримировался и одевался тщательно, долго репетировал движения и позы, чем вызывал у своих коллег статистов крайнее раздражение. В труппе, самой большой в Европе, количественно преобладали актеры на маленькие роли, с малыми окладами. Иной перспективы, кроме выслуги лет и ухода на пенсию, они для себя уже не ждали. Между тем у каждого были в свое время розовые надежды, воздушные замки, которые рухнули не бесследно, а оставив в душе налет настороженной, завистливой озлобленности. Поэтому Сашино усердие многими истолковывалось как тщеславное упорство выскочки, которого к тому же еще и тянут вверх Южин с Ленским.

Атмосфера репетиций тоже отличалась от того, что было у Ленского в Новом театре. Там Александр Павлович сперва всем объяснял пьесу, указывал главные пункты в ней, чтобы, попяв движение действия, артисты учили роли.

В Малом театре, где режиссировал чаще всего Черневский, а иногда Кондратьев, на первую же репетицию все приходили с текстами ролей в тетрадках. Режиссер показывал, куда кому идти, когда входить, артисты записывали ремарки, по тетрадкам обменивались репликами, друг к другу вяло примеривались. Очень часто «премьеров», игравших главные роли, на первых репетициях еще не было. На следующих репетициях режиссер следил за тем, как двигаются и что говорят второстепенные персонажи, иногда давал «первачам» вежливые советы, но, в сущ-

ности, был зрителем и «разводящим», а замечаний «премьерам» делать не смел. Рождение актерского ансамбля начиналось в тот момент, когда кто-нибудь из «премьеров» наконец загорался, находил для себя ключ к роли, играл вдруг на репетиции в полную силу — тут уж ему на переживание отвечали переживанием, оживлялись все, ведущие актеры сообща строили мизансцены, а молодым актерам «корифеи» объясняли, что в данном случае требуется, почему нужно так, а не иначе действовать и говорить. Знаменитое высказывание О. О. Садовской, что в диалоге реплика должна цепляться за реплику, как крючок за петельку, определяло необходимость объяснений: сценическое поведение партнера должно было быть построено по принципам чуткого общения. Таким образом, в ходе репетиций ведущий артист сам оказывался режиссером сцен с его участием, «сопостановщиком», если участвовали равные, «главным», если попадалась молодежь.

Нередко в зале на репетициях присутствовали свободные артисты из ведущих, тогда они давали советы коллегам.

«Бывало, репетируешь,— рассказывал много лет спустя Остужев,— а Рыбаков в зрительном зале. Потом в перерыве говорит: «Все на месте. Но читаете». И невольно задумаешься, добишься верного тона».

Спектакль должен был рождаться как результат совместных творческих усилий главных исполнителей, понимавших друг друга с полуслова.

Но так происходило далеко не всегда. Случалось часто, что спектакль «проработан» был кусками; если же в пьесе были массовые сцены, эпизоды, где премьеры не появлялись на сцене, то все выходило вяло, рыхло. Кроме того, режиссеры, не любившие «мудрить», с молодежью обращались далеко не так вежливо, как с премьерами:

— Зачем вы сели? Эту сцену двадцать лет у нас ведут стоя! — вот и вся аргументация, на которую были способны тогдашние постановщики.

Но отсутствие режиссерской архитектуры спектаклей, банальность мизансцен — все это мало кого в театре заботило: ведь таких артистов, как на Малой сцене, не было нигде.

«Вот идет своей как бы прихрамывающей походкой, живая, вся огонь и правда,— Н. А. Никулина. Слышна певучая, жемчужная, полная юмора речь Г. Н. Федотовой,— писал М. Ф. Ленин, вспоминая время, когда сам он был еще учеником Драматических курсов, а Остужев играл уже свои первые роли.— Грохочет зрительный зал, слушаешь такие простые, ясные, но до колик смелые в устах О. О. Садовской слова четкого московского русского говора. Звучит бархатно-лукавый, вибрирующий тембр

Е. К. Лешковской, у ног которой пол-Москвы. И весь завороженный, застывший, словно боясь расплескаться, внимает зал Малого театра трепетному слову, из самых недр груди идущему голосу М. Н. Ермоловой и восторженно следит за ее легкой, почти по воздуху несущей ее походкой.

Переплетаются в сверкающем диалоге голоса К. Н. Рыбакова и В. А. Макшеева, и вот снова вострепнулся зрительный зал, услышав гортанный голос М. П. Садовского. Вызывает улыбку характерная, с приятной хрипотцой речь Н. И. Музиля. О. А. Правдин своей умной игрой и голосом чуть в нос ведет за собой зрительный зал. И чарует своими изумительными интонациями А. П. Ленский...»

Драматический спектакль описан почти как опера: вот «партия» Ермоловой, вот «дуэт» Рыбакова и Макшеева... Это созвучие голосов, особое «звуковое лицо» спектаклей было приметой тогдашнего ансамбля Малого театра. Декламация, как зерно, сперва умерев в актере, становилась потом особой голосовой, речевой характерностью, которую приобрел и Остужев, возможности которой услышал Южин в особом тембре голоса Саши Пожарова.

Голос Александра Остужева теперь вплетался в это редкостное сценическое созвучие своей особой нотой. Но Сашину голосу не хватало еще силы, свободы, гибкости модулирующей. Когда он старался говорить громко, возникало впечатление, что он кричит. Когда он не форсировал звука, в задних рядах плохо было слышно. Саша в те годы старался возможно чаще бывать в опере: он и в детстве любил пение, а теперь ему стало казаться, что, может быть, полезно перенять нечто от мастерства хороших оперных певцов с их свободно идущим красивым и ясным звуком.

Потом Остужев вспоминал об одном смешном случае, происшедшем с ним в те годы:

«Мне пришлось быть за кулисами театра «Аквариум», когда шел Шаляпин. Разумеется, я жадно наблюдал его умение владеть своим голосом. Но этого было мне мало. Я старался очутиться около Шаляпина, чтобы заглянуть ему в горло.

— Что вам нужно, молодой человек? — спросил удивленный Шаляпин.

— Я хочу посмотреть, такое ли у вас горло, как у всех.

И мне повезло, я посмотрел: шаляпинское горло казалось непохожим на обычное, оно было как широкая труба, которая, казалось, ниспадала в пропасть; почти видны были связки.

На всю жизнь запомнилось Александру Остужеву это впечатление, в старости снова рассказал он об этом случае Ираклию Андроникову и показал по его просьбе свое горло; к тому

времени оно, по рассказу Андроникова, стало удивительным, точь-в-точь таким, какое молодой Остужев видел у Шаляпина.

Вот Саша и надеялся на этот результат, слушая певцов, упрямая голос и дыхание гекзаметрами под руководством Невского, который в Новом театре помогал Александру Павловичу.

Зрители в Малом театре, особенно из приверженных к Дому Щепкина театралов, были очень взыскательны. Угодить этой публике было трудно. «Премьеры театра собирали наиболее культурное общество Москвы,—вспоминал С. Г. Кара-Мурза.— В антрактах в партере чувствовалось приподнятое оживление, стоял характерный для Малого театра и памятный всем москвичам какой-то сдержанный гул от обмена мнений... В буфете и в курилке оживленно обменивались впечатлениями. Все постоянные посетители первых представлений, словно рыцари одного и того же ордена, были знакомы между собой. В партере и амфитеатре из премьеры в премьеру можно было видеть одних и тех же лиц: известных московских профессоров Стороженко, Лопатина, Веселовского, Иванова, Кизеветтера; драматургов Боборыкина, Шпажинского, Невежина, Александрова, Виктора Крылова, Немировича-Данченко; популярных психиатров Баженова, Россолимо, Сербского, Рыбакова, Усольцева; адвокатов Урусова, Шубинского, Преображенского, Гольдовского; председателя окружного суда Давыдова; литераторов Гольцева, Лаврова, Ремезова из «Русской мысли»; Соболевского, Игнатова, Лукина, Леонида Андреева; Когана, Фриче, Шулятикова из марксистского «Курьера»; декадентов и символистов Бальмонта, Брюсова, Балтрушайтиса; газетных критиков Флерова, Эфроса, Дорошевича, Ракшанина, Кичеева и многих других. Все они вместе составляли какой-то союз верных друзей, ценителей Малого театра...»

Вот аудитория, формировавшая талант Остужева.

Люди самых разнообразных воззрений и эстетических вкусов, одни из которых тяготели к новому, как Эфрос, другие помнили старину, как Флеров или Урусов, не только адвокат, но и тонкий театральный критик, находили нечто ценное для себя в Доме Щепкина. И профессора-медики, и ученые-историки, и символист Бальмонт, и оди из первых литературоведов-марксистов П. С. Коган — «все промелькнули перед нами, все побывали тут», вполне мог сказать любой актер Малого театра, и гордость его была понятной: ведь С. Г. Кара-Мурза перечислил, можно сказать, цвет московской интеллигенции. О каждом почти из названных в этом длинном списке помнит история русского права, русской философии, русской науки, русской литературы.

Однако дружба московских ученых, литераторов и юристов с Малым театром отнюдь не сводилась к безоговорочному поклонению.

М. Ракшанин, например, о спектакле «Царь Борис» отзывался так: «Я вторично высидел до конца уже перенесенное на сцену Малого театра представление трагедии Алексея Толстого «Царь Борис» и могу с гордостью сказать, что не всякому дано выдержать такую муку... Костюмы были почти все из старых спектаклей, толпа — мертва, хотя Южин (царь Борис) играет проще, чем прежде, но опять ему не хватает сердечности...»

Но существенно, что перед взыскательным вкусом критика Александр Остужев не ударил в грязь лицом: «Мне приятно отметить тут молодого артиста г. Остужева, обнаружившего много счастливых данных при исполнении роли царевича Федора. У артиста очень красивые, полные выражения глаза, и, хотя он несколько злоупотребляет игрою этих глаз, игра тем не менее производит впечатление благодаря соответствию искренности тона и юношеской простоты движений. На г. Остужева несомненно можно возложить некоторые надежды...»

Рецензент «Русского слова» отзывался об Александре Остужеве и Прове Садовском с той же симпатией и сочувствием: «На меня свежим, хорошим веяло со сцены, когда появлялась эта парочка талантливых юношей, с такой сердечностью и с таким неподдельным увлечением отдававшихся запросам своего молодого творчества тут же на сцене, на наших глазах, вводя нас в свою творческую лабораторию и заражая нас своей молодостью и молодой силой... От души можно пожелать, чтобы еще долго у них продолжался этот период беззаветной любви к делу, а все остальное придет само собой...»

Но «все остальное» приходило медленно.

Хотя 7 декабря 1899 года Теляковский записал в своем дневнике, что Остужев, исполнявший в «Игроках» Гоголя роль Александра Глова, был «очень хорош» — и одет хорошо, и загримирован, — однако такие благополучные отзывы бывали не всегда.

«Г-н Остужев, молодой артист, быть может, и с прекрасными задатками в будущем, но в настоящем кроме этих задатков обладающий и крупными недостатками (хотя бы только такими, как неумение носить с должным изяществом костюм и ходить не иначе, как вразвалку), играет в «Скупом рыцаре» молодого Альбера», — писал рецензент «Курьера».

Впрочем, положение подающего надежды молодого артиста, о котором уже говорят, компенсировало до некоторой степени разочарование от таких отзывов. А работа под руководством А. П. Ленского, в частности в спектаклях по шекспировским

пьясам, помогала совершенствоваться. И впоследствии сцепичская пластика Александра Остужева и в роли Отелло и в роли Барона в том же «Скупом рыцаре» сделалась для других образцом.

15 сентября 1899 года Александр Остужев сыграл на сцене Малого театра свою первую «шекспировскую роль»: он был Малькольмом в трагедии «Макбет». Малькольм, сын убитого Макбетом короля Дункана, после победы над Макбетом становится королем и восстанавливает справедливость. Это была роль маленькая, но необходимая: без восстановления справедливости не может обойтись трагическое нарушение нравственных основ миропорядка.

В этом спектакле Саша играл еще и роль воина. Он старался найти грим, подогнать костюм, выработать движения, которые радовали бы глаз: зрелище ведь рассчитано на то, что люди смотрят, не только слушают. На репетициях примером для Александра Остужева был Александр Иванович Южин, игравший Макбета. Рецензент «Московского листка» писал потом, что Макбет Южина поражает «картинной красотой позировки и великолепным чтением стихов». Рецензент похвалил и Остужева, «который очень хорошо держался в крохотной роли Малькольма и две фразы свои произнес с большой искренностью в тоне». А В. А. Теляковский отметил в своем дневнике достоинства молодого артиста почти теми же словами, какими рецензент охарактеризовал игру Южина: «Остужев принимал красивые позы и верный тон».

Месяц спустя Александру Остужеву предстояло сыграть роль Лизандра в комедии «Сон в летнюю ночь». Хотя в свое время московская императорская труппа эту комедию уже ставила и вышла дорогостоящая феерия, тяжеловесная, претенциозная, Ленский решился попробовать: у него возник свой образ спектакля. Ленский пытался воплотить поэтический, сказочный мир Шекспира.

В. Преображенский в «Новостях дня» писал, что это удалось, что в спектакле передан дух произведения, «в котором лиризм и комизм, реальное и фантастическое, добродушный грубоватый юмор и грандиозные поэтические порывы переплетаются между собой, сливаясь в один цельный, причудливо сказочный узор». С. Флеров, сопоставляя прежнюю постановку «Сна в летнюю ночь» на сцене Большого театра и нынешнюю работу «молодой труппы», восхищался: «Это было что-то совсем новое... Можно прямо сказать, что мы в первый раз видели «Сон в летнюю ночь». По мнению Флерова, сказочность происходящего должен

был передавать и самый стиль игры актеров. Движения героев сказки не должны были при этом производить впечатления балета.

Следовало найти некую «золотую середину», и А. П. Ленский, «сценический артист на подкладке художника», нашел ее: многие сцены производили «чарующее впечатление», артисты, читая стихи, не впадали «посредством «повышенного» тона и тон «грубый», терпимый на сцене лишь в качестве бытовой черты».

Сочувственно отзывался о первом спектакле-сказке Ленского и П. Коган в «Курьере».

Таким образом, если в «Макбете» Александр Остужев был, по сути дела, самому себе режиссером, имея, впрочем, перед глазами пример тщательно продуманной и эффектно выполненной работы Южина, то в данном случае он получил иной опыт: под руководством режиссера Ленского он должен был суметь соединить в своей игре психологическую правду (на «реализме чувств» в этой комедии П. С. Коган, например, особенно настаивал) с общей условностью манеры исполнения.

Однако эту условность принимали не все, потому и оценки игры Александра Остужева оказывались различны.

«Собственно, не было никакой игры. Мы видели на сцене толпу актеров, размахивавших руками, декламировавших непременно с завыванием и принимающих непременно неестественные позы. В особенности был поразителен Деметрий (г. Худолеев). Немногим лучше вел себя и его соперник Лизандр (г. Остужев); завывание и махание длинными, тощими руками, когда он желал выразить страсть, заставляли невольно улыбаться», — писал «Русский листок». Непривычная условность спектакля-сказки, заставившая В. Преображенского признать: «Да, большой художник г. Ленский не только как артист, но и как режиссер», оказалась демонстративно не понятой «Русским листком». Там же, где критики понимали постановочную идею Ленского, и отзывы об Остужеве были иными: «Стихи — обыкновенно крупный камень претендования даже и не для юных артистов. Впрочем, г.г. Остужев и Худолеев (Лизандр и Деметрий) удачно справились со стихотворной речью... их легко было слушать и понимать», — писал Преображенский. «Очень хорош был г. Остужев в роли Лизандра», — констатировал П. С. Коган в «Курьере».

И нет ничего удивительного, что когда весной 1900 года в Москву приехал Томмазо Сальвини, которому был тогда 71 год, то в спектакле, где он играл Отелло, молодой Остужев был назначен на роль Кассио: Остужев — Кассио с его красотой, искренностью и страстностью был прямо-таки одиозным поводом

к ревности. Репетиции с Сальвини давали Саше пример мастерского самообладания и тонкого вкуса, которые были в высокой степени присущи великому трагику.

Яблочкина, исполнявшая роль Дездемоны, предполагала играть в черном парике: ведь Дездемона — итальянка.

«Напрасно, — сказал Сальвини. — Играйте в собственных волосах. Это будет лучше: и естественнее и для меня удобнее».

Оказалось, что Сальвини — Отелло в припадке ревности собирается тащить по сцене свою Дездемону за волосы в альков; эта сцена была одной из самых драматических и страшных в спектакле. В алькове Отелло душил Дездемону. Когда Сальвини «тащил» Дездемону за волосы, то актрисе ни на мгновение не было больно: каждое движение было так разработано, что только у публики возникала иллюзия зверски жестокого насилия.

Вообще пластика движений, техника речи, словом, формы внешнего проявления чувства, на этих репетициях очень тщательно отработывались, причем грубого натурализма Сальвини не терпел. Когда Яблочкина — Дездемона на одной из репетиций в ответ на слова мавра: «Плачь, плачь!» — так растрогалась, что заплакала настоящими слезами, Сальвини остановил репетицию:

— Пусть публика думает, что вы плачете. Сами же вы не должны плакать, — сказал он.

Сотни раз повторял Сальвини на репетициях одну и ту же фразу, чтобы в данных, конкретных условиях, когда его итальянская речь звучит со сцены на фоне русской речи (все ведь играли по-русски), найти и запомнить лучшие варианты.

С артистами, своими партнерами, он работал внимательно, особенно с Яблочкиной — Дездемоной, которая владела французским языком и, кроме русского экземпляра с пометками по-французски, имела под рукой еще и итальянский текст роли. На роли Кассио кое-какие замечания Сальвини тоже были, но в русском переводе. По большей части они указывали эмоциональную тональность реплики: «оживленно», «запальчиво», «недовольно». С Остужевым Сальвини работал меньше, чем с Яблочкиной, однако, подобно большинству артистов Малого театра, Александр Остужев старался не пропускать его репетиций, внимательно приглядываясь к тому, как Сальвини организует себе спектакль. И столь же внимательно приглядывался к искусству великого трагика управляющий московской конторой императорских театров Теляковский и начальник его, директор императорских театров князь Волконский, специально прибывший из Петербурга, чтобы ничего не потерять из того, что великий артист покажет. Оба эти зрителя удивлялись, отчего не сидят вместе с ними на сальвиниевских репетициях корифей великого Малого театра.

Теляковский даже попрекал их в дневнике полным отсутствием любознательности. Но все ведущие артисты театра отдавали должное блистательному искусству Сальвини, они не проучали его спектаклей. Репетиции же не могли стать для них уроками мастерства, как для молодежи, по той простой причине, что школа Малого театра была к тому времени определившейся и самобытной. Это тоже была школа реалистической игры, но реализм москвичей был другого рода, чем у великого итальянца, который, высоко оценивая русских актеров за простоту и искренность, вместе с тем находил, что у большинства из них голоса не поставлены и, главное, недостаточно обработаны: их речь бедна вокальными оттенками, да и жесты недостаточно выразительны.

Но едва ли вокальные оттенки, которые имел в виду Сальвини, как и выразительность жеста в его понимании, годились для передачи интонаций и манер замоскворецких купцов и купчих Островского или чиновников из гоголевского «Ревизора». Что же до наших правдолюбцев и борцов, до русских характеров героической складки, то картинная завершенность отчетливого жеста и изысканные модуляции голоса вряд ли подходили для выражения их житейской неприкаянности и мятежного порыва. Кроме того, сами «искренность и простота», отмеченные великим итальянцем как достоинство русских артистов (в 30-е годы Остужев называл это «задушевностью»), со своей стороны определяли и общий тон исполнения, и жесты, и голосовые модуляции. Остужев в своей статье «Властители дум» (1938) подчеркивал, что это свойство особой человеческой простоты, «задушевности», характерное для игры лучших русских актеров, он нашел потом только у Александра Моисси, но не у великолепного Сальвини, сумевшего в русских артистах увидеть и оценить то, чего, по мнению Остужева, самому Сальвини не хватало. Опыт, который позднейшие высказывания суммировали, возникал у Александра Остужева в начале века: ведь молодой актер, введенный Ленским и Южиным в свой круг, конечно, знал, что корифеи Малого театра, безоговорочно признавая гениальность Сальвини, вовсе не собирались перенимать того, что «московской школе» было чуждо. Поэтому, хотя к мастерству Сальвини молодой Остужев и отнесся с восхищением, но опасности подражания не возникало.

Самому Томмазо Сальвини Остужев очень понравился, и он ему пророчил большое будущее. В разговоре с Теляковским Сальвини особо выделил Остужева. Сальвини понравился мелодичный, красивый голос и живая искренность молодого актера, которому он подарил потом свою фотографию с надписью: «На память моему Кассио». И как раз от Сальвини, убежденного, что главное

для актера — голос, Александр Остужев узнал кое-что неожиданное для себя. На вопрос, в какой мере драматическому артисту может помочь искусство пения, Сальвини отвечал, что для драматического артиста нужна совсем другая школа, чем для оперного певца: драматический артист должен развивать средний регистр, которым ему приходится чаще всего пользоваться, и ему незачем развивать «верха», что для певца совершенно необходимо. Чтение вслух стихов и прозы — вот лучшее упражнение для голоса.

— По двести раз, — говорил Сальвини, — я читаю одно и то же место из Гомера или Данте, чтобы добиться музыкального звука и нужного мне оттенка.

Тут Сальвини советовал то же, что и Невский.

И, конечно, убедительнее всего подтверждала верность советов Сальвини его игра. Он продемонстрировал всем — и Саше в том числе — свое умение владеть залом и огромную уверенность в своем мастерстве. Когда Сальвини играл Коррадо в «Гражданской смерти» П. Джакометти, то для финального момента смерти героя артист попросил подвинуть стул как можно ближе к рампе. Черневского это даже смутило: много берет на себя актер, собирающийся «натурально» сыграть смерть в такой близости от публики! Ведь малейшая фальшь будет видна! «Выше, талантливее играть нельзя. На лице перед смертью появляется смертельная бледность», — написал после спектакля Черневский. Сила самообладания, гордость, властность этого таланта поразили молодого Остужева.

Тем временем, как раз где-то между премьерой «Игроков» Гоголя и «Мещанина во дворянстве» Мольера, где Саша без особого успеха играл Клеонта, наступил новый, XX век.

«Рожденные в года глухие» (говоря словами Блока) принесли в новое столетие груз своего опыта, разочарований и надежд. Опыт либеральной части образованного общества был горьким, и разочарований было больше, чем надежд. Ведь еще в 70-е годы люди с печальной усмешкой цитировали строки из поэмы Некрасова: «Бывали хуже времена, но не было подлей». Потом стало еще мрачнее. Поэтому чрезвычайную популярность приобрело стихотворение в прозе В. Г. Короленко «Огоньки», написанное в 1900 году навстречу новому веку: «... жизнь течет все в тех же угрюмых берегах, а огни еще далеко. И опять приходится налегать на весла...»

Но все-таки... все-таки впереди — огни!..»

Однако это утешение было более метафорическим, чем реальным: чувствуя свое бессилие помешать реакции, либеральная интеллигенция склонна была относиться к себе скептически, но

лучше от этого никому не становилось. В. А. Теляковский по этому поводу писал о спектакле «Дядя Ваня» в Художественном театре: «Публика в порыве восторга себя же оплевывала, хваля пьесу. Пороки на сцене хорошо выводить, но массе, присутствующей в театре, должен быть преподнесен и вывод».

Стремясь со своей стороны этот жизнеутверждающий и спасительный вывод найти, Борис Чичерин готовил для «Вопросов философии и психологии» статью «Наука ли метафизика?» и отвечал, что да, наука. Но метафизика по самой задаче своей не могла изменить течения жизни, а в России тем временем начинался голод, которому суждено было проходить «при необычайной даже у нас обстановке гробового молчания» (В. И. Ленин).

В этой «обстановке гробового молчания», грустных мыслей и робких надежд неизвестно на что, которые были характерны для либеральной публики Малого театра и для окружения Ленского и Южина, Александр Павлович решил поставить трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Поэзия сильной и страстной любви должна была обрадовать и ободрить людей, напомнив им о неизбежном, хотя порою и трагическом торжестве любви над враждой и ложью. С самого начала А. П. Ленский задумал именно поэтической спектакль. Джульетта должна была быть по его режиссерской идее «блондинкой до прозрачности», чудным видением, легким, сладостным и «непостижимым уму». Ромео с его силой, темпераментом, страстью должен был быть ей противоположен, причем даже общее цветовое решение спектакля это подчеркивало: «тона» Ромео были глубже, темнее. Ленский сам парисовал эскизы декораций и костюмов, стремясь создать гармоническое целое, объединенное режиссерской мыслью, как это было в спектакле-сказке «Сон в летнюю ночь». Трагедию Шекспира предполагали поставить в Малом театре, где сцену к этому времени должны были переоборудовать — создать там поворотный круг. Ленский не только сам подал эту идею, но и много сил потратил на ее осуществление. Теперь декорации сменялись простым поворотом круга, сменять их можно было чаще, да и самый темп спектакля становился иным, чем прежде.

В этом спектакле Остужев должен был играть Ромео, так что прежние шекспировские роли оказались ступенью для следующего шага. «Ромео и Джульетту» решено было играть силами «молодой труппы». Для актеров Нового театра все складывалось отлично.

Зато для Ленского, тратившего безвозмездно (жалованье он получал только как актер и преподаватель Драматических курсов) на работу в Новом театре уйму сил и времени, будущее все мрачнело и мрачнело. Александр Павлович по-прежнему настаивал,

что режиссер составляет себе общую картину спектакля и вправе требовать от декоратора и художника всего необходимого для постановки. Теляковский, как сам же он в дневнике отмечал, на это говорил Ленскому:

— В требованиях режиссера нужное и каприз так близки, что решить это может только управляющий.

В соответствии с этими представлениями о роли режиссера Теляковский и действовал. Живописное решение декораций, предложенное Ленским, он сравнил в дневнике с коробкой монпансье, после чего историк В. И. Сизов и художник Н. В. Досекин, приглашенные управляющим московской конторой, забраковали декорации Ленского на том основании, что не было в его эскизах и макетах «натуральной Италии».

Между тем декорации, предложенные Ленским, и костюмы, эскизы которых он сделал, были частью цельного замысла, так и не осуществленного, и судить о нем нет теперь никакой возможности. Неизвестно, кто был в этом частном вопросе прав — Ленский или Теляковский с Досекиным. Однако исходный принцип Теляковского оказался для работы Ленского губительным.

Репетиции шли. Ленский добился своего: на роль Джульетты назначили А. П. Домашеву (Теляковский предлагал на эту роль артистку О. Н. Хржионовскую). От Остужева Александр Павлович требовал, чтобы декламация становилась естественной речью и в каждой сцене был выдержан верный тон. Как обычно, в тексте расставлены были знаки пауз, имелось много пометок. Некоторые пометки формулировали принципиальные соображения Ленского о технике актерской игры: «широкий жест требует такого же тона и звука». В других случаях они содержали указание о силе и тоне: «шепотом», «страстно и тихо». О том, что Александр Остужев был склонен к чрезмерно сильному выражению страсти, свидетельствует сердитое замечание Ленского: «Страсть нужно беречь!» Это замечание относится к сцене прощания Джульетты и Ромео, вынужденного покинуть Верону после убийства Тибальта. Александр Павлович добивался четкой пластики спектакля. Например, в сцене с отцом Лоренцо, сообщающим Ромео, что волею герцога юноша изгнан из Вероны, наряду с разметкой пауз пометки на полях роли определяют темп произнесения реплик и то, как артист должен вести себя:

«Будь милосерд, скажи, что ты ошибся! (Скоро. Бросается на колени).

Что должен умереть я. V Ссылка мне...

Ужасней всякой смерти! Все, что хочешь,

Но только не изгнаешь!»

На полях рядом со всей этой репликой опять стоит: «Скоро».

Стало быть, по сравнению со всем предыдущим реплика должна была звучать в убыстренном темпе, однако первую фразу надо было произносить еще быстрее. Разумеется, выпаливать ее единым духом не следовало (к этому молодой актер был, вероятно, склонен на первых порах). Надо было найти такой ритм произнесения, чтобы возник ритмический контраст со следующими строчками, которые Ромео произносит, «вскочив», как сказано в пометке, — не просто «встав с колен»:

«... Не милость

Я вижу в том, а пытку! Для меня

Рай только там, где будет жить Джульетта!»

На протяжении небольшого сравнительно отрывка темп декламации должен был трижды меняться, изменения эти были связаны с движением и жестом артиста, а самое чтение должно было остаться внятным, выразительным, естественным. Последнее для Ленского было особенно важным: ведь конечная задача состояла не в том, чтобы «хорошо читать» стихи со сцены, а в том, чтобы «хорошо говорить» со сцены стихами.

Репетиции Александра Павловича были настолько интересны, что, по свидетельству Н. Л. Тираспольской, молодые актеры, даже не занятые в спектакле, стали ходить на них. «Первые встречи режиссера с исполнителями носили характер школьных уроков, на которых опытный педагог каждому ученику дает определенное задание и разъясняет, как его лучше сделать. В данном случае заданиями были шекспировские образы. Ленский ничего не требовал от исполнителей и сам не показывал до тех пор, пока его точка зрения на эти образы не была хорошо усвоена, — вот теперь можно было приступать к показу, к детальным разъяснениям роли, к режиссерской помощи неопытному актеру в решении задачи.

Любопытно, что уже на первой репетиции с мизансценами каждый из участников старался, может быть и безуспешно, найти какое-то свое место в будущем спектакле. Опытный педагог следил, исправлял, помогал...» — так рассказывает Тираспольская.

Нужно добавить, что «показ» Ленского носил особый характер, об этом говорилось выше. И А. Васенин и М. Ленин в один голос утверждали, что «с голоса» Ленский никогда и никого не учил. В то же время его репетиции были не только школой мастерства, но и своего рода школой «воспитания чувств»: Александр Павлович делился с будущим Ромео не только опытом сценического искусства, но и своими знаниями о человеке.

В тексте роли Ромео рядом с его репликой из первого акта, обращенной к Бенволио:

«Любовь, любовь! Ты V дым густой и мрачный,
В глазах же тех, кто любит, ты — прозрачный
И яркий свет! . . .»,

есть пометка на полях: «Более напускное». Ведь Ромео не встретил еще Джульетту, он пока что влюблен в Розалинду, он рассуждает о любви, еще не полюбив всерьез.

Н. Л. Тираспольская вспоминает, что Ленский добивался от Остужева выявления такой «тонкости», как различие чувств — любви Ромео к Джульетте и влюбленности его в Розалинду. «И на эту тему, помню, Ленский очень долго беседовал с совсем еще молодым актером», — добавляет Тираспольская. Так и родилась пометка на полях. Она была не результатом, готовым и предложенным, а плодом тщательной работы режиссера с Александром Остужевым, который должен был теперь сопоставить рассуждения Александра Павловича и опыт собственного сердца. Однако путь от понимания психологии героя «по жизни» до создания сценического образа еще только предстояло пройти.

Репетиции Ленского были необычными. «Репетировали не целиком какой-нибудь акт, как обычно, а повторяли отдельные места до тех пор, пока они не получались. Как только Ленский начал работать с молодежью по кускам, он решительно отказался от старых традиций, — вспоминала Тираспольская. — . . . Тонкий, стройный, хотя и не без некоторой угловатости, молодой Остужев был в движении очень пластичен, гибок, изящен и обладал приятным, надолго запоминающимся тембром голоса. Все поведение молодого актера на сцене обнаруживало причудливое соединение энтузиазма с робостью, пылкого темперамента с ученической скромностью. . . .»

Конечно, Александр мог преодолеть эту робость, сковывавшую его. Вот тогда-то г-жа Берс и ходила жаловаться Теляковскому, что после того, как Остужев играл с ней в пьесе «Кин», руки у нее оказывались в синяках. Молодой артист умел разбудить в себе стихию чувства, но не умел владеть этой стихией. В результате рецензент писал: «Г-н Остужев безусловно даровит, но обилие, так сказать, сценической энергии и жизни часто мешают артисту ориентироваться на сцене. Тем же недостатком страдает безусловно талантливая молодая артистка г-жа Домашева 2-я». Домашева 2-я должна была стать в спектакле Ленского Джульеттой.

Из этих строк, касающихся летних гастролей 1900 года и напечатанных в солиднейшем тогдашнем театральном еженедель-

нике «Театр и искусство», ясно отчасти, почему Остужеву трудно было на репетициях: «сценическую энергию» надо было подчинить замыслу. Ленский был, как всегда на репетициях, терпелив и настойчив.

— У меня ничего не выходит!— кричит вдруг Остужев, обрывая свой страстный монолог.

— Позвольте мне судить, выходит или не выходит. Я сам останавливаю репетицию, когда это понадобится.

«Репетиция продолжалась, но ясно чувствовалось, что молодой актер по-прежнему недоволен собой и свою неуверенность и мешающую ему скромность старается заглушить ярко темпераментной звуковой подачей»,— пишет Н. Л. Тираспольская.

Однажды после репетиции Ленский сказал Г. Н. Федотовой:

— Боюсь, что у моего Ромео слишком много петушиной горичности.

— А не бойтесь, мой батюшка, это горячность молодого шантеклера.

М. Н. Ермолова, бывшая здесь же, в актерской «курилке», гоже успокоила Ленского:

— Разве шекспировский Ромео не петушится? И пусть молодость петушится. Придет время — остынет.

Тут же присутствовавший М. П. Садовский с высоты своей обычной иронии отвечал экспромтом:

«Пусть пылом юности горит Остужев,
Сама Ермолова за то его не судит.
Он сам и погорит, и сам себя остудит...»

Однако достаточно было выйти из театра на Театральную площадь, как улетучивалась творческая, живая атмосфера и начинались житейские тревобления, у Александра Остужева — свои, у Александра Павловича Ленского — свои.

Александр Остужев был влюблен в одаренную, красивую девушку, и эта любовь не приносила ему огорчений.

Ленский был влюблен в свое дело, в свою «молодую труппу» и Новый театр, и эта любовь приносила ему чем дальше, тем больше горя. Отношения его с Теляковским обострились до предела. Управляющий московской конторой записал в своем дневнике, что школа Ленского «убийственна» для молодых артистов, а сам Ленский «просто яд» для них.

Обострение отношений Ленского с Теляковским незадолго до самой премьеры в числе других причин произошло еще и потому, что из спектакля исчезла вдруг Джульетта, «блондинка до прозрачности», г-жа Домашева 2-я.

Г-жа Домашева 2-я уехала в Петербург к своей сестре Домашевой 1-й, артистке Александринского театра.

Ромео остался без Джульетты, а спектакль пора было выпускать. Теляковский сердито удивлялся: как же это Ленский среди своих многочисленных учениц не может найти подходящей Джульетты?

Но Александру Павловичу нужна была Джульетта особая, «блондинка до прозрачности», вот ее-то и не было.

На 23 446-й день своей жизни С. А. Черневский записал у себя в дневнике, что Джульетту наконец нашли. Ее фамилия была Юдина, и заведовала эта Джульетта библиотекой пьес.

Судя по рассказу очевидца, хранящемуся в Театральном музее имени Бахрушина, Ленский за месяц подготовил на роль Джульетты Елизавету Юдину, юную библиотекаршу и письмоводительницу; сестра ее, Мария Юдина, была в Малом театре актрисой, а до того училась у Ленского. После месяца подготовительной работы А. П. Ленский показал свою «находку» Г. Н. Федотовой, М. П. Садовскому и В. А. Теляковскому. «Впечатление было огромное... — вспоминал очевидец. — Но со второго спектакля мы не узнали нашей Джульетты. Исполнение ее начало вянуть, бледнеть и сошло на нет... Только потом мы все поняли, что внушения Ленского хватило на то, чтобы «донести» актрису до премьеры. Сама она как художник была бессильна». Зато Александр Павлович Ленский в этой ситуации показал не просто педагогическое и режиссерское мастерство, но и чисто человеческую гениальность: влияние самой личности, сконцентрированная воля творца создали исполнительницу, всем показавшуюся талантливой от природы.

Это был жестокий эксперимент. О будущем красивой библиотекарши Ленский в самозабвении художника не подумал вовсе.

Однако так или иначе «блондинка до прозрачности», о которой мечтал Ленский, нашлась и делала на репетициях такие опеломляющие успехи, что Теляковский даже пометил у себя в дневнике: «Жаль, если ее испортят». Множественное число подразумевало все того же Ленского.

Вот тут-то и было решено надеть на блондинку черный парик. Решение это было принято Теляковским и его женой Гурли Логиновой, по чьим эскизам сделаны были костюмы. Гурли Логиновна была художницей, но не для заработка, а для души. Было решено, что раз Джульетта — итальянка, ей следует иметь черные волосы. Томмазо Сальвини тоже был итальянцем, но своей Дездемоне не советовал для натуральности менять цвет волос на черный. Однако господа об этом забыли. К тому же, что дозволено знаменитому гастролеру, того легко можно не дозво-

лить собственному подчиненному. В приказном порядке управляющий конторой велел играть Джульетте в черном парике.

Не было больше «блондинки до прозрачности». А Юдиной передали, как жена Теляковского всем в театре объясняла, что Юдина в своих светлых волосах «похожа на чухонку».

Наступил день премьеры, 18 октября 1900 года.

Теляковский записал в дневнике: «Представление это составит в истории Малого театра особую эпоху. Костюмы были превосходны, и артисты изменили совершенно свою фигуру, надев их. Одно жаль, что для этих чудных костюмов был написан такой плохой фон, как декорации Савицкого под наблюдением Доркина...»

Управляющий конторой жаловался, что вконец измотан работой над этим спектаклем (судя по дневнику, это правда: «творческая помощь» Ленскому стоила управляющему много нервов). Значение же спектакля, по мнению Теляковского, состояло еще и в том, что «молодая труппа» пусть пока на один спектакль, но перешла все же из Нового театра в Малый: «Играла вся молодежь первый раз полным составом на сцене Малого театра и мало того, что играла, но имела выдающийся успех...» Теляковский не хуже С. Флерова понимал необходимость обновления труппы молодежью.

Кроме того, москвичи впервые увидели в Малом театре поворотную сцену. Спектакль, состоявший из двадцати трех картин, не замедлялся переменою декораций: затемнение, поворот круга — и перед зрителями изменившееся место действия. Правда, из боязни, что публика испугается внезапно наступивших потемок и с непривычки взволнуется, вместо затемнений решено было первое время опускать занавес. Но все равно круг впечатление производил. Даже Лев Толстой заинтересовался поворотной сценой и сказал в разговоре с Теляковским, что сцена эта окажет большое влияние на авторов пьес, ибо «позволит им не стесняться местами действия».

На декорации и костюмы администрация не пожалела средств, и спектакль не мог не привлечь внимания московских газет.

Через день после премьеры Александр Остужев прибежал рано утром к Ленскому.

— В чем дело, мой дружок? Что вас ко мне так рано привело?

«Ни слова не говоря, заплаканный Остужев сует ему кипу газет», — писал об этом случае М. Ф. Ленин.

В одной из них, в «Русском листке», была напечатана стихотворная рецензия на новый спектакль. В рецензии было, в частности, написано:

*«Господин Остужев (махнув рукой). Пропадай
моя телега, все четыре колеса!
Джульетта. Непонимание Шекспира обнаружив,
Всю пьесу погубил Остужев».*

На эти именно строки Ленский сразу же и наткнулся. Он расхохотался так громко, что на хохот сбежались все домашние. Потом Александр Павлович сказал Остужеву совершенно серьезно:

— Посмотрите на мой кабинет: как много книг самых разнообразных, журналов и... ни одной газеты. Я никогда не читаю, что пишут обо мне.

Все это сам Остужев рассказывал М. Ф. Ленину, и хотя несомненно желание Александра Павловича утешить и успокоить своего ученика (этого результата Александр Павлович достиг), сомнительно, однако, чтобы Ленский не интересовался, как о нем пишут: он ведь сам порой вступал в полемику с авторами рецензий.

Реакция москвичей на «Ромео и Джульетту», судя по рецензиям, была в общем неодобрительна, хотя, разумеется, и не все отзывы заслуживали одинакового доверия. Например, когда рецензент писал, что актеры «взяли с первых слов трагедии такой упрощенный бытовой русско-мужицкий тон, который решительно резал ухо и превращал изображенную на сцене Венецию и венецианцев в московское Замоскворечье», то позволительно было в этой оценке усомниться, поскольку рецензент, самовольно и без надобности перенесший действие из Вероны в Венецию, мог и во всем остальном быть столь же «прихотлив».

«Театральные известия» 21 октября 1900 года назвали постановку «печальным, сплошным недоразумением», не разъяснив, однако, в чем это недоразумение состояло и по какому поводу следовало печалиться.

«Театр и искусство», петербургский еженедельник, отозвался о спектакле коротко и неодобрительно. С. Флеров в «Московских ведомостях» тоже оценил его как неудачу. Подробнее всего на этот счет высказался В. Преображенский в «Новостях дня». По его мнению, в исполнении Остужева, «работы видно много, есть ряд недурных моментов, таковы: сцена с Тибальтом во 2-м акте, которую молодой артист ведет нервно, с темпераментом... кусочки других сцен, но наряду с этим — минорность и слащавость в сцене перед балконом, излишняя и некрасивая яростность в келье у Лоренцо, главное — все это молодо, искренне, нервно, да, но — мелко... И зачем па г. Остужева надели этот красный костюм? Зачем только г-жу Юдину, блондинку от природы, облекли в черный парик, а на г. Остужева, брюнета, надели рыже-

пять? Итак, положительные итоги спектакля? Случайный итог — вновь открытая молодая артистка, подающая несомненно надежды... Но этого можно было бы достигнуть и без Шекспира. Итог не случайный — несколько художественных декораций, две хорошо исполненные второстепенные роли... и вертящаяся сцена. Остальное — молчание. Таковы результаты новых течений на казенной сцене».

Разумеется, Юдина 2-я, не столько «открытая», сколько содвинная Ленским для роли Джульетты (чего «без Шекспира» достичь было бы нельзя), не была вовсе «случайным» итогом. Но неужели все-таки удач получилось так мало?

Много лет спустя, когда артисты и зрители вспоминали Остужева, среди наиболее памятных его ролей называли роль Ромео: «Все сведения, которые удалось получить от очевидцев и участников этой постановки, — писал В. А. Филиппов, — говорят о том, что спектакль был триумфом молодого актера и его замечательного учителя. Не только горячность, страсть и красивая юность, присущие самому Остужеву, были ярко воплощены в его Ромео; упоение светлой надеждой, радостной верой в победу, в счастье пронизывало образ шекспировского героя, и жгучее сострадание охватывало зрителей при виде его трагической гибели. Красота поэзии Шекспира и глубина переживаний Ромео были переданы Остужевым так, что впервые за многие годы зрители Малого театра по нескольку раз смотрели спектакль, в котором центральную роль играл почти неизвестный молодой актер».

Но, может быть, на эту роль молодого Остужева попросту лег отблеск его поздней славы и ретроспектива вводит в обман?

В «Новостях дня», но только на месяц с небольшим позже, чем рецензия В. Преображенского, было напечатано письмо о «Ромео и Джульетте» А. Соколовского:

«Я должен искренне заявить, — писал этот известный переводчик Шекспира и ученый, — что сколько мне ни случалось видеть трагедию на сцене (а я видел ее на всех европейских театрах), ни разу не выносил я такого отрадного впечатления, какое произвело на меня первое представление «Ромео и Джульетты» на сцене Малого театра 18 октября 1900 г. Особенно хорошо удалась г. Остужеву первая сцена появления Ромео. Сколько я ни видел артистов, исполнявших эту роль, они изображали в этой сцене какого-то разочарованного Фауста, трагически жалуящегося на свою судьбу. Между тем Ромео в этой сцене не более как невзвешанный мальчишка, воображающий себя влюбленным и выражающий эту любовь даже с некоторым комическим оттенком, невольно вызывающим улыбку. Г. Остужев прекрасно уловил эту

черту в характере Ромео и тем заложил верную основу для всего дальнейшего развития роли».

Похвала эта в значительной мере относилась к режиссуре Ленского: ведь именно он подробно объяснял молодому артисту всю разницу между влюбленностью Ромео в Розалинду и его любовью к Джульетте, причем это нашло свое выражение в режиссерских пометках на роли. Письмо А. Соколовского показывает, что нашелся и зритель, оценивший этот замысел.

«В том же духе и так же хорошо провел г. Остужев сцену признания в келье монаха Лоренцо, изобразив и тут такого же неопытного юношу, стыдящегося признаний в своих прежних наивных грехах. Сцена отчаяния в келье, когда Ромео узнает о своем изгнании, была проведена г. Остужевым прекрасно, особенно если принять во внимание, до чего эта сцена трудна. Ромео рыдает, плачет, катается по земле чуть ли не четверть часа... Впасть в однообразие и показаться даже смешным в этой сцене очень легко, но г. Остужев сумел выйти из этого затруднения прекрасно...» — писал Соколовский дальше.

Не забудем, что как раз текст этой сцены изобилует режиссерскими пометками.

И Преображенский и Соколовский видели один и тот же спектакль, но совершенно разошлись в оценке сцены Ромео и Лоренцо, когда монах извещает влюбленного об изгнании его из Вероны. Обоим зрителям не нравится, как Остужев провел сцену объяснения с Джульеттой у балкона: Преображенский полагает, что «слишком минорно и слащаво», а Соколовский, оговорившись, что в целом эта сцена Остужеву удалась, хочет, чтобы в дальнейшем «молодой артист более выказывал тот восторг, которым наполнена душа Ромео в эту минуту». Тут есть некоторое совпадение оценок, в целом, однако же, противоположных.

Деятели Малого театра в своих оценках исполнения Остужевым роли Ромео тоже между собой расходились. «Остужев в роли Ромео был весьма удовлетворителен, — отмечал Теляковский у себя в дневнике, — особенно в сценах с Лоренцо». На премьере, по мнению Теляковского, «Остужев первые два действия был очень хорош, а потом, смутившись выдающимся успехом Юдиной, выдвинулся из тона, и последние два действия были слабы». Черневский, явно отягощенный и отрицательным отношением к драматической школе Ленского и крайней степенью неосведомленности о действительном положении дел с Юдиной 2-й, писал в дневнике: «Остужев в Ромео сильно переиграл, внешность и ловкость у него была подчеркнута, а внутреннего чувства дать не смог, несмотря на хороший темперамент голоса. Он зрителей не захватил ни страстью, ни сильной любовью к Джульетте. Его

много вызывали! Но кто был царицей и торжеством спектакля — это юная, неопытная, не бывшая ни в какой драматической школе и даже репетировавшая без указателя, потому что Ленский каждому заявлял, что он боится ее тронуть, — Юдина».

Таким образом, исполнение Александром Остужевым роли Ромео не вызвало ни единодушного осуждения, ни единодушного восхищения. Вполне возможно, что, стремясь преодолеть застенчивость, Остужев — Ромео «переигрывал», так же как несколько «переигрывал» на репетициях. Нет никакого сомнения, что был он в этой роли искренен, пылок и, конечно, красив, несмотря на красный костюм и рыжеватый парик.

Костюм этот Александр Остужев носил в очередь с певцом Леонидом Собиновым, так что однажды Собинову весь спектакль трудно пелось оттого, что Остужев подшил пояс на штанах по своей фигуре. Московская контора оказалась скуповата, определив один и тот же костюм на две «должности».

Зато князь С. Г. Волконский, новый директор императорских театров, к режиссированию спектакля проявил, как и Теляковский, особый интерес: он сам «проходил» потом с Остужевым и Юдиной целиком их роли по пьесе, поправляя то, что считал недоделками.

Впрочем, спектакль «Ромео и Джульетта» вскоре сошел со сцены. Александру Остужеву из Малого театра пришлось уйти.

3 января 1901 года С. А. Черневский записал у себя в дневнике: «3 среда. 23 560 день. В Новом театре при представлении «Свадьбы Фигаро» произошел инцидент. Загорянский поссорился с Остужевым. Ссора перешла в драку. Остужев довольно сильно помял Загорянского, и, если бы их не разняли товарищи, Остужев в остервенении избил бы Загорянского. Теперь вопрос стал так: Остужеву дирекция предлагает или извиниться перед Загорянским, или подать в отставку. За кулисами поговаривают, будто бы дирекция заявила Остужеву, что она его примет на службу в сентябре и уже на оклад приличный. Это недурно! Если не талантом, так дракой можно достигнуть приличного оклада. Загорянского дирекция оштрафовала за проступок».

По записям Теляковского, сделанным тоже 3 января, то есть на следующий день после происшествия, случилось все так. Спектакль «Свадьба Фигаро» давно уже не играли, так что многие, в том числе Загорянский, усиленно «шли под суфлера». Загорянский суфлера не слышал, и Остужев несколько раз обращал его внимание на суфлерскую подачу, даже повторял, что ему говорят. Когда занавес опустился, Загорянский подошел

к Остужеву и тут же на сцене обозвал его «лакеем Южина и подлипалой Ленского». Остужев на сцене смолчал, а после окончания спектакля пришел в уборную Загорянского, попросил его сказанное перед тем на сцене повторить, бросился на Загорянского с кулаками и начал его бить. На шум сбегались артисты и сторожа, дерущихся разняли.

«Остужев — человек с талантом и весьма недюжинный, — записал в дневнике Теляковский. — Он многим мешает и во многих возбуждает зависть, а потому давно уже к нему стали плохо относиться товарищи, завидуя его успеху. Особенно это недружелюбное отношение сказалось после постановки «Ромео». Конечно, тут в этой травле участвовали многие и многие старались как-нибудь обострить дело и заставить Остужева сделать какую-нибудь несдержанную выходку. Из слов Южина, с которым я вчера говорил, видно, как несправедливо относится труппа к Остужеву. Тут проглядывает известная партийность к Южину, который Остужеву протезирует, и травля эта началась уже давно, еще три года тому назад. Как страшно подумать, что довольно иметь крупный талант, чтобы все это мешало человеку работать, и какая ведется подпольная интрига против людей таланта!»

Этой записи можно доверять больше, чем вялой и туманной, но довольно злой заметке Черневского, наперед предпологавшего, что администрация сделает скандал с Загорянским ступенькой для возвышения Остужева, и заранее уверенного, что Остужев такой ступенькой захочет воспользоваться.

Теляковскому пришлось вести и дальнейшее разбирательство: Остужев категорически отказался извиниться перед Загорянским. Драка на императорской сцене, хоть и не в буквальном смысле «на сцене», ибо Александр Остужев на сцене-то как раз и сдержался, была, разумеется, недопустима. Что следовало предпринять? Теляковский решил пустить дело на рассмотрение директора императорских театров, а в дневнике записал, что Остужевым недоволен за громадное самомнение, которое, видимо, движет артистом в его упрямом нежелании принести извинения Загорянскому. До управляющего дошли даже слухи, что Остужев в случае ухода из театра рассчитывает пожинать в провинции пышные лавры, а Южин его в этом намерении поддерживает и со своей стороны не советует извиняться. Со слов чиповников из конторы выходило, будто Южин, считая для Александра Остужева полезным побыть два-три года в провинции, словно бы даже хочет ухода его из Малого театра.

«Не может быть, — удивлялся Теляковский, — чтобы Южин не отдавал себе отчета в том, что Остужев, человек хотя и с темпераментом, но весьма некультурный, едва ли сделает карьеру,

если теперь, не окрепнув, станет играть на провинциальной сцене. А потому совет Южина довольно непонятен. Вообще разрешать историю чести между артистами очень трудно, тем более что все находят натуральным безмолвие Загорянского, после того как Остужев его побил».

Конечно, «истории чести» в конной гвардии разрешались и быстрее и категоричнее.

Но вскоре все приняло совершенно армейское, вполне привычное Теляковскому направление: Загорянский послал Остужеву вызов на дуэль, причем, как археолог Сизов передавал Теляковскому, чуть ли не на «американскую» дуэль.

«Американская» дуэль — это дуэль на таких условиях, что один из двоих непременно гибнет. А тут как раз подошло время свадьбы Александра Остужева и ученицы Драматических курсов Маргариты Косаревой. От «американской» дуэли Остужев отказался, извиняться не стал, и из театра ему пришлось уйти.

В начале февраля 1901 года Остужев стал артистом театра Корша.

Между тем в «Московских ведомостях» появилась статья Флерова, одна из последних его статей (в том же 1901 году он умер), где критик желчно и горестно подводил итоги развития великого Малого театра и начинания Ленского. По мнению Флерова, Ленскому так и не удалось вырастить сколько-нибудь обнадеживающую артистическую смену.

Остужеву в этой статье сильно досталось: «Г-н Остужев... Батюшки, сколько на него возлагалось надежд (не со стороны публики), сколько о нем писали, сколько сулили наслаждений в будущем!

И что же?

Он — ахти, какой позор! — допустил себя сманить театру г. Корша...

«Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет конца!»

Удивительные дела!

Говорят, что г. Ленский находится теперь в глубочайшем унынии по поводу внезапного ухода своей первой скрипки...»

Александр Остужев вырезал эту статью и хранил ее потом. Хотя в целом статья Флерова была весьма огорчительной, но все-таки приятно было, что сам Флеров назвал Остужева «первой скрипкой» в «молодой труппе».

Весной 1901 года в жизни Александра Остужева, теперь артиста театра Корша, произошло важное событие. Лиловая печать с двуглавым орлом удостоверила, что «сын мещанина Александр

Алексеевич Пожаров повенчан первым браком с воронежской второй гильдии купеческой дочерью, Маргаритою Владимировною Косаревой, 19 лет, сего 1901 г. апреля девятого дня в Московской Иоанно-Богословской соборной церкви...»

К этому времени появились у молодого артиста и поклонники из числа записных московских театралов.

«Как хорошо было бы, если б поставили «Горе от ума», как хороша роль Чацкого. Не бойтесь. Вы будете иметь успех,— писал Остужеву У. П. Орлов, один из этих поклонников, летом 1901 года.— Я видел почти всех Чацких: Чарского, Солонина, Рощина-Инсарова, Горева, Южина, и один есть на душе грех — не видел А. П. Ленского и Фамусова — Самарина...»

Дальше корреспондент, первое письмо адресовавший в Землянк, в Малопокровское, где Остужев с женой гостил у Сумбатовых, написал, что, хотя опера с Шаляпиным теперь первый соперник драмы, он, Орлов, останется верным поклонником Малого театра, а с переходом Остужева в театр Корша станет поклонником этого театра.

Одна беда: к лету 1901 года Александр Остужев почти оглох на левое ухо.

«Спаси бог! Надо немедленно лечиться. Боюсь дать вам совет, да он идет от души: не говорите об этом никому, кроме доктора...» — писал Орлов Остужеву в июле 1901 года.

А в августе Александр Остужев был в Москве. 17 августа, не застав дома Александра Ивановича Южина, он оставил Южину записку, написанную нарочно стилизованным писарским почерком с кудрявыми росчерками и завитушками. Письмо свидетельствовало, что Александр и при деньгах и в отличном настроении.

«При сем имею честь препроводить их Сиятельству следующие с меня за истекший полумесяц семьдесят пять (75) рублей. Причем убедительнейше прошу их Сиятельство сделать необходимую отметочку в ненавистой мне зеленой книге. Душевно жалею, что не застал их Сиятельства. Занят я по самую макушку.

Актер Российских частных Феатров
Александр Остужев».

Театр Корша долгое время был единственным частным театром в Москве, прочно и успешно конкурировавшим с императорской «образцовой» сценой.

«С уверенностью можно сказать,— писал уже в конце 20-х годов коренной актер этого театра Н. М. Радин,— что театральная жизнь нашей провинции, требовавшая при количественно ограниченном зрителе быстрой смены репертуара и молодого, гибкого

актера, строилась главным образом по путеводной звезде коршевского театра и в выборе репертуара и в составлении труппы».

Корш строил свой репертуар в расчете на публику, любящую что-нибудь этакое «парижское», «со щекоткой». Но шли у Корша пьесы и Сухово-Кобылина, и Островского, и трагедии Шиллера. Корш впервые в Москве поставил у себя многоактную пьесу Чехова «Иванов». На коршевской сцене впервые увидели зрители и чеховский водевиль «Медведь». Словом, Корш был умным театральным дельцом, умело заботившимся, чтобы у него, как в соседнем универсальном магазине Мюра и Мерилиза, все было, и уж это дело покупателя, какой этаж и с какими товарами он предпочтет.

Поступить в театр Корша было трудно. Внизу театр оберегал от желающих в нем служить швейцар по имени Роман, при часах с серебряной цепочкой и в лаковых сапогах. С актерами, приходившими наниматься, он говорил вежливо, но категорически:

— Я, мой хороший, тут швейцаром лет двадцать, так чуть не каждый день вот такие-то, как вы, заходят. Когда вас его высокоблагородие господин Корш примет? Да никогда!

Если же просителю все-таки удавалось пробиться наверх, то перед кабинетом Корша его неприветливо встречал еще один страж — курьер для важных поручений, неумолимый человек по имени Джамар.

Но против Александра Остужева театр Корша отнюдь не оцетинился своими засовами и швейцарами. В труднодоступный кабинет Корша Александра Алексеевича Остужева, едва прошел слух, что он уходит из Малого театра, почтительнейше пригласили.

О том, почему так произошло и что из этого может последовать для молодого актера, убедительно написал рецензент «Новостей дня»:

«На театральной бирже «любовники» — в большом спросе и котируются очень высоко. Они — большое место чуть ли не в каждой труппе. Молодые артисты с горячим темпераментом, с изящною внешностью, пылкие, увлекательные, умеющие смело и сильно брать любовные аккорды, почему-то вдруг повынелись. Право, точно зубры в Беловежской пуще... Неудивительно, что на г. Остужева, едва он по каким-то закулисным причинам ушел с Малой сцены, была учинена форменная облава, и театр Корша получил его к себе очень крупным кушем, какого на казенной сцене не выслужишь и в десять лет».

Эту статью о молодом Остужеве вполне можно было бы назвать если не творческим портретом, то по крайней мере

силуэтом молодого артиста. Статья была написана после того, как две первые свои роли у Корша Остужев уже сыграл.

«И сразу пришел к нему,— продолжал рецензент,— очень крупный внешний, по репортерскому жаргону, успех, какой месяц назад, думается, и не грезился юноше артисту. Даже в минуты самых смелых и сладких мечтаний. Я был на первом его дебюте в «Чести» Зудермана. Это был не успех — триумф. Вызовы без конца, раз этак по пятнадцати в антракт, стон, машущие платки, летящие на сцену шапки. Весь ансамбль московского театрального восторга. Думаю, юноша был как в чаду и только боялся, не во сне ли это. Явь была больно хороша и неожиданна. Я радовался за него, и мне было страшно. Дурман успеха так опасен.

На третьем, кажется, спектакле «Чести», на который мне пришлось попасть, было то же. Третьего дня он сыграл вторую у Корша роль, Виталия во «Второй молодости»,— и опять восторгам нет конца. Успех, значит, не случайный и прочный. Лавры хоть и аллегорические, но не бутафорские. . . Заманчиво при таких условиях выехать на выигрышном моменте, на выигрышном свойстве своей артистической природы. Даже на дебютной роли, правда свалившейся неожиданно и сделанной, очевидно, второпях, при дебютной лихорадке, замечалось это. Постоянное фортиссимо, нажатые педали, напряженная температура. Попытки свалить все дело на благодатное «нутро». Таким путем не наживешь стройности игры, художественной содержательности, изящной и стильной отделки. Мне мило, симпатично дарование г. Остужева. Его голос способен отражать душу, мне чувствуется в нем настоящий артист *in potentia*. Хочется предостеречь его от роковой ошибки. Теперь в театре так мало надежд. Обидно, если и немногие будут обманчивыми надеждами».

Вот как иной раз писали старинные рецензенты, заботливо стараясь, чтобы отзыв был не хулой или хвалой, но прежде всего советом, причем критерии советчика были бы очевидны. То же, что писал ее автор, скрытый под псевдонимом Али, говорили Остужеву и Южин и Ленский.

Работа в театре Корша строилась так: сразу же после премьеры, в пятницу, тогдашний режиссер театра Корша Н. Н. Синельников собирал трушну и распределял роли. С понедельника начинались репетиции на сцене. В пятницу играли премьеру. Синельников старался, правда, чтобы артисты, занятые в очередной премьеры в трудных ролях, в следующий раз получали роли полегче и поменьше, могли отдохнуть. Но все равно работать было тяжело.

В 900-е годы прошлого века Н. Н. Синельников был одним из первых профессиональных режиссеров нового типа, хоть и работал в театре «актерском по преимуществу», как охарактеризовал театр Корша Н. М. Радин. Обычно Синельников задолго до начала репетиций представлял себе эстетическое целое будущего спектакля. На репетициях он строил спектакль в соответствии с этим замыслом, учитывая пожелания актеров, которые очень уважали его и слушались его советов.

К Александру Остужеву Синельников отнесся приветливо.

Он старался занимать его в пьесах, знакомых уже молодому актеру: в «Каширской старине», в «Грозе», где Саша играл Бориса, а Кабанихой была г-жа Бурдина, о которой говорили, что она в этой роли не уступает самой Ольге Осиповне Садовской. Разумеется, пришлось Остужеву играть и совсем новый репертуар — был он и Мелузовым в «Талантах и поклонниках», и Фердинандом в «Коварстве и любви», и Алексеем Ванюшиным в «Детях Ванюшина», и Робертом в «Чести» Зудермана, причем это еще не полный перечень ролей, сыгранных Остужевым за сезон в театре Корша.

Без помощи Александра Ивановича Южина Остужеву было бы в новом театре много труднее. Когда он получил роль Роберта в драме Зудермана «Честь», то Южин, который в 1895 году играл эту роль, дал Остужеву ее текст. Александр Остужев сопоставлял этот текст с вариантом, полученным Коршем из театральной библиотеки Рассохина. «Коршевский» вариант он порой исправлял по «южинскому», причем очень часто поправки послали стилистический характер, наглядно доказывая, что у молодого артиста, совсем еще недавно произносившего слово «всей» через «ё», выработалось свойственное интеллигентному человеку языковое чутье.

Имя Остужева все чаще и чаще возникало на страницах газет. Отзывы о его игре были разноречивы. Один критик писал, что Остужев носит в себе искру таланта, быть может не безмерно глубокого, но мягкого, приятного. Другой констатировал: «Элементов трагизма в даровании Остужева не оказалось пока... Пока это актер драмы и даже комедии, актер, у которого в этой области широкая арена для творчества». Отчасти так было: остужевский Фердинанд из «Коварства и любви» Шиллера пленил зрителей молодостью, пылкостью, благородством. И в роли робкого, слабохарактерного Бориса («Гроза» Островского) Остужев «был великоленен», как утверждал рецензент «Русского слова». Но умел Остужев передавать и кризисные душевные состояния, состояния трагического слома. А. Введепский, театральный обозреватель «Московских ведомостей», сменивший умершего

Флерова, так писал об остужевском исполнении роли Василия Коркина, молодого царского сокольника из пьесы Аверкиева «Каширская старина»: «Этот недюжинный артист показал в «Каширской старине» регистр своих разнообразных дарований во всем объеме. Он был не только «в ударе», он и в смысле обдуманности и выдержанности роли стоял на высоте своего артистического призвания. Сцена прощания с Марьицей проведена была бесподобно. Не менее замечательна была и сцена заключительного акта, когда молодой сокольник оговаривает свою бывшую невесту и, наконец, после ее самоубийства переходит в состояние острого психоза. Вообще вся роль была проведена г. Остужевым очень хорошо».

Особенно шумен был успех молодого Остужева в роли Виталия из драмы Невежина «Вторая молодость», пьесы, по общему мнению, довольно посредственной.

«Вторая молодость» — старушка,
Не признающая седин.
Должно быть, длинный ряд годин
Прокуковала ей кукушка!
Вчера ей выпал вновь успех,
И стал Остужев фаворитом.
Вновь, как и встарь, почти у всех
Струились слезы по ланитам,
Трех дам истерика трясла,
И все сморкались с аппетитом
И вызывали без числа...» —

писал поэт-рецензент.

Деловитый хроникер-прозаик подтверждал, что поэт не превеличивал: «Во время последнего акта пьесы «Вторая молодость» исполнение так подействовало на публику, что несколько дам почувствовали себя дурно и были выведены из зрительного зала в фойе театра, а одна из зрительниц Н. И. С-ва впала в бесознательное состояние и была отнесена в коптору, где врачи привели ее в чувство».

В этом последнем акте благородный Виталий — Остужев, осужденный за убийство любовницы своего отца, уходил в арестантском халате на каторгу, успев помирить родителей.

Вдумчивый критик анализировал: «Роль Виталия в драме г. Невежина «Вторая молодость», изобилующая драматическими и даже мелодраматическими положениями, оказалась вполне «в средствах» Остужева. Сцену третьего акта, которая предшествует убийству, г. Остужев ведет очень горячо и совершенно правильно с большой и — что очень редко случается в наши

дии — красивой выразительностью. Это рискованная сцена: зритель должен поверить в возможность убийства при данных условиях. И тон г. Остужева в последних фразах Виталия свидетельствовал о таком душевном напряжении, что зрителю становилось страшно за судьбу Телегиной... Успех г. Остужев имел очень крупный. Пьеса, невзирая на недочет, произвела сильное впечатление, и переполненный зрительный зал требовал появления на сцене автора: это за «Вторую молодость», не сходящую с репертуара наших сцен в течение 15 лет!..»

Благодаря игре молодого Остужева произошло как бы второе рождение пьесы. Не потому ли так случилось, что самая трактовка характера Виталия оказалась неожиданной? Виталий Остужев принимал решение убить не в состоянии аффекта, как прежние исполнители. «Красивая выразительность», искренность, напряженность характеризовали другое состояние: для остужевского Виталия убийство отцовской любовницы, разрушившей семью, было не просто мстью, а возмездием за поруганную справедливость, реальность которой юноша своим поступком как бы восстанавливал (о восстановлении счастья в семье уже не могло быть речи: Виталий знал, что пойдет на каторгу). Остужев с большим успехом играл роль Виталия почти двадцать лет спустя, в начале 20-х годов; в середине 30-х тема оскорбленной, поруганной справедливости, которую восстанавливает суровое возмездие, прозвучала в полную силу, когда Остужев создал своего Отелло. Не только через шекспировские и шиллеровские роли шел Остужев к этому образу. Поиски справедливости в мире, поиски ответа на вопрос: «Как свято жить?», традиционный и для русской литературы и для интеллигентского южнинского круга, через который Остужев и пришел в искусство, были темой молодого артиста в разных по качеству и характеру ролях — и в роли Роберта, и в роли шиллеровского Фердинанда, и в роли Виталия. Понятия идеал, совесть, честь не были пустыми словами и для учителей Александра Остужева и для него самого; поэтому кризисные состояния, состояния реакции человека и на чужую и на свою собственную измену справедливости и чести Остужев передавал особенно хорошо.

Тема поисков справедливости, не запятнанного пошлостью идеала оказалась главной и в остужевском исполнении роли Алексея Ванюшина из пьесы Найденова «Дети Ванюшина», впервые поставленной у Корша. Эта работа Остужева вошла в историю русского театра, как несколько десятилетий спустя утверждал профессор В. А. Филиппов. Об этом же в 1937 году писал в «Театральной декаде» Н. Кутанов (псевдоним С. Дурылина), отмечавший «неизгладимое впечатление, которое произво-

дил на молодежь того времени А. А. Остужев, с потрясающей правдой передававший юные порывы Алексея Ванюшина, равшегося из топки тины мецанской семьи в новую жизнь с ее тревогами и борьбой». В. А. Филиппов вспоминал, что в Алеше Остужева «сквозь внешнюю испорченность отчетливо была видна трогательная, мятущаяся душа, томящаяся в полном одиночестве. Никем не понятый, чуткий и умный мальчик был глубоко, правдиво, искренне и захватывающе воплощен Остужевым».

Внешним показателем успеха была целая серия открыток, запечатлевших разные моменты спектакля: москвичи хотели иметь вещественное подтверждение доброй о нем памяти. Но еще важнее, что спектакль остался в исторической памяти русского общества, как это видно по живым воспоминаниям о нем, написанным несколько десятилетий спустя после премьеры.

Так теперь сложилась судьба молодого артиста, что нельзя уже было повторить слова Флерова, будто на Остужева возлагает надежды кто угодно, только не публика.

«Вчерашний бенефис А. А. Остужева в театре Корша ясно показал, какие прочные симпатии сумел стяжать юный, но бесспорно даровитый артист у публики этого театра: не мудрствуя лукаво, г. Остужев выбрал многое множество раз педшую комедию Островского «Таланты и поклонники», — и театр тем не менее был полон! Падкая до новинок, воспитанная на них публика коршевских «пятниц» в этот раз явилась не ради пьесы, а ради бенефицианта, которого успела полюбить за год служения в театре... Его встретили бурей рукоплесканий, затем несчетное число раз вызывали после каждого акта и поднесли лавровый венок с буквой «О» из живых цветов...» — писали «Новости дня». По информации другой газеты, лавровых венков было два. На одном из них была надпись: «Дань уважения прекрасному дарованию». И если в начале службы у Корша лавры Остужева были, по словам критика, хоть и аллегорическими, но не бутафорскими, то теперь они перестали быть и аллегорическими. Что же до выбора роли Мелузова для бенефиса, то Остужев сделал это именно «не мудрствуя лукаво», а по сердечной приязни к теме этой роли — к теме защиты справедливости и добра.

Не было теперь в Москве газеты, где, упоминая о театре Корша, не писали бы о молодом Остужеве. И «Московские ведомости», и «Русское слово», и «Курьер», и «Новости дня», и «Московский листок», и «Русский листок» — все, расходясь в частных, признавали одно: Александр Остужев — даровитый артист с большими задатками, не развернувшимися на казенной сцене. Впрочем, рецензент, подписывавшийся Old Clown, утверждал, что возможности Остужева далеко не развернулись и у Корша.

Сам Остужев придавал своей службе у Корша большое значение. Много лет спустя, уже в 1934 году, он писал Н. Н. Синельникову: «Я работал под Вашим талантливым и мудрым руководством только лишь один сезон, но за этот короткий срок я много почерпнул из вашего громадного сценического опыта и до сих пор помню и руковожусь в своей работе Вашими ценными практическими советами...»

Александр Остужев выдержал экзамен на творческую самостоятельность. Его недоброжелателям было доказано, что молодой артист без своих покровителей не только не пропал, а прославился. Но молодой Остужев не рвался к лаврам знаменитого гастролера: для этого он слишком любил свой Малый театр.

Между тем положение на московской образцовой сцене неожиданно изменилось. Директором императорских театров был назначен В. А. Теляковский, которому не хватало выслуги до генеральского чина, нужного для новой должности. Поэтому полковнику и было предложено «переодеться», как он выразился в дневнике, — перейти с повышением из военной службы в статистику.

Представляясь государю, новый директор объяснил о репертуаре театра: есть пьесы пессимистические, выражающие мысль, что жизнь бедна и убога, и пьесы эти не вредны для людей состоятельных и хорошего положения, потому что их утешает потом обилие жизненных благ, им принадлежащих. Для людей же низших слоев и бедных пессимистические пьесы вредны, так как образ их жизни сам по себе неутешителец, а поты мрачности и уныния в искусстве только усугубляют недовольство окружающим и опасно озлобляют этих людей.

Как записал Теляковский у себя в дневнике, государь подумал и сказал: «Я знаю, о каких пьесах вы говорите. Это пьесы Ибсена и Гауптмана».

Так и решилась судьба пьес этих писателей для императорской сцены: в течение нескольких лет вход на нее «пессимистам» был закрыт.

Однако повышение по службе г. Теляковского, благодаря которому он теперь мог, когда его попросят, «истину царям с улыбкой говорить», имело и другое следствие: весной 1902 года актер театра Корша Александр Алексеевич Остужев был приглашен служить на императорскую образцовую сцену Малого театра. Теляковский, распрощавшись в свое время с Остужевым весьма решительно, принадлежал к числу администраторов, умевших пересматривать свои взгляды в соответствии с ситуацией и делать из этого практические выводы. Успех Остужева в театре

Корша решил дело: молодого даровитого артиста не следовало упускать.

Александр Алексеевич Остужев был теперь принят в Малый театр на хорошее положение, с жалованьем хоть и меньшим, чем у Корша, но намного большим, чем он получал прежде. Так что брюзгливое предположение Черневского, что «она (дирекция) его примет на службу в сентябре и уже на оклад приличный», стало быть, «если не талантом, так дракой можно достигнуть приличного оклада», оказалось по существу опровергнутым, хотя по фактам все как будто так и вышло.

Жизнь Александра Остужева вступила в новую фазу: период ученичества завершился. Начался период совершенствования мастера.

СНОВА В МАЛОМ ТЕАТРЕ

Остужев в роли Чацкого. Трудное время театра и новые роли Остужева. В годы первой русской революции. Последний сезон великого Ленского. Глухота.

Двадцатилетний юбилей службы А. И. Сумбатова-Южина на императорской сцене, а одновременно — двадцатилетие с того дня, когда Южин впервые сыграл в Малом театре роль Чацкого, праздновали на открытии сезона 1902/03 года. Сезон открылся постановкой бессмертной грибоедовской комедии, но Александр Иванович был теперь только режиссером.

За четыре года до того язвительный Нефельетонист спрашивал, кто же будет играть Чацкого, если Южин откажется?

Теперь это время пришло, и Чацким стал Остужев в очередь с Садовским 2-м, как называли тогда Прова Михайловича Садовского, впоследствии народного артиста СССР.

Остужев готовил свою роль по карманному изданию «Горе от ума» под редакцией Ефремова. Книгу эту всегда удобно было иметь при себе, можно было не расставаться с ролью, как это делал и Южин. Готовя Александра Остужева на роль Чацкого, Южин передал ему свой опыт и свою трактовку, включая ее детали и оттенки, менявшиеся с годами. Поэтому текст Чацкого в ефремовском издании изобилует пометками, одна из которых, во всяком случае, принадлежит Южину.

Еще в 1894 году М. Н. Ремезов, человек чиновный и одновременно один из ведущих сотрудников «Русской мысли», писал Южину в стиле и ситуации (после бала в пользу неимущих студентов), весьма характерных для того времени:

«Многоуважаемый князь Александр Иванович!

Сегодня утром, вернувшись с бала, расстроенный плохим с него сбором, я достал «Горе от ума», чтобы разогнать свое «горе от неудачи», и вот что я прочел там к разрешению нашего разногласия:

«... Или ваш дядюшка с мадамой за пикетом,

Мы в темном уголке — и, кажется, что в этом?

Вы помните? Вздрогнем, чуть скрипнет столик,
дверь...»

Я цитирую по изданию 1885 г. с библиографическими примечаниями и вариантами при изучении, составленными А. Сосницким. Печатано в типографии А. А. Карцева в Москве. Спорное слово «что» напечатано курсивом, в конце фразы стоит вопросительный знак. Если бы дело шло об известном уголке, знака вопросительного не было бы и не для чего отмечать курсивом ударение на «что». Посему я считаю мою читку правильной, а Вашу — нет. Простите. Жму руку.

М. Ремезов.

В ефремовском издании, с которым работал Остужев, спорная фраза была напечатана:

«Мы в темном уголке и, кажется, что в этом!»

Но в печатном тексте слово «что» подчеркнуто карандашом и помечено ударением: Южин с Ремезовым согласился и особо отметил для Остужева это место, чтобы тот произнес его в верной интонации. До 1891 года Южин, десять лет к тому времени игравший Чацкого, произносил эту фразу в одной из первых реплик Чацкого после его появления в интонации интимного напоминания о том, что между ним и Софьей было нечто в этом именно укромном уголке; с того времени, однако, он изменил рисунок роли, не заявлял себя с самого начала так открыто пламенным влюбленным и не советовал этого Остужеву.

Но иные советы не так-то просто выполнить: у актера нет ничего более важного, чем его собственный опыт. Александр Остужев в это время был горячо любим, любил, переживал первый в жизни громкий успех, был полон надежд и сил и «нутром» понимал человеческую печаль и горе по естественным, природным поводам: разлюбила женщина, умер близкий человек. Горе же собственно «от ума», драму духовной несовместимости человека с окружающим миром, он в то время тоже понимал больше умом, чем сердцем. Поэтому отзывы о его игре А. И. Южина оказывались противоречивыми: сперва в дневнике Южин записал, что Остужев в роли Чацкого на генеральной репетиции «был превосходен». Садовскому 2-му, наоборот, сильно досталось. Однако потом Южин писал жене, что Чацкий — Остужев тоже никуда не годится: нет ни «горя от ума», ни «горя от любви», а бьет ключом кипучая жизненная сила, энергия, молодость, у которой огорчения случаются, а вот истинного горя быть не может. Резкость этого отзыва, видимо, обусловлена остротой разочарования в любимом ученике, послушном на генеральной репетиции и вдруг изменившемся на спектакле.

Вероятно, молодому артисту, узнавшему уже вкус славы, не хотелось оказаться незамеченным в ряду участвующих в спек-

также корифеев. Темперамент и искренность были для Остужева единственным спасением и гарантией того, что на сцене он не окажется бесцветным или — унаси боже! — смешным. Он шел навстречу публике с открытым сердцем, которое понимало чувства простые и сильные. Поэтому рецензент «Новостей дня» и написал: «Г-н Остужев хорош в лирических местах, там, где на первом плане его чувство к Софье. Но там, где Чацкий-влюбленный уступает человеку-гражданину, г. Остужев слабее и вместо проницательности, сарказма впадает нередко в излишнюю драматизацию. Внешний успех у публики г. Остужев имел очень большой. Его несколько раз вызывали после 3 акта, и его заключительный монолог был покрыт залом аплодисментов...»

Но то был, если так можно выразиться, «коршевский успех» в Малом театре, и Александр Павлович Ленский упрекал своего ученика в том, что у него получилось «горе от любви», а не «горе от ума».

«Всякий интеллигентный зритель от души принимал участие в Вашем прекрасном успехе вчера. Вас уже полюбили, Вами заинтересованы. Ухо публики всецело Вам принадлежит. Но я позволяю себе сказать Вам следующее: по индивидуальности Вы почти чужды *внешней* красоте и виртуозности Южина. Вы искренни и горячи. Но, отходя от того понимания красоты, Вы, однако, не принадлежите к другому, т. е. к царству настоящего чувства. В хороший, настоящий лиризм Вы впадаете только в обращениях к Софье как к женщине. В Вас чувствительность *любовника*, но нет глубокого чувства *человека*», — написал Остужеву 9 сентября 1902 года, через девять дней после премьеры, один из зрителей, помнивший и Иванова-Козельского и Соломина, которые в роли Чацкого «на стихе «где оскорбленному есть чувству уголок» делали так много».

Остужев отлично понимал значение этой горестной строки заключительного монолога Чацкого, и случалось, что он, забывшись, даже повторял ее дважды.

Остужев в дальнейшем совершенствовал исполнение роли Чацкого, и это легко проследить по воспоминаниям его современников. Рецензии, к сожалению, тут уже не помогут: театральные критики и в те времена и теперь обычно пишут о премьерах, а все остальные спектакли и новые достижения исполнителя остаются вне поля их зрения. Еще год спустя «Московские ведомости», объявляя о спектакле «Горе от ума» в Малом театре, писали об участии в нем Ленского, Лешковской, Рыбакова, Никулиной, Остужев — Чацкий скрывался за сокращением «и другие», словно был второстепенным лицом в постановке.

Однако несколько лет спустя и его имя возникает в коротких газетных объявлениях. Многие годы потом играет Остужев роль Чацкого — и это не случайно: органичность и естественность его исполнения привлекали зрителей. «Милый Саша, — писал Остужеву его друг В. Шмаров о своих новых впечатлениях от исполнения Остужевым роли Чацкого, — то, что видел раньше и что сегодня, — небо и земля. Я был весь в твоей власти. . . Сегодня я не слышал рифм (прошлый раз читка чувствовалась). . . Радуюсь, дорогой мой, тому, что ты избавился от некрасивой привычки, замеченной в прошлый раз в Чацком, улыбаясь, перекашивать рот вправо. . .»

В тот раз Софьей, партнершей Остужева, была уже не Юдина 2-я, а Маргарита Владимировна Косарева, жена Остужева.

С годами менялись исполнители спектакля — Чацкого по-прежнему играл Александр Алексеевич. В 1911 году роль Софьи исполняла Н. И. Комаровская, которая так сопоставила Чацкого — Садовского и Чацкого — Остужева:

«Чацкий — Садовский за три года пребывания «вдали» впитал в себя вольнолюбивый дух шиллеровского времени «Бури и натиска». При внешней корректности он был беспощадным обличителем. . . злой, язвительный, насмешливый, он внушал мне, игравшей роль Софьи, чувство неприязни: я боялась его острого языка, его неожиданных выпадов. Совсем другим Чацким был Остужев. Юный, пылкий, безрассудный, он вносил в жизнь фамусовского дома хаос и беспокойство. Он быстро двигался, стремительно вбегал, задевал за стулья и столы. Чацкий — Остужев горячо возмущался, горячо спорил, горячо любил и ненавидел. И мне, Софье, казалось, что, не встань между нами Молчалин, такому Чацкому, как Остужев, я простила бы «гоненье на Москву».

По-разному звучал у обоих Чацких последний монолог: Садовский, оскорбленный, негодующий, изливал на фамусовское общество «всю желчь и всю досаду», а Остужев жил горечью разбитых надежд, крушением своих иллюзий, и заключительные слова «пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок» вызывали к Чацкому глубокое сочувствие».

Много лет играя Чацкого, Остужев не повторялся: он не менял общего рисунка роли, но добивался тщательной отделки деталей, точности интонаций, искал верный темп стиха. Если Комаровская в своих воспоминаниях замечает, что временами Остужев — Чацкий торопил текст, то В. А. Филиппов, позднее видевший Остужева в этой роли, обращает внимание на прямо противоположную особенность его исполнения: «Каждое слово

Чацкого рождалось в итоге размышлений. Отсюда те непривычные для зрителей паузы, полные глубокого содержания, но нарушавшие, как тогда казалось, незаконно, непрерывный поток грибоедовского стиха». По мнению Филиппова, Остужев стремился «передать процесс мышления», потому вопреки привычкам публики «продолжал читать многие места монологов Чацкого на паузах».

«До сих пор памятны мне отдельные места роли в его исполнении... — писал В. А. Филиппов в 1945 году. — Например, знаменитый возглас Чацкого, убедившегося в измене Софьи, — «Он здесь, притворщица» — навсегда будет звучать в моей памяти... Чацкий — Остужев сильно, но тихо бросал первую часть фразы «Он здесь», — затем, укоризненно качая головой, медленно шел через сцену к Софье и с великой скорбью, голосом, в котором прорывались слезы, протяжно произносил: «притворщица-а-а». Рыдания зала отвечали Чацкому, пережившему разочарование, утрату веры в человека, боль беззаветно любящего сердца...»

Так звучание стиха, пластика и мимика сливались в одно целое; умение заставить гласные выразительно звучать, сделать их как бы клавиатурой, где разнообразные тона делают музыку всегда новой, неповторяющейся, и составляло главный секрет остужевской «кантилены» в спектакле «Горе от ума». Этот спектакль, вспоминал А. Н. Глумов, «воспринимался как концерт, насыщенный музыкой человеческих голосов, музыкой грибоедовского стиха. Все без исключения говорили в единой музыкальной тональности. Неожиданные смены ритмов, темпов, регистров подхватывались одним исполнителем у другого, развивались или, наоборот, затихали и всегда возвращались к исходной тональности. «Горе от ума» было праздником, пиршеством благозвучного русского слова».

Из воспоминаний Глумова видно, что непосредственность и свежесть остужевской игры с годами не поблекли, но теперь этот Чацкий был не только страдающим влюбленным, но и гражданином, борцом, причем в самой манере его игры оживал психологический тип людей 20-х годов, эпохи Пушкина и декабристов: «Остужев был очень красив мужественно-юношеской красотой спартаца. Странно, но в Чацком он напоминал сразу многих декабристов: и братьев Бестужевых, и Никиту Муравьева, и Вадковского, и Александра Одоевского, — в нем горел тот внутренний пламень, который роднил и объединял его с этими дворянскими революционерами. Много позднее, когда я работал над третьей частью своей исторической трилогии и мне мерещился некий вдохновенный идеал, некий собирательный портрет

декабриста, мне вспоминался всегда Остужев, каким я увидел его впервые в «Горе от ума».

А. Н. Глумов написал эти строки более полувека спустя после того, как увидел впервые Чацкого — Остужева. Но такова была сила воздействия его игры, что сценический образ, созданный из самого непрочного «материала» — жеста, интонации, мимики, — все же не растаял, не исчез, а, оставшись в памяти писателя, стал одним из импульсов его творчества, перевоплотился в его строки.

В последний раз Остужев исполнял роль Чацкого в середине 20-х годов, сыграв уже к этому времени роль Уриэля Акосты, ставшую впоследствии его коронной ролью. Н. А. Луначарская-Розенель восхищенно вспоминала «искрящиеся, страстные монологи» этого Чацкого. Остужеву в то время было уже за пятьдесят.

«В одну и ту же реку нельзя ступить дважды», — говорил древний философ. И хотя за год воды утекло не так уж много, положение в великом Малом театре за год отсутствия Александра Остужева ощутимо изменилось. Умер Черневский, главным режиссером стал Кондратьев. Ленский после успешной, наделавшей много шума постановки шекспировского «Кориолана» все больше отходил от Нового театра: фон Бооль, сменивший Теляковского, отнюдь не собирался помочь Ленскому осуществить идею театра-студии. Введенный Теляковским художественный совет из четырнадцати премьеров труппы ничего изменить не мог: во-первых, у него не было власти, во-вторых, в нем самом не было единства мнений. Так он и распался сам собою за ненадобностью.

В театре началось странное состояние летаргии, из которой Ленский, Южин и некоторые другие мастера великого Малого театра старались труппу вывести. Это было не так-то просто, и одной из помех была крайняя осторожность дирекции императорских театров. Отношения ведущих артистов с дирекцией все больше обострялись.

«Скорей, скорее, господа!
Сейчас пожалует сюда
Директор Теляковский.
Все ль собрались? Ну, так и знал:
Опять Сумбатов опоздал
И не пришел Садовский!
Ну, смирно! Дамы, в первый ряд!
Мужчины, во второй назад!

Держитесь бодро, браво!
Как только генерал войдет —
Равняйся в нитку, грудь вперед,
По швам! Глаза направо!
И на приветствие его:
«Желаем здравья, Ваше п-ство!» —
Кричите громко, дружно. . .»

Текст этот Южин записал быстрым, наискось листа летящим почерком, на ходу поправляя легко дающееся стихотворение. Писал он на обороте афиши о вечере в память Плещеева, поэта благородного, пострадавшего за русскую свободу, так что этот вечер в Литературно-художественном кружке сам по себе был известным актом либерализма, завершившимся торжественным ужином ценой по полтора рубля с персоны. Теперь вот на оборотной стороне афиши появились эти вызывающие стихи, написанные, должно быть, к случаю, то есть к приезду Теляковского из Петербурга.

«Слуша-а-й! Коли кого из вас
Начальник ныне в добрый час
Похвалит, может статься,
То должен тот ему в ответ
На милостивейший привет
Воскликнуть: «Рад стараться!»

Можно себе представить, как перед самым появлением Теляковского Южин красиво и выразительно все это прочел артистам (а рядом с друзьями тут были и научники), после чего Нелидов, чиновник из конторы, ведавший труппой Малого театра, получил на сей счет донос. Владимир Аркадьевич Теляковский, в «делах чести» весьма щепетильный, доносу, разумеется, не дал хода, но отношения между директором императорских театров и труппой, которую он постоянно ругал в дневнике за консерватизм, тоже в результате не улучшались.

Теляковский настаивал на чем-нибудь новом, но, конечно, без пессимистических извращений, на чем-нибудь высокохудожественном (во время его управления на сцены московских императорских театров пришли и Коровин, и Серов, и Головин). Однако требования его, вполне ясные в области живописи, в области драматургии были куда менее определенны и потому повисали в воздухе, чтобы потом растаять в клубах табачного дыма артистической курилки, где актеры обсуждали свои проблемы. Их излюбленный репертуар строился на старинных, добротных, классических основаниях, надстройка же на этом фундаменте состояла по большей части из пьес хоть и новых, но

никакой новизной не блещущих. В курилке популярно было мнение, что публика, увлекаясь «художественниками», сама не знает, чего хочет, что мода эта пройдет и все будет, как было. Разумеется, и Ленский и Южин мечтали о совершенствовании, а не о возврате к прошлому, но инерцию «самой большой в Европе» труппы было трудно преодолеть.

В этой ситуации Александр Алексеевич Остужев, сыграв Чацкого и таким образом продвинувшись «по табели» комедии «Горе от ума» до вершины, работал дальше; работы были удачными. Одна беда: удачи были неяркими.

«Мне нет надобности добавлять, что г-жи Федотова, Лешковская и Яблочкина, равно как и г.г. Ленский, Федотов и Остужев, дали очень яркие фигуры тех персонажей, в роли которых они выступали», — писали «Московские ведомости» о комедии Шеридана «Школа злословия», где Остужев играл Чарльза Серфеса.

В сезон 1902/03 года Малый театр поставил пьесу осторожного и гладенького Зудермана «Да здравствует жизнь!», где Остужев играл молодого Фолькерлинка.

«В исполнении г. Остужева Норберт Фолькерлинк выходит уж слишком мальчиком», — писал рецензент «Новостей дня».

«Остужев играет Норберта с заражающей искренностью молодости», — отмечал Н. Эфрос в «Театре и искусстве».

«Заражающей искренностью молодости» Остужев пленял еще коршевских зрителей. Что же давала ему для совершенствования новая роль?

Вопрос этот был бы риторическим, если бы в спектакле «Да здравствует жизнь!» не участвовала великая Ермолова.

«Ее присутствие мы чувствовали всегда, при работе над любой пьесой, над любой ролью. Уж одно то, что — пусть за стенами театра — Мария Николаевна болеет за театр, думает о нас, верит в наше дело, — поднимало наш труд, окрыляло наши силы», — так, судя по воспоминаниям С. Н. Дурылина, неоднократно говорил ему Остужев.

Остужев и Ермолова были актерами одной природы. Живая отзывчивость, сила и искренность ответного чувства, свойственные актерской индивидуальности Остужева, были по достоинству оценены великой артисткой. После спектакля «Да здравствует жизнь!» Остужев еще в одиннадцати спектаклях на Малой сцене побывал партнером Марии Николаевны. Он стал впоследствии одним из самых ее любимых партнеров, при этом во многих случаях получалось так, что Ермолова играла роль матери, а Остужев — сына.

Год спустя Александр Остужев снова оказался партнером (по сюжету пьесы — сыном) Ермоловой, игравшей царицу Зейнаб

в драме А. И. Сумбатова «Измена». Эта роль, роль Эркеле, удержалась в репертуаре Остужева очень надолго и сделалась одной из удачнейших его работ. Южин первыми спектаклями на Малой сцене был не очень доволен, хотя на премьере (19 ноября 1903 года) ему устроили овацию как автору. Он писал, что, кроме Ленского — крестьянина Глахи и Ермоловой — царицы Зейнаб, остальные оказались или хуже, или скорее написанного.

Но так думали не все. Рецензент «Московских ведомостей», например, полагал, что кроме Ленского «следовало отметить еще и Остужева, довольно хорошо справившегося с трудной ролью Эркеле».

В «Новостях дня», правда, утверждалось, что Остужев слишком уж горячился и нервничал. Но постепенно успех молодого артиста рос и рос, свидетельством чего являются почтовые открытки с его портретами в этой роли. Московская публика любила Остужева — Эркеле, и много лет спустя, когда Остужеву стало далеко за сорок, он в этой роли был по-прежнему прекрасен и молод, — так, во всяком случае, утверждали и В. А. Филиппов, и А. Н. Глумов, и Н. А. Луначарская-Розенель, и другие очевидцы.

Совершенствованию остужевского исполнения роли Эркеле, несомненно, способствовало то обстоятельство, что партнерами артиста были Ленский и Ермолова. «Ее энергия пронзала, как стрелой... Свет исходил от всей фигуры Зейнаб», — вспоминала актриса Веригина. На примере Ермоловой Остужев учился задавать партнерам этот особый тон проникновенного общения, способного заворожить зал, вызвать у зрителей «колебание покоящегося сознания», как сказал бы об этом С. А. Юрьев.

Остужев снова оказался партнером Ермоловой через год, в ноябре 1904 года, в спектакле «Джон Габриель Боркман» Г. Ибсена. Ермолова исполнила роль Эллы Рентхейм, тетушки Эргардта Боркмана, сына Джона Габриеля; Элла Рентхейм относилась к племяннику по-матерински, и одной из тем пьесы была борьба между сестрами, фру Боркман и Эллой Рентхейм, за ответную привязанность, за сердце и судьбу этого юноши. Эргардта играл Остужев, Джона Габриеля Боркмана — Южин, а фру Боркман — Федотова. Об исполнении Ермоловой С. Н. Дурылин писал: «М. Н. Ермолова своей гениальной игрой показала, что Боркман — не сверхчеловек, а всего лишь обанкротившийся буржуа». Ермолова своей игрой внесла в этот спектакль особое, не просто актерское, исполнительское, но и авторское начало, определившее и пафос и смысл всего спектакля в ином плане, чем то было задумано драматургом. Такого эффекта великая актриса добивалась не какими-нибудь специальными приемами; так получалось

как бы само собой, когда ей удавалось артистически совершенно выявить на сцене свою человеческую индивидуальность. При этом актерский ансамбль спектакля не нарушался. Ермолова чуть реагируя на партнера, но реагировала по-своему, в соответствии со своей собственной трактовкой данного персонажа, что не всегда совпадало с той трактовкой, которую предлагал ей партнер. Участвуя в спектакле «Джон Габриель Боркман», Остужев мог убедиться, что игра одного актера может определить характер всего спектакля даже при очень сильном ансамбле. Впоследствии Остужев научился добиваться подобного результата сам.

За три сезона, с 1902 по 1905 год, Александр Остужев побывал графом, сыном барона, маркизом, английским аристократом, порвежским дворянином. Из четырнадцати сыгранных ролей только в трех (в роли Чацкого, в роли Михаила из пьесы В. Трахтенберга «Победа» и в роли студента Грибина из «Поросли» Р. Хин) Остужев играл русского человека. В остальных случаях он изображал красивых и пылких молодых людей иностранного происхождения, от немца Якоба Дорна в «Потоке» М. Гальбе до японца доктора Кокоро в «Мастере» Г. Бара. Иногда Александр Остужев играл роли пренебрежительных молодых людей, таким он был в «Банкроте» Бьерсона, где ему досталась роль лейтенанта Хамара, хлыщеватого глупого фата, влюбленного в лошадей и мечтающего о выгодном браке («Остужев верно схватил комические черты Хамара, но уж слишком подчеркнул их и гримом, и манерами, и некоторыми интонациями», — писали «Новости дня»).

Прежних успехов, венков, шума в прессе уже не было. Об Александре Остужеве упоминали лишь в ряду с другими — сдержанно, мимоходом, так что симпатии публики и оценки критики не совпадали. Только в роли Чацкого звучала тема протеста и борьбы за справедливость, наметившаяся еще у Корша. Сильным стимулом для роста были, конечно, роли, иггранные с Марией Николаевной Ермоловой, особенно роль Эркеде.

Зато по линии житейской все упорядочилось: Остужев с женой (в «Измене» Маргарита Владимировна исполняла роль Гагяне, и критикой ее игра была оценена высоко) жили душа в душу. Сперва они занимали квартиру на Большой Дмитровке, потом нашли квартиру поближе к Сумбатовым, в Большом Козихинском переулке, в доме Елизарова. Летом супруги гостили в Малопокровском. Маргарита Владимировна была изящна, порывиста, женственна и старалась быть даже домовитой. Со своей стороны Александр Алексеевич тоже примерялся к образу жизни видного артиста. Он начал было ходить в Литературно-художественный кружок, благо это было рядышком, на Тверской. Но

том велась большая игра. Как Остужев потом рассказывал, К. Н. Рыбаков, долго копивший деньги на то, чтобы купить себе дом с усадьбой в красивом сельском уголке, в один вечер проиграл все, что имел. Александр Алексеевич был бережлив и такого опарта сторонился. Зато, получив жалованье, он сразу же шел на Мясницкую и покупал книги. Кроме того, он довольно часто ходил в Политехнический музей слушать лекции, главным образом, на темы научные. Еще в Никольских номерах поразили его научные «чудеса», стремление узнавать о них осталось. Занимался Александр Алексеевич и фотографией, увлекаясь этим все больше; охотой, причем не столько трофеями, сколько собиравшим охотничьего оружия. Охотничий интерес был более созерцательным, чем действительным, поэтому в тетрадь любимых стихов Александр Алексеевич и переписал стихи А. Федотова, сына Г. Н. Федотовой, актера и режиссера Малого театра. Стихи эти содержали не восхваление охоты, а ироническое сопоставление людей и зверей:

«Я не видал нигде, чтоб утка
На няньку бросила детей:
Ведь воспитание не шутка!
Кокеток жен и матерей
Видали вы между дроздами?
Чтоб в ресторанах кулики
Всю ночь, как гуси, гоготали
И, расстегнувши сюртуки,
Плясали, пели, пили, ели
И спать ложились поутру,
Ползком добравшись до постели,—
Видали вы?»

Концовка стихотворения вычеркивала и автора его и Александра Остужева, почитателя, из числа надежных охотников:

«Так вот-с... Ну разве хватит силы
При этих чувствах убивать?
Поверьте, звери мне так милы,
Что не могу по ним стрелять!»

Так что охотничьими трофеями Александр Алексеевич Маргариту Владимировну порадовать не мог. В образе жизни Александра Остужева были черты своеобразия и даже некоторые странности (он, например, предпочитал раскланиваться взамен рукопожатий и традиционных объятий и поцелуев при встречах), но в целом это размеренное и спокойное течение жизни не обещало ему особенно яркого опыта для «ума холодных наблюдений» или «сердца горестных замет». Александр Остужев

светился счастливой силой молодости, и его приятеля еще поступоческим номерам, Пугачева, вполне можно было понять: «Почему мне вздумалось писать именно тебе? — спросишь ты, быть может. — Потому что ты, полный жизни, отзывчивый на все хорошее и уверенный в своих силах, сумел и в меня вдохнуть эту уверенность», — писал Остужеву Пугачев, ушедший из университета, чтобы стать офицером русской армии и служить на Дальнем Востоке, где «жизнь, не имеющая ничего общего с жизнью в Европейской России, встряхнет и освежит». Впрочем, письмо это выдержано в духе изысканной стильной унылости, модной в те годы. В таком же духе выдержано и большинство стихов, переписанных в то время Остужевым в заветную тетрадь: в одном стихотворении бедная пальма погибает, пробив потолок оранжереи; в другом — несчастная яблонька задыхается в объятиях безжалостного ветра; в третьем происходит еще что-нибудь грустное... Александр Остужев жил в унисон с общественными вкусами своего времени и своего круга.

Между тем Пугачеву, писавшему, что надежды на Дальний Восток, как все вообще надежды, обманут и «придется где-нибудь в Маньчжурии влачить скучные и однообразные дни», пришлось испытать лермонтовское «упоение в бою», а русскому обществу — пережить горестные разочарования Порт-Артура и Цусимы.

В связи с происшедшими вслед за этим событиями профессор Московского университета М. Шайкевич, принадлежавший, как и Лопатин, и Кизеветтер, и Н. В. Давыдов, к южинскому кругу, писал: «Долгое время измученный, придавленный, обезличенный человек терпел. Но внутренняя политика лжи, лицемерия и насилия, с неизбежными спутниками хозяйственного расстройств, невежества и всякого вырождения, не могла задавить совсем столь терпеливого русского человека».

Летом 1905 года в Одессе Александр Остужев собственными глазами видел, что происходит, когда терпение у людей кончается.

«Дорогой и милый Александр Иванович! Вы наверное уже знаете из газет о той трагедии, которая разыгралась в последние дни в Одессе. 15 июня весь город был взволнован катастрофой, имевшей место на только что прибывшем в порт броненосце «Князь Потемкин Таврический»: дежурный офицер названного броненосца выстрелом из револьвера убил матроса, заявившего, что борщ, который был подан на ужин, скверный. Экипаж взбунтовался, зарезал командира судна, перебил офицеров и выбросил их за борт в море. Прибыв в Одессу без офицеров, матросы

свели труп своего товарища на берег, накрыли его георгиевским флагом, пришилили на грудь его бумагу с описанием, за что он был убит, и с воззванием к народу, что настала пора всем соединиться для мести и свергнуть вампиров, угнетателей и притеснителей. Воззвание произвело свое действие. Стали слышаться в толпе самые страстные речи, ярые угрозы вылетали по адресу правительства. С каждой минутой росли толпы, росло возмущение и негодование. Растерявшиеся власти послали полицию и вооруженных казаков увести труп, но лишь только они показались, как на броненосце взвился красный боевой флаг, а сидевший у трупа матрос заявил, что если полиция и войска сделают попытку взять труп или тронуть хоть единое лицо из народа, броненосец откроет по войскам огонь. Казаки и полиция удалились. Это было около часу дня. К этому времени решительно все рабочие всего порта забастовали», — писал Александр Алексеевич Южину.

Картины наплывали одна на другую, все просилось на бумагу, но как передать словами грозную поступь, возмущение и ярость многотысячных толп? Разбежалась охрана пакгаузов. На окраинах начали строить баррикады. Вспыхнули пожары.

«К десяти часам вечера весь порт вплоть до эстакады (деревянный железнодорожный мост верст около 3-х, на котором ходит и стоят груженные товарные вагоны) был в пламени. Горело все: пакгаузы, громадные склады угля, панели, шпалы, склады, пароходы, баржи, парусные суда — все, все... Взрывы бочек спирта, бензина, эфира были слышны на несколько верст!»

А на эстакаде толпа смотрела на огненную стихию, пока наконец не подожгли и самую эстакаду, обмотав сваи хлопком и облив бензином.

У порта началась бойня.

Солдаты стреляли по толпе, шедшей в город.

«После первого залпа в одно мгновение воцарилась могильная тишина. Все как будто перестали дышать. Поток из живых людей остановился. Но это было только мгновение. Вслед за этим толпа загудела, застонала и, с револьверными выстрелами, бросилась на солдат. Раздался второй залп, потом третий, потом еще, и, наконец, ружейный огонь перешел в непрерывный треск».

Александр Остужев был в этот момент в саду Благородного собрания, который выходил на Гаванный спуск. Он видел, как первые ряды попятились назад, как задние, давя упавших, по инерции катились вперед под пули, как люди, оттесненные к пылающему порту, падали в воду или корчились в огне.

«У меня потемнело в глазах. Всем телом приник я к железной решетке сада, сдавил прутьями этой решетки виски и, чтобы

не закричать от ужаса, до боли сжал зубы... Не осилил только слез, они против моего желания, против всей моей напряженной силы катились из глаз, жгли лицо. Было мгновение, когда я хотел закрыть глаза, чтобы не видеть, заткнуть уши, чтобы не слышать, но не мог: ужас был слишком велик, он парализовал мою волю. Этот кошмар продолжался до восхода солнца. Но солнце, это счастье всей земли, не принесло успокоения обитателям Одессы. Распространился слух, что пришли еще два броненосца и присоединились к первому. Экипажи всех судов заявили властям города, что, если их требования не будут удовлетворены к 11 часам, они начнут бомбардировку... Паника и страх жителей не поддаются описанию. Я уговорил Маргосю, и мы остаемся здесь до конца. Я хочу быть свидетелем, чем все это кончится...»

Из города, пропитанного гарью недавних пожаров, переполненного карательными войсками, Остужев с женой уехал к Южину, в Малопокровское. Там они и провели конец лета.

Новый театральный сезон начался, как обычно, словно и не было трагических летних событий, свидетелем которых был Остужев. Сезон открылся комедией Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Незадолго до того, в конце августа, был заключен позорный для России Портсмутский мир.

Еще до того, как правительство признало свое поражение, В. И. Ленин писал, что капитуляция Порт-Артура есть пролог к капитуляции царизма и что русский народ выиграл от поражения самодержавия.

В остужевской тетрадке появилось стихотворение, весьма типичное для настроения тогдашних прогрессивных интеллигентов:

«Отчизна хризантем, любимый солнцем край!
Волна морей гремит твоей рассветной славой,
Твой лучезарный флаг при возгласах «банзай»
Победно осенил Артура рейд кровавый.
Но слава хищная — кровавый дар богов.
Ниппон, иным гордись!.. Ажтеры грозной драмы,
Бойцы усталые, под мирный отчий кров
Вернутся воины счастливые Ойямы,
Свобода и любовь в объятья примут их!
На клич родной земли они, как барсы, встали,
За право равенства в семье племен людских
Бестрепетно в полях чужбины умирали», —

пот до каких «крамольных» мыслей дошел автор этих анонимных стихов, а вслед за ним и артист императорских театров «его высокоблагородие г. Остужев», перенесавший их в свою заветную тет-

рядь. С чисто либеральной невнимательностью автор, видно, полагал, что «свобода и любовь», как чайные розы, произрастают в императорской Японии, а сама война ведется «за право равенства»: «Отныне желтый цвет — не подлый цвет рабов! Отныне Азия не знает господина!» Эта словоохотливая наивность, размашистая, как банкетные тосты, получала вполне достойное патетическое завершение, когда автор обращался к России:

«А ты! Ущелья гор, долины рек чужих
Дождем кровавым мы бесплодно оросили.
С покорностью волов, безгласных и тупых,
Как снегом, нашими костями убелили!
Над мирным краем фанз прошли мы бурей злой,
Потомок дальний их проклятьем нас помянет...»

Следующий лист, где тоже говорилось о России, артист императорских театров предусмотрительно вырвал, но и того, что осталось, было достаточно, чтобы понять: если уж такие стихи ходят широко и даже государственные служащие, в частности артисты императорских театров, передают их из рук в руки, — не кончится дело подавлением восстания на «Потемкине». Для правительства ничего доброго не предвещало и то обстоятельство, что иногда в одном и том же сердце звучали и стихи про «лучезарный флаг при возгласах «банзай» и песня про гордого «Варяга». Разумеется, и тем и другим строчкам сердце интеллигентного труженика отзывалось не одновременно и в соответствии с разными ситуациями. Однако самая эта несколько всеядная «широкость» не сулила России, коронованной двуглавым орлом, прочного будущего.

14 октября 1905 года театральный сезон прервался: прекратилась подача электроэнергии, перестал работать водопровод, а театр очутился под охраной конного взвода жандармского дивизиона. До того Александр Алексеевич успел сыграть две новые роли: Курчаева в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» и доктора Кокоро в пьесе «Мастер» Г. Бара. «Кокоро — подлинный японец, хотя никаких специфически «японских» жестов и интонаций у Остужева нет; он подлинный врач, хотя лишь отдельные, тончайшие детали дают представление об этом; и, главное, внутренний мир Кокоро, его человечность и трогательная привязанность к своему учителю многогранно раскрываются артистом», — писал В. А. Филиппов, подчеркивая, что трудно было сказать, «кому в этом спектакле принадлежит пальма первенства: знаменитому ли Южину, исполнителю заглавной роли, или молодому Остужеву, играющему важную, но далеко не центральную роль». Вообще спектакль был встречен

благожелательно. Критики отмечали, что Остужев умеет быть на сцене не только искренним и пылким героем, но и расцвечивать свою роль не столь яркими, броскими красками, передавая оттенки и полутона.

Однако театральные события на фоне общественных вскоре совершенно потерялись: 17 октября вышел царский манифест о даровании политических свобод, о неприкосновенности личности и о создании выборного законодательного собрания.

Но самовластие, даруя свободы, ограничило себя в столь определенных выражениях, что наиболее дальновидные либералы торопились высказаться, сойтись на митинг, собрать деньги «на нужды революции», словом, наконец-то проявить себя громко и без опаски. В рабочих кварталах Москвы на Пресне все происходило тихо, и то, чем там занимались, дало себя знать двумя месяцами позже.

Что же до артистов императорского Малого театра, они в октябре разбрелись по своим углам: театр охранялся жандармами ото всех, включая и г.г. актеров тоже.

А. А. Федотов писал о своих коллегах, что отмена спектаклей парализовала «желание актеров так или иначе примкнуть к движению, и оно растопилось в страхе каждого за свою шкуру». Только в училище происходили митинги, и второй курс его захотел даже дать спектакль на какой-нибудь клубной сцене в знак сочувствия демократическому движению.

Разумеется, далеко не все коллеги Федотова были равнодушны к происходящим событиям, хотя артисты императорского Малого театра «в сходки не собирались и резолюций не вырабатывали». Друзья Южина бывали и на больших сходках, собирались, как и прежде, то у Южина, то у кого-нибудь из университетских профессоров или у вольнолюбивых присяжных поверенных, но уже не с прежними целями: «противоправительственные сообщества», не столь опасные, связанные преемственно еще с Гейдельбергским съездом, политически оформлялись, вырабатывали тактику, — а происходило это все по русскому обычаю не столько на сходках, сколько в кабинетах. Настроение у всех было нетерпеливое, бурное, и Александр Алексеевич Остужев переписал к себе в тетрадку ходившее по рукам стихотворение В. Г. Тана «Пора»:

«Нет, дальше жить нельзя! Довольно мы молчали.

Терпению есть предел. Разрушим этот ад.

Мы задыхаемся от гнева и печали,

Нам душу стыд изъел и отравил, как яд. . .

Без памяти, в бреду, под грубою охраной

Россия вся горит от боли и огня,

И на груди ее двойной сияют раной
Кровавый Порт-Артур, маньчжурская резня...
Что нужно нам сказать? Перед лицом народа
Девиз провозглашен. Он рвется на простор:
Долой бесправие! Да здравствует свобода!
И учредительный да здравствует собор!»

Учредительный собор, витиеватое сочетание надежды на общественный прогресс и пропагандистской попытки определить непривычное для русского уха понятие парламента как-нибудь общедоступно, отлично выражало светлые, энергические, но несколько зыбкие чаяния либеральной интеллигенции, видевшей между строк правительственного манифеста зарю новой жизни.

Между тем водопровод в Москве заработал, электричество зажглось, конные жандармы, охранявшие театр, отправились по казармам, и 31 октября 1905 года на сцене императорского Малого театра была сыграна «Буря» Шекспира в постановке А. П. Ленского, где Остужев играл Фердинанда, влюбленного в Миранду, роль которой исполнила М. В. Косарева. Публика стремилась услышать в этом спектакле, утверждавшем любовь, дружество, разум, революционные нотки.

«Своенравный дух, что требовать еще ты затеваешь?» — спрашивал Просперо Ариэля.

«Свободу!» — отвечал Ариэль, и тут «в публике было легкое движение, какой-то шепот, легкий смехок — вообще какой-то отклик, чего ни разу еще не случалось. Мне было страшно и приятно», — писала исполнительница роли Ариэля Е. Садовская Л. Собинову.

Остужев дружил и с нею и с Собиновым, а реакция на «Бурю» ему была далеко не безразлична не только потому, что он сам участвовал в спектакле: Ленский вложил в эту работу весь свой опыт постановки шекспировских пьес. Константин Коровин, с которым Остужев познакомился через подругу жены, написал для постановки великолепные живописные полотна, словом, налицо были все предпосылки для крупного успеха.

Но...

«Это область чистого безмятежного искусства, совершенно не захваченного общественным содержанием, — ворчливо писал рецензент журнала «Театр и искусство». — Постановка скользит мимо души, радуя только глаз... Изящно и благородно сыграл Фердинанда Остужев, гораздо слабее, не под пару ему была Миранда — Косарева...»

Остужев на сцене все чаще находил те краски характерности и полутонов (роль Кокоро), ту легкость и изящество, которых

прежде критики, видя в Остужеве лишь пылкость, нервность и темперамент, не отмечали, — но все это рядом с событиями на улицах даже для театральных критиков не имело уже особой цены.

Спустя месяц после постановки «Бури» Остужев сыграл роль Кости Гуслякова в драме Сумбатова «Невод», доказав еще раз, что роль Буланова в «Лесе» Островского, где игра Остужева выразила и наивность и безнадежную испорченность натуры героя, вовсе не была случайной удачей артиста. В спектакле «Невод» Остужев создал образ субъекта «с парикмахерской внешностью и душою хама». «Вся Москва потом повторяла с интонацией Остужева фразу, ставшую благодаря ему крылатым выражением: «Бывали в истории примеры!» — вспоминал В. Филиппов. Пресса к этому спектаклю отнеслась сдержанно: язык революционных событий разоблачал, развенчивал, клеймил куда сильнее, чем образы подцензурной пьесы. Положительный же герой «Невода», либеральный деятель с «общеземской бородкой», тоже не устраивал теперь публику: «Для отыскания положительных типов нашей подневольной литературы пришлось бы обратиться к родам тех борцов, которые отдали свою жизнь на борьбу с самовластием; только среди них мы имеем тех, перед кем мы благоговейно преклопаемся, как перед мучениками общественной идеи... Все остальное было и есть культуртрегерство, а по-русски — толчение воды в ступе», — писал в журнале «Театр и искусство» рецензент, некий Бель Ами, перечеркивая и спектакль и пьесу, но мимоходом все же отмечая, что «очень характерен был Костя Гусляков». Как и многим, вольнолюбивому и воинственному Бель Ами хотелось грозových раскатов, героизма, взятия Бастилии, Национального собрания...

События не заставили себя ждать, но все произошло по-русски.

«Не пишется, дорогой Петя... Палили сзади, спереди, справа, слева, и я не знаю, что именно из этого соответствует «незыблемым началам» действительной неприкосновенности и свободы слова, собраний и союзов... Может быть, все происходящее «удивительно напоминает» 92, 30, 48-й и прочие годы, но до чего омерзительно жить в эти годы, а не читать про них у Гюго и Тьера, я понял только в эти две недели. Все население озлоблено донельзя той тихой, сосредоточенной злобою, которая гораздо опасней в будущем, чем шутовские баррикады из фортепьянных ящиков и кончных вагонов недавнего прошлого... — писал Южин своему другу драматургу П. П. Гнедичу в Петербург. — Что меня повергает в полное недоумение — это будущие выборы, хотя бы в Москве. Ведь как примитивно ни смотри на дело, все-таки выборы при чрезвычайной охране есть нечто чудовищ-

ное, несовместимое даже с отдаленным представлением о правом порядке».

Александр Иванович сокрушался, что грозовые события «сделали все, чтобы обозлить всех, кто пишет письма, ездит в железнодорожном транспорте, да, наконец, просто не привык быть лишенным огня и воды. А впрочем, целую тебя и ручки Ольги Андреевны», — заключал он. И это прелестное «а впрочем», оборот, похожий на грациозный скачок кузнечика — вдаль, вверх, куда угодно, но только в сторону, выказывал такой непочатый запас жизненных сил, что у ироничного и скептического Гнедича должно было стать от одного этого на душе светло и спокойно.

Александр Алексеевич Остужев и писал и получал корреспонденцию такого же рода, ибо по образу мыслей был близок к Южину.

«Сегодня был на Придачах, смотрел на сгоревший дисциплинарный батальон, — писал Остужеву его друг из Воронежа, — следы разрушения велики, чувствуется, что погром прошел крупным ураганом, остались голые стены, да и то изуродованные.

Придачи, Чижовка, Троицкое и ст. Воронеж на военном положении, город же нет. Продолжаются аресты железнодорожников, говорят, что в дни забастовки по улицам возили две пушки, желая запугать мирных воронежцев, и, кажется, преуспели в этом. Количество сих смертоносных орудий принимало при передаче страшно расплывчатую форму, каждый объяснял, что на своей улице и он тоже видел два провозимых орудия; когда суммировали получаемые сведенья, оказывалось, что пушек было чуть не десятки».

Так начинался в России новый, 1906 год (письмо из Воронежа датировано 2 января). Почти весь декабрь Малый театр не работал. Художественный театр после декабрьских событий спектаклей не возобновлял, уехал гастролировать за границу.

10 января состоялась премьера пьесы Дрейера «Молодежь», где герои, молодые люди, давшие свободу чувствам и лишенные руководства старших, влюблялись, страдали и Фридер (эта роль восторженного и порывистого юноши удалась Остужеву) даже покончил с собой. В обстановке арестов, обысков, затаенного гнева на власти пьеса Дрейера была вовсе некстати. И все-таки она перешла в следующие сезоны, выдержав сорок с лишним представлений. Прежние вкусы и наклонности снова входили в силу.

«Как-то быстро изгладились в сердце и памяти большей части либеральной интеллигенции события 1905 года, — писал в «Вопросах философии и психологии» профессор М. Шайкевич, — люди не успевали не только продумать, не только дать себе от-

чет в значении и величине фактов, не только отделить большое от малого, но даже поглубже переживать совершившееся». «Привыкаемость» и «забывчивость», утверждал психолог, связанные со страхом перед «безумием стихии», сталкивали людей либеральной складки в прежнюю колею, а то новое, что принесла с собой революция, обживалось уже по-будничному.

«Были у Шингарева, но самого его не видели, говорили с сестрой, ей и то всего раз удалось побывать на заседании Думы, а уж нам и надеяться нельзя», — писал Маргарите Владимировне Косаревой приятель семьи Остужевых. «Жизнь Думы, очевидно, весьма кратковременна», — между прочим, добавлял он.

Атмосфера театральных аншлагов вокруг заседаний Учредительного собрания в соседстве с ощущением его непрочности свидетельствовала о том, что не только вовне, но и в сердцах образованных сограждан «соброр» стоит на песке. После третьеиюньского переворота и Выборгского воззвания, когда кучка отчаявшихся депутатов разогнанной Думы обратилась ко всему народу с призывом неповиновения правительству, а народ смолчал, это обстоятельство стало очевидным.

Впрочем, сыну Александра Павловича Ленского, тоже Александру, и до этих событий было ясно, что добрые надежды российских либералов на всенародную поддержку буржуазно-демократической конституции лопнут, как мыльный пузырь. Александр Ленский, Лесик, как его звали в семье, был социал-демократом, большевиком, и исходил из того, что народ делится на классы, вследствие чего надежды на него как на целое беспредметны. Опираясь нужно на самый революционный класс, пролетариат, который после подавления декабрьского восстания снова поднимется на борьбу за социализм. Поэтому Лесик попросил однажды у Остужева браунинг. «Он знал, что у меня, как у завязанного охотника, было огнестрельное оружие самого разнообразного ассортимента, — вспоминал потом Александр Алексеевич. — Не спрашивая для чего, я подарил ему свой браунинг. Он понадобился Александру Александровичу для обучения стрельбе группы молодых большевиков из боевой организации».

Александр Павлович Ленский, не разделяя слишком «крайних», по его мнению, взглядов сына, объяснял все тем, что Лесик еще молод, чересчур горяч, и надеялся, что с возрастом пройдут все эти «гимназические увлечения» (Лесик вступил в социал-демократический кружок еще на гимназической скамье). Однако и в этой семье намечался характерный для России и ее будущего раскол между отцами-прогрессистами и детьми-революционерами. Александр Остужев занимал среднюю позицию между двумя этими полюсами и, тяготея к профессорскому эволюционизму

юшкинского кружка, оружие Лесику все-таки дал, полагая, что для дурного дела этот благородный юноша оружия не попросит.

Между тем в ноябре 1906 года театр поставил «Вечернюю арию» Бейерлейна. Герой этой драмы, старый служака вахмистр, покончил с собой, потому что лейтенант фон Лауфен не захотел жениться на его дочери, своей любовнице. Спектакль не имел особого успеха. Для радикальных кругов его демократические тенденции были слишком умеренными.

В эстетском, изысканном «Золотом руне» было сказано, что драма Бейерлейна — «поучительное произведение немецкой кухни», и только.

Зато «Московские ведомости» опубликовали 21 ноября сердитую статью «По поводу тенденциозных постановок на сцене казенных театров», а командующий войсками Московского военного округа ходатайствовал о запрещении спектакля, сеющего рознь между господами офицерами и нижними чинами. Так что хотя Александр Алексеевич нашел для образа фон Лауфена остроу и обличительную характерность, схожую с тем, что уже было найдено для Буланова или Кости Гуслякова, но эта удача успеха не принесла.

Вообще сезон 1906/07 года не принес Остужеву ничего нового; по-настоящему интересным было лишь участие в спектакле «Борьба за престол». В этой драме Ибсена замечательно исполнил роль епископа Николаса А. П. Ленский, что все отмечали. Остужев играл роль второстепенную.

Однако положение Александра Алексеевича в театре укрепились: он был артистом нужным, надежным, игравшим ответственные, а иной раз и первые роли. Его друг Евгений Шмаров с полным основанием писал из Воронежа, что Алексей Иванович с восторгом выслушивал рассказы о сыне. Александр Остужев по своей дороге вышел в люди, шел в гору, и у Алексея Ивановича от радости за сына «глаза наполнялись слезами».

«Как трогательно велик был старичок в минуты радости!» — заключил Сашин друг.

Жизненная линия Александра Остужева сквозь трудные годы шла уверенно и прямо, мастерство его медленно совершенствовалось, а следующий сезон, 1907/08 года, нес, казалось, обнадеживающее обновление Малому театру,

«Зрители, пришедшие в Малый театр на открытие сезона 1907/08 года, не узнали хорошо им знакомого и привычного театра: отремонтированный и перекрашенный, с заново обитой мебелью и мягкими коврами в коридорах, в фойе и проходах, те-

атр производил впечатление обновленного. Впечатление это усиливалось, как только зритель бросал взгляд на сцену: отсутствие оркестра, столь чуждого Малому театру, отсутствие привычной для постоянных зрителей театра суфлерской будки, скрытой за настилом рампы, отсутствие привычного для русской публики занавеса и красивый архитектурный портал — все показывало, что театр и со стороны внутренней получил обновление», — писал В. А. Филиппов в 1924 году.

Театральные барышники продавали в тот день, 5 сентября 1907 года, билеты за баснословную цену — 25 рублей место на галерке. Такого давно уже не бывало: с 1906 по 1907 год сборы театра непрерывно падали, в 1907 году средний сбор со спектакля составлял 620 рублей, что означало зал пустой наполовину. В 1905/06 году бывали спектакли при зале почти вовсе пустом. Ермолова ушла в длительный отпуск «для лечения», но газеты писали, что болезненное состояние великой артистки объяснялось преследованием и подчеркнутым невниманием администрации.

Время мстило за себя. Новые веяния требовали от художников чуткости, а от администрации — послушания и внимательности. И когда утверждение, что Малый театр гибнет, что он «при смерти и уже не воскреснет», стало газетной банальностью, произносимой одними со злорадством, а другими с тоской, Теляковский решился на невиданный дотоле эксперимент: главным режиссером театра был назначен человек беспокойный и творческий, а оттого по бюрократическим меркам ненадежный, — Александр Павлович Ленский. Убежденный, что на плохой репертуарной основе истинно художественного театра не построишь, А. П. Ленский оставил из прежнего «современного» репертуара лишь несколько спектаклей, сохранил «образцовые» классические пьесы и включил в постановочный план Шекспира, Островского, Салтыкова-Щедрина. Новая пьеса была заказана Куприну. Ермолова вернулась в театр, одушевив впавших было в уныние театралов. Все обещало обновление.

Но Александр Алексеевич Остужев едва ли начинал сезон с легким сердцем, хотя в спектакле «Много шума из ничего», шедшем без занавеса и открывавшем сезон, Ленский передал ему свою коронную роль — Бенедикта. Летом 1907 года у Остужевых случилось большое горе.

«Мой милый, мой дорогой Александр Иванович!

16 июня вечером Марго разрешилась мальчиком неблагополучно. Ребенка извлекли щипцами под хлороформом. Через два с половиною часа истязаний ребенок слабо вздохнул и захрипел, а через 17 часов умер. Доктор Ярхо нашел кровоизлияние в мозг

и в позвонок. За час до смерти ребенка прикладывали к груди матери. Он несколько раз сильно втянул грудь, открыл громадные синие глаза, пристально посмотрел на мать и умер. Итак, за один день я выстрадал то, что бог так благоразумно распределил человеку на целую жизнь. Мог ли я думать еще ночью, после его рождения, когда я до утра согревал его темя и тельце своим дыханием, что завтра мне придется грызть край могилы моего первенца», — писал Остужев в Малопокроевское Сумбатову.

Маргарита Владимировна все еще была нездорова. Не было отдыха от событий и бед. Однако, что бы ни случилось в жизни артиста, он обязан играть. Остужеву предстояла роль человека счастливого и влюбленного, в прекрасном, легком, веселом спектакле. И нужно было сыграть эту роль так, чтобы в сравнении с Бенедиктом — Ленским не очень проигрывать.

Беатриче, возлюбленную Бенедикта, играла Ольга Гзовская. Эта пара оказалось в центре спектакля. Остужев, к тому времени сыгравший уже множество ролей в иностранных пьесах и шесть ролей в комедиях и трагедиях Шекспира, нашел свой стиль, и уже никто не смел написать о нем, как это было во времена «Ромео и Джульетты», будто он похож на переодетого приказчика из Замоскворечья. «Над пьесой доминируют Беатриче и Бенедикт. Сейчас вся прелесть комедии — в их словесных перепалках, в веселой прихоти их любви. И эта дуэль велась г-жой Гзовской и г. Остужевым очень хорошо — легко, стремительно, в сверкающих тонах. Бенедикт — г. Остужев живописен, молод и пылок. В его жилах играют лучи горячего южно-итальянского солнца», — писал рецензент московской газеты «Театр». Правда, Остужев в роли Бенедикта был слабее там, где играл солдата, забияку, пронизательного, волевого мужчину, но, несмотря на некоторую неровность исполнения, Остужев в этом очень важном для театра спектакле имел крупный успех.

Комедию «Много шума из ничего» ставил приглашенный в Малый театр режиссер Н. А. Попов; впервые в русском театре она была сыграна полностью. Во время антрактов, как и перед началом, занавес не опускался.

«Постановка вышла необычно для Малого театра красивой, стильной, радостно играет итальянским солнцем, гармонией красок, молодой жизнью. Не думаю, чтобы шекспировская комедия, сотканная из наивностей, могла теперь непосредственно увлекать. Но впечатление получилось нежное, светлое», — так оценил спектакль Н. Эфрос в журнале «Театр и искусство».

Между тем «нежного» и «светлого» и в личной жизни Остужева и в окружающем становилось все меньше. И в тетради

любимых стихов Остужева вслед за патетическими стихами об Учредительном собрании шли стихи Гюго «Теперь, когда у ног тирана томится Франция во тьме». Эти стихи завершались надеждой, что «если будет глух живущий, восстанут жертвы из гробов!»

Но эта совершенно уже романтическая надежда, видимо, не утешала Александра Алексеевича, ибо ситуацию тех лет отлично подытоживало следующее по порядку в остужевской тетрадке стихотворение — знаменитый тургеневский «Кнут», оказавшийся когда-то для Тургенева, а теперь и для Остужева символом русской действительности.

Александр Алексеевич был чуток ко времени, и то, что он в тетрадку переписывал, было очень характерно не только для психологической эволюции его самого, но и для его круга. А круг этот, прогрессисты, интеллигенты, получившие идейную закалку в старинной демократической традиции, хотя и редел, но не собирался сдаваться. И хотя Александр Павлович Ленский соглашался ставить Пшибышевского, но это была вынужденная дань времени. Вынужденной уступкой, сделанной, впрочем, не столько даже времени, сколько эстетическим вкусам чиновников из театральной конторы, была постановка трагедии А. И. Косоротова «Коринфское чудо». Эта тяжеловесная и напыщенная трагедия, показывавшая конфликт жизнелюбивого художника Элия и аскета монаха, выдержала всего восемь представлений. Остужев и в этом спектакле выделился: в его исполнении Элий был живым человеком, он был пластичен, темпераментен, красив.

Постановки пьес Островского получались у театра гораздо успешнее — и тогда вместе с великим Малым театром пожинал лавры и Александр Остужев. В спектакле «Доходное место» Остужев — Жадов имел выдающийся успех, правда главным образом у той части публики, которая еще не накопила денег на билеты в партере.

«Остужев был первым, — вспоминала впоследствии артистка Е. Берс, — кто трактовал Жадова в полном соответствии с замыслом Островского. Он играл не только страдания, но стремился передать протест, показать человека борьбы. Теперь это стало истиной, а в нашем спектакле было новым и неожиданным... Если бы вы слышали, как за это аплодировала Александру Алексеевичу галерея!»

Критики отнеслись к спектаклю иначе. Н. Е. Эфрос восхищался более всего «историко-бытовой верностью» спектакля, а рецензент газеты «Театр» вскоре писал: «Было время, Жадов волновал, как герой, и от слез его под трактирную «Лучинушку» плакал зритель; и разговор его с Полиной, путешествие в Ка-

поссу, к сановитому, богатому дядюшке воспринималось как катастрофа... Теперь мы в лучшем случае можем любоваться этим, вот как любуемся старинной медалью или миниатюрой. Может быть, виноват не Жадов, а г. Остужев, который его реставрировал? Не думаю. Даже думаю, что нет. У этого артиста есть и темперамент, и искренность. Но они не могли зажечься от трагедии Жадова. Если бы он их искусственно приподнял, разжег в себе, это бы только разрушило то любованье, о котором я сейчас говорю... И, по-моему, совсем невольно, против намерений исполнителя, в самых приподнятых моментах жадовского страдания проскальзывало снисходительное, что ли, даже как будто слегка ироническое к ним отношение. И эта противовольная «снисходительность» так убедительно говорила мне, что Жадов умер, годен лишь для заботливой реставрации, которую и дал г. Остужев, не для непосредственного исполнения».

Сам Александр Алексеевич говорил потом, что в то время у него еще была «какая-то заслонка в горле», не позволявшая иногда находить интонации и звук голоса, в полной мере соответствовавшие глубине и искренности чувства. «В этом, вероятно, заключалась причина того, что очень значительный образ, ценный по своему идейному содержанию, не стал общепризнанным шедевром», — так объяснял В. А. Филиппов недостатки остужевского исполнения роли Жадова.

Ощущение «какой-то заслонки в горле», не дававшей свободно владеть интонацией и голосом, мешало Остужеву много лет и совершенно исчезло, как он вспоминал, во время спектаклей «Без вины виноватые» в том же сезоне 1907/08 года. В этом спектакле Александр Алексеевич третий раз в жизни играл роль Незнамова (первый раз он ее играл на выпускных спектаклях, второй — в Новом театре). Теперь спектакль шел на сцене Малого театра и партнершей Остужева в роли Кручининой была сама великая Ермолова. Мастерство Остужева неуклонно совершенствовалось, и «заслонка в горле» все равно исчезла бы. Но, возможно, она «растаяла» именно на этих спектаклях потому, что игра с Ермоловой требовала полной отдачи и вызывала в Остужеве ответные переживания такой силы, когда всякая скованность исчезала. В эти мгновения вдохновенной свободы не существовало другой жизни, кроме происходящего на сцене.

На премьере «Без вины виноватых» 4 марта 1908 года Остужева — Незнамова не заметили: то был первый спектакль, где великая Ермолова играла после своего возвращения на подмостки, и он стал ее триумфом.

Вообще первые спектакли не принесли Остужеву безоговорочного успеха. Н. Е. Эфрос находил, что каботничество Незна-

мова, некоторая искусственность его надрыва, «букет дешевых папирос и коньяку», «ухарство, молодечество, напускное презрение к людям» и «одновременно муки душевные, показанные сквозь эту оболочку», сделали бы роль более интересной.

Но правдивое вовсе не всегда сложно; Остужев так и не прибавил к своему рисунку тех красок, которые рекомендовал Эфрос. Артист сыграл эту роль по-своему. Та партия роли, которая десять лет назад была размечена и разучена, теперь усовершенствовалась и видоизменилась. Влияние южинского кружка, сформировавшаяся в этом кругу гражданственность сказались на исполнении роли Незнамова.

«Нужно, чтобы зритель понял,— писали «Московские ведомости»,— что Незнамов не столько зол, сколько несчастен, а у г. Остужева выходит наоборот».

«Злостью» рецензент называл сочетание тоски и протеста против несправедливости мира, и вдохновляли на это артиста не только мотивы пьесы, но и события вокруг. В его исполнении роли Незнамова жил тот же огонек протеста, что и в исполнении роли Жадова. При этом страдания глубоко несчастного человека были выражены игрой Остужева с удивительной силой.

«Вл. Иванович Немирович-Данченко,— вспоминает М. О. Кнебель в книге «Вся жизнь»,— говорил, что в результате работы все найткое актером должно быть вылитое в великопепном слове. И правда, бывают интонации, которые так и врезаются в память. Вот так я помню *интонацию* Остужева, произносящего: «Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих!»— в этой интонации были и нарочитая звонкость обманчивого покоя, и воля самолюбивого, одинокого человека, который не хочет, чтобы его жалели. Казалось естественным, что он не выдерживал такого напряжения и, уже не скрывая гневных слез, говорил о своей жизни и своих страданиях».

С. Н. Дурылину запомнился другой момент исполнения, следующей после описанного Кнебель: «У Остужева — Незнамова дрожал голос какой-то детской слезой, у него кружилась голова, темнело в глазах, когда он склонялся под лаской внезапно найденной матери».

В. Н. Пашенная вспоминала, что ее покорила Остужев в роли Незнамова; с восхищением отзывалась о темпераменте и силе остужевского исполнения этой роли Е. Д. Турчанинова.

«Остужев — Незнамов был так искренен, правдив и эмоционален, что его игра, даже в сценах с гениальной Ермоловой, неизменно волновала зрителей. Во время последнего монолога Незнамова весь зрительный зал рыдал, плакали статисты — гости Дудукина,— находившиеся на сцене, и даже сдержанный

и холодный старый режиссер Малого театра А. М. Кондратьев однажды зашел взволнованный в уборную к Остужеву и сказал ему: «Ты всех растрогал. Смотри — вот я режиссер, а весь платок мокрый от слез», — писал В. А. Филиппов.

Как вспоминала артистка М. Милиотти, «суровые люди революции» проливали искренние слезы на спектакле «Без вины виноватые», когда играли Ермолова и Остужев. По свидетельству Н. Луначарской-Розенель, в 20-е годы Остужев в роли Незнамова глубоко — и снова до слез — трогал зрителей.

Горечь, сила и страстный протест уже не только против несправедливости социального устройства мира, где одинокий Незнамов оказывается несчастным, бесправным, но и протест, может быть «противовольный», бессознательный, против трагических случайностей человеческого бытия с годами все сильнее звучал в остужевском исполнении этой роли. Ведь судьба не щадила Александра Остужева.

Однажды у себя дома Александр Алексеевич, к ужасу Маргариты Владимировны, неожиданно потерял сознание. Придя в себя, он некоторое время говорил, что все кружится, никак к нему не возвращалось чувство равновесия. Странные приступы случались несколько раз. Потом все прошло. Александр Остужев не обратил на это особого внимания: он был весь поглощен работой. Он играл роль Незнамова с той свободой и ощущением полного владения голосом и интонацией, о которых прежде только мечтал. По-иному звучали и старые его роли в спектаклях, перешедших в этот сезон. Казалось, еще немного — и Александр Остужев станет всероссийской знаменитостью.

Но сезон 1908/09 года оказался последним сезоном Александра Павловича Ленского, а Остужеву принес не только славу, но и непоправимую беду.

«Москва, 4 августа.

Дорогой Александр Иванович!

Только что от доктора Никольского пришел и пишу письмо, полное неприятности... Вот что слышал от доктора: никакой серной пробки, чисто так, что хоть посылай па выставку. Но я слышу только резкий тон на весьма близком расстоянии... Доктор хотел вставить тонкую струнку — не пошла, стало больно, закружилась голова, затошнило, стал терять сознание и равновесие, но докторская коленка, вовремя мной увиденная, спасла от падения — я ее крепко сжал в своих объятьях. Потом был отведен в маленькую комнатку и изобильно насыщен нашатырным спиртом. По окончании выслушивания доктор сказал: «Положение весьма серьезное. Нужно приостановить ход болезни

и спасти правое ухо»... Ах, дорогой Александр Иванович, если бы Вы знали мое душевное состояние! Доктор объявил, что и думать нечего, чтобы больное ухо можно было поправить настолько, чтобы, так сказать, «подогнать» к правому. Если суждено оглохнуть, то так и знайте, дорогой Александр Иванович, пойду к Вам в механики. Возьмете?» — писал Александр Остужев Южину. В письме этом не указан год, но, судя по тогдашнему адресу Остужева (дом Нейгардт на Большой Дмитровке), написано оно было до его переезда в дом № 12 по Большому Козихинскому (ныне улица Остужева), где Александр Алексеевич прожил потом без двух лет полвека — с 1905 по 1953 год.

Там, на новой квартире, и появился токарный станок, на котором Остужев работал по дереву, и слесарные принадлежности. Очень может быть, что боязнь оглохнуть подстегивала его в этих занятиях. Однако лечиться систематически и долго времени не было. Между тем и работа, — Остужев очень много играл и репетировал, — и печальные события вокруг, и беды в семье делали свое дело.

— Однажды в театре вдруг чувствую: мне говорят, а я не слышу, — рассказывал Остужев В. В. Федорову. — Не слышу аплодисментов, не слышу партнеров...

Это произошло в 1908 году. Врачи констатировали болезнь Меньера. Прогрессируя, заболевание могло привести к полной глухоте, но болезнь развивалась капризно, скачками. Временами правое ухо слышало лучше, и это давало возможность приспособиться к болезни. Способ тут был один: так овладеть головным аппаратом, чтобы зафиксированные мышечные движения диафрагмы, гортани, рта точно соответствовали нужному звучанию, которое артист знает на память, не слыша. Остужев должен был овладеть своим голосовым аппаратом так же, как пианист — роялем или скрипач — скрипкой.

Так Бетховен творил и даже дирижировал, будучи совершенно глухим.

Между тем 1908 год оказался чреватым новой бедой. Все началось с неудачной премьеры «Франчески да Римини», трагедии Габриеля Д' Аннунцио. Этот спектакль открывал сезон. Габриель Д' Аннунцио был тогда в моде, трагедию перевели В. Брюсов и Вячеслав Иванов, поэты-символисты. Ленский поставил этот спектакль в надежде вернуть все-таки театру ту часть интеллигентной публики, которая, увлекшись всяческими новациями литературы и искусства, считала Дом Щепкина приютом старины. Даже «Русская мысль», дружественный Малому театру журнал, теперь к нему охладела. Умер Гольцев. Редакция в новом составе старалась еще больше, чем прежде, сделать свой

журнал органом «надпартийным», «внеклубковым», развертывала перед читателями заманчивые перспективы правового государства (не на русском материале), широкие горизонты новейшей изысканной философии и эстетики, словом, тут было не до Островского; Чехов же считался «нежным лириком» и «певцом сумерек».

Но Александр Павлович Ленский хотел литературу, полюблившуюся этой публике, все-таки повернуть на свой лад. К тому же не обошлось без влияния высокоинтеллектуальных друзей, советовавших расширить репертуарные рамки театра и совершенствоваться на новой драматургии. И вот Ленский поставил пьесу Д'Аннунцио «Франческа да Римини» — о высокой и трагической любви Паоло и Франчески.

«Из нежно хрупкой пасторали любви умудрились создать грузную трагедию... натуралистическую драму», — писала газета «Раннее утро». Н. Эфрос в «Ежегоднике императорских театров» упрекнул спектакль за «перенапряженность трагического», а актеров, включая Остужева, исполнявшего роль Паоло (Франческой была В. Пашенная), — за «искусственный пафос». Это был последний спектакль, где Александр Остужев работал со своим учителем: после неудачи с постановкой «Франчески да Римини» (спектакль прошел всего пять раз) Ленский ушел из Малого театра.

«Г-н Ленский приступил к делу обновления с лучшими замыслами и искренним увлечением. И очень скоро уперся в стену, в старый строй театра, который вовсе не собирался сдаваться... Как много вицмундирного в свободных художниках Малого театра. Все это почувствовало себя угрожаемым новым курсом, который попробовал взять Ленский со своими немногими единомышленниками. И сердито заволновалось, и показало, как оно сильно и множеством и влиянием. Весь путь Ленского оказался загроможденным, — писал в «Театре и искусстве» Н. Эфрос. — Точно цепкий плющ, опутала рутина, канцелярщина, мелкое тщеславие, какое-то чиновничество, самовлюбленная бездарность».

По инициативе А. А. Яблочкиной артисты Малого театра написали письмо Ленскому с просьбой вернуться. Александра Александровна, хоть Ленский и предложил ей однажды сыграть роль старухи, чем обидел ее до слез, очень любила Ленского. Она сама и отнесла письмо ему на квартиру. Но, как вспоминала впоследствии Яблочкина, письмо это подписали отнюдь не все в труппе. Теляковский со своей стороны удерживать Ленского на службе не считал пужным.

Потом появилась заметка некоего Кугульского, где говори-

лось, что Ленский как руководитель и воспитатель актеров «но проявлял твердости, последовательности, выдержки. И часто он незаслуженно дарил свои симпатии, внимание, труд и так же быстро разочаровывался даже в действительно талантливых людях... Одно время носился с Остужевым, а потом остыл к нему, но Остужев имел могущественную поддержку и сохранил положение». Дальше приводились другие примеры непостоянства Ленского, а конец этой заметки можно было уподобить патоке, разбавленной горчицей: «Большой актер, большой художник, г. Ленский был увлекающимся человеком, неровным в отношениях к людям и всегда несправедливым...»

Ленский написал ответное письмо в редакцию «Новостей сезона», но отослать его не успел: у него начался приступ грудной жабы, и 13 октября 1908 года Ленского не стало. Так из трех учителей Саши Пожарова один, Немирович-Данченко, вовсе отступился от Малого театра; другой, попытавшись обновить московскую императорскую сцену, надорвался на этом и умер. Оставался только Александр Иванович Южин. Через несколько месяцев он и принял на себя руководство Малым театром. Восемнадцать лет спустя осуществилось то, о чем он писал когда-то в дневнике.

Целый период жизни Александра Остужева завершился к 1909 году.

К этому времени с начала своей службы в Малом театре он сыграл 65 ролей, а если считать его работу в театре Корша,— то более семидесяти, то есть больше половины ролей, сыгранных им за целую его жизнь. Из этих 65 ролей 17 были в стихах. При этом за семь сезонов, с 1902 по 1909 год, сыграв в Малом театре 32 роли, Остужев в 21 постановке играл роли или современных иностранцев, или героев исторических пьес (но не на материале русской истории), или героев зарубежной классики, то есть персонажей либо поэтически-условных, чаще всего романтических, либо реальных, современных, однако совсем иного стиля, чем он мог видеть у себя в Москве. В то же время соотношение современных русских, современных иностранных и классических пьес за семь лет, с 1902 по 1909 год, в репертуаре не менялось. Эффектная, не характерно русская внешность давала возможность использовать Александра Остужева в иностранных пьесах. Его внешние данные, его нервность, темпераментность, пылкость наталкивали руководство театра на то, чтобы использовать артиста на амплу любовника, на «микроамплу» «благородного сына». Иногда Остужев играл роли отрицательных героев, оболъетительных, по цинических фатов, находя для этого и нужные эмоциональные краски и черты внешней

характерности. Вспомним, что впервые Остужев был отмечен критикой не в роли «героя-любownika», а в роли ничтожного и дрянного Буланова из пьесы Островского «Лес».

Широкий диапазон ролей формировал сценическое мастерство Остужева, и для образа Алексея Ванюшина — эту роль Остужев еще долго играл в концертах — он находил иную пластику и речевую интонацию, чем, скажем, для Фридера из пьесы «Молодежь». При этом не было сезона, когда Остужев не играл бы в спектаклях по стихотворным пьесам с их условным миром, требующим особой психологии игры и особой манеры исполнения. На собственном опыте Александр Остужев решал ту самую «двойную задачу», о которой писал один из его учителей, А. И. Южин.

«Страшной трудности, но и великого интереса была работа труппы над двойной задачей: для героических пьес (и написанных-то их авторами с особенным подъемом чувств, не «повседневным языком») найти ту великую меру, которая диктуется жизнью, при которой тон полный высокого одушевления, глубоких, не обыденных переживаний все же звучит чистой и неподдельной, человеческой, жизненной правдой; в реалистических пьесах — сохранить предания простоты и жизненности старых мастеров комедии, но внести в них новые ноты, подслушанные уже у новой жизни...»

Многообразие ролей помогло тридцатипятилетнему Остужеву стать опытным мастером. Но теперь ему надо было совершенствоваться, преодолевая надвигающуюся глухоту.

ОСТУЖЕВ — ЗРЕЛЫЙ МАСТЕР

Первый «южинский» сезон. Предвоенные годы. Сезоны военных лет. Между Февралем и Октябрем.

Александр Иванович Южин, назначенный управляющим труппой и главным режиссером, отнюдь не был уверен в успехе. «Приехал 4 августа, — писал он в дневнике. — Произнес речь 9-го. От моей речи впечатление, *кажется*, глубокое: поняли, что спасение и театра, и труппы в напряженной работе. Отношение ко мне, *кажется*, искреннее и доверчивое». Оба раза «кажется» подчеркнуто.

Прежде чем принимать театр, Южин добился от Теляковского обещаний, что ему не будут мешать в выборе репертуара, что он сможет приглашать артистов, которых сочтет нужными, и что вообще чиновники из конторы будут меньше вмешиваться в дела, чем это было раньше. Как и первый сезон Ленского, первый сезон Южина начался удачно.

31 августа 1909 года была поставлена историческая хроника Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Александру Остужеву дали ответственную роль. Он играл в этом спектакле Дмитрия Самозванца. Театр ясно заявил, что останется верен своим традициям. За несколько дней до премьеры Южин записал в дневнике, что на репетиции были «лучше ожиданий» и Остужев «и все вообще».

Александр Остужев в роли Дмитрия был чрезвычайно эффектен.

«В сцене Самозванца и царицы Марфы, — вспоминает А. Глумов, — меня поражало стремительное появление Остужева в шатре при кликах народа: он, как ястреб, влетал на сцену и замирал на месте, увидев царицу. Затем с пылким возгласом «Родимая!» так же вихрево бросался к ней и падал на колени. Когда я попал однажды за сцену, то понял, что молниеносная стремительность четырех — пяти шагов на подмостках была подготовлена за кулисами громадным разбегом: Остужев из самой глубины обширной сцены пронесился, как ветер, стрелою

летел по свободному пространству и врвался в шатер... Я ахнул, увидя это...»

Продолжение этой сцены описывает С. Н. Дурылин: «Нельзя забыть того гордого движения посохом, каким Марфа — Ермолова властно останавливала Самозванца, бросавшегося с криком «Родимая!» в ее объятия: «Постой-ка!» Отстранив его от себя, она внимательно глядывалась в его лицо, ища сходства с сыном. Тут была одна из пауз, доступных только ей, великой артистке...»

«Вихревое» появление Самозванца — Остужева создавало контраст, усиливало напряженность и эффект этой паузы.

«На мгновение в лице царицы Марфы вспыхнула искра надежды... — продолжает С. Н. Дурылин, — и вот эта искра готова обжечь радостью ее лицо. Она еще раз глубоким взглядом глядывается в лицо Самозванца и с горечью, с тоской отворачивается от него со словами: «Ничего-то ты не похож». Слова эти, столь опасные для нее, находящейся в полной власти Самозванца, звучат такой трезвой, строгой правдой, что Самозванец вынужден принять эту правду: «Зачем тебе наружность?»

Ловкий, сильный, красивый в движениях Дмитрий — Остужев, в плаще, опущенном мехом, в перехваченном кушаком вышитом кафтане и шапочке с белым пером, казался с первого взгляда любимцем фортуны. Однако на самом деле он не был уверен в себе и своей удаче в противоположность Самозванцу Прова Садовского, игравшего тоже эту роль. Остужев «переживал всю тоску чужака, попавшего не на свое место». Игра его ясно передавала «ощущение холода и неприютности» под сводами царского дворца. Кроме этого, «Московские ведомости» отмечали еще в игре Остужева «длинные, верно и правдиво выдержанные паузы среди разговора».

Разработанность замысла и тщательность отделки роли принесли Остужеву успех, как и Правдину — Шуйскому, Ермоловой — царице Марфе, Гзовской — Марине Мнишек.

В то же время Малый театр вовсе не собирался замыкаться в традиции, как в цитадели. Первые же три месяца нового сезона красноречиво сочетали Островского и Уайльда, Островского и Шоу, а затем и Ибсена. Это сулило новые перспективы теперь уже почти сорокалетним актерам «молодой» части труппы. Артисты старшего поколения новой драматургии не любили.

В первой же постановке пьесы Ибсена, в «Привидениях», Остужев получил главную роль — Освальда Альвинга.

Освальду приходится отвечать за «грехи отцов»: наследственный недуг сводит его в могилу, медленно и мучительно лишая разума. Власть чужого прошлого, власть судьбы и случай-

ности рождения над живым человеком — вот философская проблема, лежащая в основе ибсеновской драмы. Как быть, как жить обреченному? Как быть матери, которая рядом и бессильна спасти? Что представляет собою мир, где все это происходит? В «Привидениях» Ибсена за фактами бытия вставала философия бытия, причем автор не предварял вывода. Пьеса кончалась припадком болезни Освальда, припадком, от которого ему было не суждено, по-видимому, оправиться.

— Солнце... Солнце... — говорил он, погружаясь в сумерки безумия.

За окнами дома Альвингов действительно всходило солнце. Слова Освальда могли быть порывом к жизни и свету, порывом, искаженным безумием, но могли истолковываться и как бред гбнущего сознания. Целиком во власти артиста было придать финалу тот или другой смысл. Все зависело от того, в чем будет смысл спектакля: в том, чтобы показать, как разрушает человека вовсе не призрачный, а тягостный, невыносимо реальный гнет призраков прошлого, или в том, чтобы показать силу сопротивления, жизненную силу человека, который тянется к солнцу, к любви, к жизни, пока в нем есть хоть искра сознания, хоть капля мужества.

Много лет спустя, в 1937 году, когда, создав уже своего Отелло, Остужев писал, что «подлинный героизм — в беззаветной борьбе всеми доступными средствами за осуществление идеалов Великой Октябрьской революции», шестидесятирехлетний артист так вспоминал своего Освальда из «Привидений»: «В его болезненном, многословном и безвыходном протесте против социальных условий, жертвой которых он пал, есть что-то мужественное. Его улыбка, правда, мучительна, но в ней есть покоряющая сила».

В финале пьесы фру Альвинг, обещавшая сыну дать ему яд, если случится новый приступ болезни, этого не делает: яд у нее в руке, она в отчаянии, в тоске, но бессильна совершить этот поступок.

В финале спектакля фру Альвинг — Ермолова, глядя на сына с ужасом, любовью, отчаянием, отбрасывала яд в сторону. Не трагедией поражения и конца, а трагедией начала пускай безнадежной, но неизбежной борьбы за человека оказывался этот спектакль. Ермолова не могла принять финала, где мать, фру Альвинг, остается при своем отчаянии, бессилии, тоске. Мать, способная опустить руки, отступить от борьбы за сына, для Ермоловой была бы существом, нарушающим все законы божеские и человеческие, а потому невозможным для воплощения.

Александр Остужев со своей стороны не мог и не хотел завершить судьбу своего героя, Освальда, нотой трагической безысходности. Этой ролью Остужев как бы отвечал собственной судьбе: безумие ему не грозило, но, подобно высоким стенам психиатрической клиники, где доживали свои дни несчастные, осужденные судьбой, постепенно росла, сгущалась вокруг него прозрачная и непроницаемая стена глухоты.

Клиническую картину недуга, постепенно разрушающего его героя, Остужев попытался выяснить для себя со всей отчетливостью. Профессор Баженов, приятель Южина, привел Александра Алексеевича в свою психиатрическую клинику и показывал больных. «Тонкий знаток актерского творчества, он сознательно прибегнул к эксперименту, чтобы вызвать в Остужеве нужные для роли переживания, — писал В. А. Филиппов. — По дороге в лечебницу профессор говорил Остужеву о том, что каждый человек страдает какой-нибудь душевной болезнью, и чем он ненормальнее, тем меньше сознает, что болен, и тем труднее заманить его в больницу, из которой уже никуда уйти нельзя».

— Видите двойные заборы, видите, какие крепкие запоры, — говорил профессор Остужеву, вводя его в ворота лечебницы, которые за ними обоими тяжело закрылись.

«Совсем тревожно сделалось, когда молчаливые люди, одетые в белые халаты, введя Остужева в приемную, оставили его одного и он услышал через неплотно закрытую дверь шепотом произнесенные профессором слова: «Привез его. Все в порядке. Можно в седьмую палату».

По-видимому, В. А. Филиппов записал этот рассказ со слов Остужева. Если так, то, значит, временами — в частности, осенью 1909 года — слух Александра Алексеевича улучшался и он мог слышать даже шепот. Приступ, заставший Остужева врасплох в 1908 году, не означал никак, что болезнь победила. Болезнь вела себя коварно, играла с больным, как кошка с мышкой. Так же, приступами, развивался недуг ибсеновского героя.

В клинике, куда Остужев приходил еще не раз, он прониклся судьбой Освальда. Остужев видел странные, словно вдруг потерявшие естественную живость глаза; фигуры, застывшие в причудливых позах на многие часы; быструю, ни к кому не обращенную жестикуляцию людей, то выкрикивающих бессвязные фразы, то напряженно что-то бормочущих... Вот что ожидало Освальда Альвинга.

В. А. Филиппов утверждает, что Остужев потом «поражал профессора, удивительно точно воспроизводя манеру больных держаться и их поведение».

Однако узнать и научиться передавать течение болезни Остужеву нужно было лишь для того, чтобы показать, как человек борется с ней.

Можно считать поэтому, что «чисто патологические черты этой роли — подавленность, соединенная с крайней импульсивностью и раздражительностью, медленная речь — были переданы вполне правильно, не шокируя в то же время эстетических требований зрителя». Так писали «Русские ведомости» в 1909 году.

Жажда жить звучала в слове Освальда «Солнце... Солнце...», и это давало возможность фру Альвинг — Ермоловой поверить, что еще не все кончено, что сила жизни, сила материнской любви победят безумие и смерть, что яд можно и нужно отбросить в сторону.

«Его Освальд, — писал об Остужеве С. Н. Дурьлин, — это человек, приговоренный к смерти не собственной виной, а преступлениями предков, которых он ненавидит так же горячо, как любит солнце. Неповинный, со смертным приговором в душе, он глотает солнечное тепло, как воздух. Он славит Солнце, встречая гибель... Остужев умел показать в реалистическом облике своего Освальда не одну его болезнь (как это делали Орленев и Цаккони), но и личную его устремленность к труду, к творчеству, к новой, светлой жизни».

Е. Д. Турчанинова вспоминала: «В роли Освальда Остужев был проникновенен и велик... Остужев тонко и верно передавал каждое движение обреченного Освальда. Но Освальд Остужева, несмотря на обреченность, любит жизнь и утверждает ее».

В статье П. Н. Сакулина из сборника «Московский Малый театр. 1824—1924» говорилось, что роль Освальда была «сыграна Остужевым с потрясающей силой»; эта роль была не только достижением артиста, но и тем бесспорным достижением театра, о котором в 20-е годы следовало напомнить всем, кто снова, хоть и на другой мотив, повторял старую песенку, что Малый театр исчерпал себя.

Умение воплощать переломные, кризисные моменты и состояния, которое критики отмечали еще в начале 900-х годов, эффектная внешность, точно найденная манера держаться, пластика движений и выразительный голос — словом, все сильные стороны таланта Остужева сконцентрировались, как в фокусе, в его исполнении роли Освальда.

В том же 1909 году, но только в конце предыдущего сезона, весной, Остужев сыграл роль Хлестакова в «Ревизоре», возобновленном по случаю открытия памятника Гоголю в Москве. Хотя критики отмечали «свежие интонации и игровые при-

смью), изящество и цельность исполнения, особого впечатления Хлестаков Остужева не произвел.

— У тебя все время логические поступки, — говорил Остужеву Ленский еще в ту пору, когда готовил Александра Алексеевича на эту роль, — логическая мысль, ты все свои слова и поступки стремишься оправдать логикой, между тем у Хлестакова все вдруг.

В память Остужева это запало. В беседах с В. А. Филипповым и В. В. Федоровым он потом вспоминал эти слова Ленского. Остужев в течение многих лет совершенствовал своего Хлестакова. В начале 20-х годов он играл эту роль и пользовался успехом у публики. Однако в сопоставлении с успехом Остужева в ролях Жадова, Незнамова, Освальда Альвинга образ остужевского Хлестакова явно показывал: актер может исполнять и комедийные роли, но истинная его сила, та сфера, где талант его проявляется со всей полнотой, — это сфера бурной, психологически напряженной драмы, быть может, даже трагедии. Но, чтобы талант артиста мог развиваться в этом направлении, нужен был соответствующий репертуар и еще другие условия. Между тем к концу первого, как будто успешного, сезона под руководством Южина положение театра не стало ни определенным, ни устойчивым.

«Дорогой и милый Петя!

...С августа прошлого года мне пришлось в течение девяти месяцев быть постоянно настороже против всевозможных враждебных ходов целого ряда лиц, которым поперек горла всякий прогресс, всякая удача Малого театра...» — писал А. И. Сумбатов-Южин П. П. Гнедичу в Петербург. И чиновники из театральной конторы, и консерваторы из числа труппы, и охранительно настроенные журналисты подозрительно и с недоброжелательством относились к начинаниям Южина, в частности к его попыткам улучшить репертуар театра. В то же время у Малой сцены был очень сильный соперник — Художественный театр. С точки зрения Александра Ивановича, Художественный театр был силен, во-первых, отдельными актерами. Во-вторых, «художественники», по мнению Южина, были сильны тем, что во главе их стояли хорошие руководители. «Вообразимых, хитрых, полновластных у себя Немировича и Станиславского, которым противопоставлены в качестве полководцев противной армии подлый и глухой, невежественный и продажный Нелидов и нелепый, бессознательный Кондратьев. Второго за год до меня сменил Ленский. Нелидов в один сезон довел его до того, что перед смертью Ленский умолял меня не допускать Нелидова к его гробу... Итак, сбоку Володя Немирович и Костя Станислав-

ский, внутри Нелидов с супругою, под ногами, в виде *piéd à terre* (надежной почвы.— Ю. А.), типичная труппа русского театра, и талантливая клочками, и богатая отдельными дарованиями, и тоже клочками бездарная, неуравновешенная... Печальные режиссеры, т. е. отличные исполнители, но лишенные всякого творчества. Удельное княжество — монтировочное отделение. Все это... в атмосфере тридцати полувластей, из которых ни одна не имеет настоящей власти... Во все это я окунулся сразу, никогда ранее не касаясь административной стороны...»

Горестные страсти, низкие интриги, образы полководцев враждующих армий — все есть в этом письме. Слово «режиссер» попадает в нем лишь однажды, да и то не в применении к «Косте» и «Володе»: не тем оба они сильны, не то важно, что они режиссеры и искусство это довели до высокого совершенства, — организационные причины, вот из-за чего Малый театр оказался в трудном положении. Сила «художественников» — лишь в нашей слабости, — так объяснял себе ситуацию Александр Иванович.

Что делать! Споры в искусстве редко ведутся в спокойных тонах, а раздражение всегда мешает быть справедливым. Но хотя дороги родственников, друзей еще с гимназической скамьи, Вл. И. Немировича-Данченко и А. И. Сумбатова-Южина, в искусстве разошлись, для истории русского театра расхождение это было плодотворным.

Если бы Александр Иванович Южин в то время рассуждал, как Владимир Иванович Немирович-Данченко, он оказался бы в Малом театре чужим: разумеется, следовало заботиться о том, чтобы в спектакле все было эстетически оправдано, слитно, цельно. Но цельность эта рождалась в Малом театре, если рождалась, как сплав артистических индивидуальностей, возникавший естественно в ходе репетиций. Для старших корифеев Малого театра дело обстояло так и только так. Младшая по возрасту часть труппы, с которой Ленский работал как режиссер, могла понять и иную постановку вопроса, но Ленского не было в живых, а «сильного» режиссера со стороны «молодая» часть труппы тоже не хотела, и это можно понять: тот опыт, который сейчас давно подытожили учебники, тогда лишь рождался, был предметом сомнений и споров.

«Формально приняв все режиссерские указания и не расположенные к выполнению многого, а иногда и всего из указанного режиссером, актеры в своем творчестве утрачивают в значительной мере существенный элемент творчества — желание... Во всякой творческой деятельности есть два существенных момента — изобретение и выполнение. Одно выполнение, так как права на изобретение все более и более лишается современный актер, есть

почто совершенно однообразное, механическое, неизменно влекущее за собой леность творчества», — предостерегал Л. Сладкопевцев со страниц журнала «Театр и искусство». По мнению этого автора и в согласии с точкой зрения редактора журнала А. Р. Кувели, даже добровольный, даже самый искренний отказ актера от «права на изобретение» был чреват опасными последствиями. «Нет подчинения более совершенного, чем то, которое сохраняет наружный вид свободы; таким образом поработщают самую волю», — продолжал Сладкопевцев, цитируя Руссо. — Между тем всем известно, какую громадную роль играет в творческом воображении воля, и все также знают, как слабеет воля от постоянного подчинения чужой. . . Не получая удовлетворения, творческое воображение актера все больше атрофируется, вера в себя постепенно торится, и у актера пропадает, наконец, воля к творчеству. Полагаясь привычно во всем на режиссера, он заменяет ее леностью творчества, становясь неспособным ни сам жить в мире иллюзий, ни заставить верить в него других. . .»

Южин разделял эти опасения.

«Как тебе нравится новая пущенная ракета — «театр единой воли» и как ты его свяжешь с принципом «коллективного творчества?» — писал он Гнедичу. — Выйдет, пожалуй, формула: «Театр — коллективное творчество. . . рраз, рраз, — налево кругом — тва — а — ри!»

Что могло выйти у самого Южина, искавшего верной линии между крайностями?

От этого зависела и его собственная судьба в искусстве и судьба артистов Малого театра.

Года за три до начала первой мировой войны Остужев поехал за границу лечиться. Как он рассказывал В. В. Федорову, непосредственным толчком к поездке сделалось происшествие на генеральной репетиции; какой спектакль репетировали, Остужев сорок лет спустя не помнил, но ощущение ужаса от неожиданного провала в глухоту осталось свежо в его памяти.

— Южин, помнится, подошел ко мне, говорит: «Саша, твой выход», напоминает мне слова роли, а я в иступлении. О, этого ужаса никогда не забыть! Костя Коровин порекомендовал ехать за границу, в Дрезден. «Адреса не знаю, но знаю фамилию: профессор Феликс Паузе». И я решил поехать, — рассказывал Остужев.

Теляковский с Александром Алексеевичем был очень любезен, усадил, расспросил подробно, в чем дело, и разрешил отпуск для лечения.

Александр Алексеевич поехал в Берлин вторым классом, хотя мог бы и первым: болезнь сулила пресловутый «черный день», деньги следовало беречь. В Берлине, как Остужев вспоминал, прошли его страхи, что трудно придется без знания языка: все — и носильщики, и кельнеры, и продавцы — были внимательны, но улыбались насмешливо, понимали с полуслова. А больше «полуслова» Остужев по-немецки все равно не знал. Правда, отыскать в незнакомом Дрездене профессора Паузе было труднее, чем купить запонки в берлинском магазине. Но Остужев и тут нашелся: спросил у дрезденского полицейского, где здесь «русская кирха». В «русской кирхе» отыскался, поднятое дело, свой, русский человек, который познакомил Остужева со студентами из Политехнического института. Потом артиста императорских театров приняли в русское студенческое землячество, и он пожертвовал сто рублей землячеству на библиотеку (каких-нибудь десять лет назад двухмесячное Сашино жалованье было 120 рублей). Никаких денег за помощь студенты, разумеется, с Александра Алексеевича не взяли, узнали адрес профессора Феликса Паузе, записали Остужева на прием, и один из них его проводил.

Профессор был занятой человек, жил, видно, по гигиеническому режиму и назначил прийти в 6 часов утра. В приемной висел портрет графа Витте с благодарственной надписью за лечение. Болезнь Александра Алексеевича профессор быстро распознал. На слове «припадки» он прервал переводчика студента и воскликнул: «О, да, да!» Так и началось лечение. Три года подряд ездил Александр Алексеевич к профессору Паузе в Дрезден, но курс не удалось закончить: помешала война. Лечение строилось так, что после двух недель процедур полагалась неделя-другая перерыва, и в это время Александр Алексеевич или отдыхал, или путешествовал. Побывал он и во Франции, но там объясняться было труднее: «с полуслова» понимать не успевали, верно потому, что слова французские короче немецких. Однажды в парижском магазине Александр Алексеевич не стерпел: раздвинул плечом приказчиков, обсуждавших со смехом, чего же именно этот иностранец хочет, пошел за прилавок и сам выбрал что было нужно — галстуки, сорочки, воротнички. Теперь в Московском купеческом клубе, где Александр Алексеевич иногда появлялся, он мог щеголять парижскими галстуками.

Вообще Остужев в те годы очень следил за собой, был всегда элегантно одет, учтив, радушен, ни крепких напитков, ни крепкого слова себе не позволял (в кругу Южина последнего терпеть не могли). В трехкомнатной квартире на Большом Козихинском он жил теперь один — размолвки с Маргаритой Владимировной перешли в полный разрыв. В маленькой комнате подле спальни

была фотолаборатория, стоял токарный станок, верстак. В кабинете, служившем одновременно гостиной, размещались книги, которых все прибавлялось.

Конечно, он мог позволить себе теперь и квартиру побольше, жалованье он получал по высшему разряду, семь тысяч с лишним рублей в год, но одинокому человеку большая квартира была ни к чему. А своего образа жизни Александр Алексеевич менять не собирался. И даже если бы в его трехкомнатной квартире были четвертую стенку, то увидели бы, как артист императорских театров встает, делает гимнастику, долго и громко пробует голос, читает гекзаметры, звучно льющиеся в открытую даже в лютые морозы форточку, уходит, приходит, возится с негативами при свете красной лампочки, обтачивает затейливые деревянные вещицы на станке, чистит оружие, читает... И, слава богу, некому было нарушить это молчание и сосредоточенность на труде без всяких мыслей о будущем неуместным вопросом или ненужным сочувствием. Остужев не хотел казаться хуже и уж тем более несчастнее других. Он терпеть не мог, чтобы его жалели. По-настоящему о болезни его знали немногие, для всех прочих он всегoнавсего не очень хорошо слышал. Он имел успех у публики, имел успех у женщин. Товарищи по труппе любили его за искренность и отзывчивость. Положение его в театре было устойчивым. И все-таки медленно и неуклонно Александр Алексеевич погружался в свое одиночество и не жалел об этом.

Связи с семьей сделались совсем призрачными: Остужев посылал домой деньги, но сам в Воронеже почти не бывал. Дома было тяжело: с Алексеем Ивановичем Пожаровым, «ростовским чудо-богатырем», произошла беда. Решив тряхнуть стариной, обер-кондуктор поднял какую-то непомерную тяжесть, показал свою богатырскую силу — и тут же его хватил удар, кровоизлияние в мозг, лишившее старика речи и сильный, крутой характер обратившее в странные старческие чудачества: Алексей Иванович повесил вдруг замок на уборную, а ключ стал носить с собой, и ключа у него было не допроситься, кроме того, начал он собирать зачем-то огрызки, объедки, накрывал их шапкой, а когда Елизавета Ефимовна всю эту дрянь выкидывала, очень сердился, плакал и начинал все сначала.

Выживающий из ума отец, брат Николай, у которого началась какая-то грудная, как тогда говорили, болезнь, сам Александр Алексеевич, хоть и медленно, но верно глухнущий, — вот какое «жизнерадостное» трио получилось бы, если б он приехал погостить. Не говоря уже о расспросах, почему это он разошелся с женой, — а тут объяснять было невозможно, да и не нужно.

В Москве был старший друг, Южин, и эта дружба сделалась сильнее родственных связей, хотя и тут характер Александра Алексеевича, ставший резким, угловатым, подвел: с 1910 года после разрыва с женой, он бывал только у Александра Ивановича, а к домашним его не заходил. Так длилось несколько лет, до 1915 года, когда всех помирила четырнадцатилетняя племянница Южина, Муса Богуславская.

Свои поделки Остужев щедро всем раздаривал. Иные из них, например брошь с изображением Ленского в роли Гамлета (фотография, переведенная на фарфор), требовали большого труда и умения. С фотоаппаратом Александр Алексеевич обращался, как охотник: азартно охотился за интересными снимками. Однажды снял отсюда-то сверху площадку у вокзала, в другой раз создал «фотопозму» «Влюбленные на крыше», где юноша гимназист и красивая девушка радовались жизни высоко над морем московских крыш.

Остужев вообще очень любил общаться с молодежью.

Но главным для него был и оставался великий Малый театр, все с него начиналось, все им кончалось, и, когда случалось заболеть, Остужев, несмотря на предупреждения врачей, старался бывать на репетициях и не пропускать своих спектаклей. Чтобы иметь возможность репетировать побольше, Остужев просил не давать ему дублеров (порядок был такой, что общее репетиционное время от числа дублеров не зависело, просто каждый из них имел вдвое меньше времени на репетиции). Из-за этого порой возникали трения. Остужев, например, стал одним из любимых партнеров Ермоловой (в 1911 году он снова оказался ее «сыном», играя роль Тибо де Курси в пьесе Бернштейна «Израиль»). Если Остужев заболел, нужно было либо отменять спектакль, либо срочно вводить кого-то на его роль. Марии Николаевне, чье здоровье заметно ухудшилось, приходилось тратить силы на добавочные репетиции, да к тому же еще и волноваться, справится ли, как надо, с ролью ее новоиспеченный партнер. Группа артистов даже обратилась к Южину с просьбой непременно давать Остужеву дублеров, если он играет с Марией Николаевной.

«Очереди» в игре Александр Иванович Южин ввел широко для того, чтобы артисты были заняты чаще и не могли, как во время руководства Ленского или до того, жаловаться, что за сезон у них было мало выступлений. В свое время Александр Павлович отрицательно отнесся к идее дублерства. Но в конце концов от многих кабинетных мечтаний пришлось отказаться: храм Мельпомены был одновременно и мастерской спектаклей, и эта его двойная природа сказывалась во всем. Приходилось забо-

таться не только о совершенствовании, но и о том, чтобы на спектакли был спрос.

Однако вкусы того времени были весьма многообразны и даже противоречивы, так что найти нечто среднее, удовлетворяющее всех, было довольно трудно. Многие антрепренеры такой задачи и не ставили, ориентируясь на развлекательные пьесы «со щекоткой». Вообще репертуарный колорит предвоенных лет складывался, судя по тому, что перечислял журнал «Театр и искусство», по такой тематике: «Новобрачные в корзине», «Полчаса под кроватью», «Жених в полночь», «Находчивость мужа», и все более или менее в таком роде. Г-жа Белая предлагала господам гастролирующим на ролях героини и любовника драму «Грех Евы», потом, спеша не отстать от времени, «Любовь авиатора», где присутствовала уже и смерть, а не одна любовь. Всяческие эстрадные обозрения с фривольными куплетами делали полный сбор, приобретая популярность синемаатограф, о котором — в перспективе его возможного озвучивания — журнал «Театр и искусство» поместил статью под названием «Дурак заговорил».

В то же время вышли уже в свет собрания сочинений Блока, Белого, Бальмонта, Сологуба — красивые, монументальные книжки, свидетельствующие, что любой романтический или антиромантический порыв можно изящно оформить, «сандроботичелювать», как выразился когда-то Флеров, и с выгодой продать. Из университета после реформы Кассо ушли лучшие профессора, Учредительный сбор, Дума, окончательно превратился в аппендикс самодержавия. Но, хотя торжество политической реакции людям свободомыслящим и не нравилось, они признательно аплодировали А. Г. Горнфельду, когда тот объяснял, что Дон Кихоты на Руси было слишком много, пора теперь сделаться Гамлетами, понимающими, что воплощение зла не так-то легко найти, ибо зло в самом человеке, а не вне его. По мере приближения к грозному августу 1914 года в воздухе все ощутимее становилась застойная безвыходность и духота. «Пленной мысли раздраженье» насыщало общественную атмосферу тех лет. Оно по-разному проявлялось и в книге Н. Евреинова «Театр для себя», и в исследованиях М. Волошина о «демонах» и «демонизме», и в «коробах» «Опавших листьев» В. Розанова, чей «цинизм от страдания», как сам Розанов это называл, приятно щекотал нервы прогрессистам, «русским Гамлетам».

В этой обстановке вспыхнул и разгорелся всерьез спор о театре. Отрицателем театра как искусства оказался театральный обозреватель «Русской мысли» (нового состава редакции) литературный критик Ю. И. Айхенвальд. Его никто не поддерживал, зато защитники театра перессорились между собой: каждый

указывал на неполноценность эстетики соседа. В этом споре Южин определил свою позицию так: «Театр — воплощение духа жизни в художественных образах, всех глубин человеческого существования, человеческой мысли, страданий и радостей, а живой человек — единственный объект театра и как искусства и как общественного дела». И Южин мечтал в «грустном обществе нашем», где «конституция ли, литература ли, театр ли — все по-уклонно превращается в севрюжину с хреном», направить средства театра на воспитание этического существа человека, чтобы он выработал в себе хоть по крупице нового человека будущего. А Ермолова, отвечая на вопрос газеты «Утро России» о будущем страны через сто лет, выразила надежду, что люди «вернут наконец себе утраченные идеалы добра, правды и красоты, а следовательно, и веру в бога, и тогда людям легче будет жить на земле».

«Это были абстрактно-гуманистические, романтические и утопические представления о путях эволюции человеческого общества», — пишет историк Малого театра Н. Зограф. Вести театр по этому пути было очень трудно, тем более в условиях, когда репертуарные возможности театра были ограничены дирекцией, да и к тому же надрывные, мятущиеся характеры героев «новой» по тем временам драмы артистам Малого театра были не по душе.

К этому времени прежняя труппа сильно поредела: в 1910 году скончались М. П. Садовский, Ф. П. Горев, Ф. А. Парамонов и А. А. Федотов; не могла уже выступать на сцене Г. Н. Федотова. Ветераны и корифеи труппы — М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская, Н. А. Никулина, О. О. Садовская, О. А. Правдин, К. Н. Рыбаков, сам А. И. Южин — не в силах были нести на себе весь репертуар. Южин попробовал было пригласить в театр К. В. Бравича и Е. Н. Рощину-Инсарову, артистку нервного, сильного темперамента, умевшую прекрасно воплощать тонкие душевные драмы столь модных в то время загадочных и переменчивых героинь с надломом; но в скором времени и Бравич, принявший своим исполнением роли доктора Ранка в «Кукольном доме» Ибсена успех спектаклю и театру, и Рощина-Инсарова расстались с «образцовой» труппой. Южин не способствовал уходам, но и не препятствовал этому: он полагал, что организм театра с его устойчивой, сложившейся традицией примет все действительно для себя полезное, а навязывать чужое, хоть бы и хорошее, — вредно. Александр Иванович пришел к выводу, что не реформатор, а «мудрый кормчий» нужен Малому театру. С этой точки зрения Южин оценивал в те годы и роль режиссера: «Ни Санин, ни тем более Попов, ни Смельников, ни Комиссаржевский, ни, мне кажется, Марджанов не способны забыть свою лич-

ную славу и подавить свою индивидуальность, подчиниться таланту и тону труппы и подчинить ее своему такту, образованию и художественной культуре», — писал он.

Однако «талант труппы» был избирателен; Южин давно уже хотел поставить «Чайку» Чехова, но не смог этого сделать и теперь. Роль Треплева предполагалось отдать Остужеву. Трудно сказать, удалось бы или нет Александру Алексеевичу, артисту страстного темперамента, сильных эмоциональных взрывов, воплотить нервного и трепетного искателя новых форм. Зато роль Феди Протасова из «Живого трупа» Толстого, которую Остужеву тоже прочили, ему, я думаю, удалась бы. С Южиным, писавшим Теляковскому: «Ролью Освальда он заставил меня думать, что у нас, кроме него, играть Федю некому», можно только согласиться.

Но обе эти пьесы не были поставлены, как и «Дон Жуан» А. К. Толстого.

Южин пометил роль Феди Протасова определением «герой». Однако «Дон Жуан» поставлен не был потому, что, по мнению членов совета по обсуждению репертуара, возглавлявшегося Южиным, как раз героя-то на роль Дон Жуана в труппе и не находилось. Ни А. А. Остужев, ни П. М. Садовский, ни М. Ф. Ленин, артисты сходного амплуа, не смогли бы, по мнению совета, «передать весь сложный и глубокий характер Дон Жуана, вышедший весьма неопределенно у самого автора».

«У самого автора» Дон Жуан был не просто переменчивым влюбленным, а искателем веры, надежды и такой любви, которая утвердила бы его в мысли, что есть на свете идеал, высшее, перед чем может склониться человек. И все-таки эта философическая сложность вряд ли была большей, чем сложность особенного чеховского образа — образа Треплева. Эти герои просто несопоставимы. Но Треплев казался проще, следовательно, мог быть понят упрощенно, и ничего хорошего такой подход не сулил ни театру, ни Остужеву, чья артистическая судьба в предвоенные годы отразила линию эстетических поисков театра с той же точностью, с какой тетрадь его заветных стихов, где теперь появился и Бальмонт, отразила эволюцию общественного вкуса.

Во втором сезоне своего главенства, в сезоне 1910/11 года, А. И. Южин решил коренные, коронные спектакли Малого театра возобновить с более молодым составом артистов. Так в 1910 году Остужев и получил роль Мортимера в спектакле «Мария Стюарт» Шиллера. До Остужева эту роль играли сперва Ленский, потом Южин. Роль королевы Марии, которую прежде исполняла Ермолова, в новом спектакле передали В. Н. Пашенной, а роль Елизаветы, которую играла Федотова, получила

теперь Н. А. Смирнова. Вместе с ролями новым исполнителям были переданы и мизансцены, в которых играли прежде. В свое время эти мизансцены были выработаны сообща премьерами труппы, с тем чтобы каждый из корифеев мог продемонстрировать свое искусство, не заслоняя другого. Режиссер нового спектакля И. С. Платон со своей стороны полагал, что мизансцена, которую нашла для себя, скажем, Г. Н. Федотова, дает любой актрисе наилучшую возможность показать свое мастерство в данном месте данной роли, а если актриса этого не понимает, то только по молодости и заносчивости. В результате возникали курьезные ситуации, подобные описанной Н. А. Смирновой в «Воспоминаниях». Смирнова — Елизавета решила во втором акте принимать послов стоя, что соответствовало, как считала актриса, тогдашнему ритуалу. Платон не согласился с этим: ведь Федотова в этой сцене сидела. Потом оказалось, что Гликерия Николаевна стала вести эту сцену сидя лишь после того, как у нее заболели ноги, а до того она стоя принимала послов. Тогда режиссер разрешил Смирновой принимать послов стоя.

Вот как иной раз оборачивались опасения Южина, что театр «единой воли» может превратить актера в марионетку. Но Южин надеялся, что традиция Малого театра разовьет самобытное творчество актера. Конечно, можно было и не посягать на неприкосновенное. Пашенная, с благодарностью вспоминая режиссуру Платона в этом спектакле, приняла наследственные «ермоловские» мизансцены. Точно так же Остужев, играя Мортимера, вполне удачно «распределился» по мизансценам, доставшимся ему от Южина, «обжил» их и, не вступая в столкновение с традицией, блеснул своеобразием и талантом.

Однако время требовало той дани, которой традиция Малого театра заплатить не могла. Поэтому рецензент «Московских ведомостей», похвалив Остужева — Мортимера за темперамент и страстность, тут же оговорился, что «Мортимер, конечно, тип патологический, а г. Остужев это только кое-как наметил и не позаботился развить». Поскольку не в одном характере Освальда, но и прежде, еще у Корша, Остужев отлично умел передавать игрой моменты патологий в характерах своих героев, он и в роли Мортимера смог бы это, если б захотел. Но, следуя и традиции истолкования этой роли в Малом театре и собственному жизнелюбию, лишь обостренному болезнью, Остужев перебрасывал в зрительный зал «легкость, пылкость эмоций и душевную чистоту, безграничную преданность не на жизнь, а на смерть Марии Стюарт, любовь к ней, и не просто любовь — обожание, а еще вернее — обожествление пленной королевы», — как вспоминал А. Н. Глумов. Если традиционная для искусства последней трети

XIX столетия «гражданская скорбь» порою не только не исключала, но даже требовала романтического порыва, то декадентская унылость со своим изысканным изяществом, тонкими надломами и томными вывихами начисто исключала героическое. Артистическая индивидуальность Остужева была в духе старинной романтической традиции Малого театра, но сама эта традиция оказалась не в духе времени.

Впрочем, внешний успех спектакль имел большой: в одном только сезоне 1910/11 года он прошел 41 раз. Зато возобновленный «Макбет», несмотря на яркого Макбета — Южина, прошел всего 13 раз. Остужев в этом спектакле, поставленном в январе 1914 года, оставался в «чине» воина, вводившего зрителей в курс событий.

Южин пытался возродить романтическую традицию театра в формах модной драматургии, и в стихотворной драме О. Уайльда «Герцогиня Падуанская» Остужев получил главную роль Гвидо Ферранти. Пьеса Уайльда весьма сочетала бурный сюжет (Гвидо влюблялся в герцогиню; герцогиня убивала герцога; Гвидо отказывался от герцогини; в финале оба кончали самоубийством) с чрезвычайно манерными, искусственными диалогами. Рецензенты хвалили Остужева за неподдельную романтичность, темпераментность и горячность, но спектакль в целом успеха не имел.

Пробуя освоить «новую» драматургию на современные темы, театр в том же 1912 году, когда была поставлена драма Уайльда, поставил «Пир жизни» Пшибышевского, и важную роль музыканта Янuty дали Остужеву. В этом герое Остужев обнаружил свойство, которого не захотел придавать шиллеровскому Мортимеру. В Янute Остужева, по словам рецензента «Театра и искусства» Эм. Бескина, было «что-то вывихнутое и в то же время привлекательное. Им можно, жалея, увлекаться и, увлекаясь, жалеть. В нем какая-то помесь звездного с земным, идеала с похотью...» Но, констатируя, что роль Янuty удалась Остужеву «очень хорошо», критик предостерегал: «тон Малого театра, тон здорового реализма, как-то не мирится с дешевой, в сущности, символистской Пшибышевского». В целом спектакль показался рецензенту «неинтересным и скучным».

Стремясь возродить естественный тон театра, «тон здорового реализма», в ситуации, когда лучшее из «новой» драматургии Малому театру было почти недоступно, Южин возобновлял спектакли, составлявшие некогда славу Малого театра, а также искал материал для проповеди и просветительства у драматургов хоть и верных традициям реализма, но второстепенных, ставивших этические проблемы на материале бытовой, чаще всего семейной драмы. И опять Александр Алексеевич Остужев играл ведущие

роли в посредственных пьесах, а рецензенты отмечали его удачу. Сергей Глаголь, весьма едкий и придирчивый критик, отметил, например, в журнале «Студия» остужевское исполнение роли Георгия Претурова в пьесе Тимковского «Грань». Похвалил искренность и темперамент артиста в этой роли, Глаголь пожелал ему, однако, «больше хотя бы самой банальной привлекательности, чего-то, объясняющего его романы со всеми встречными женщинами». В пьесе Тимковского некая «грань» необратимо разделяла «слабых» и «сильных» по натуре людей; Остужев играл «слабого». Через грим и манеру игры он выразил свое отвращение к Георгию Претурову, кутиле и растратчику, любившему к тому же пометчать «о благородном».

В «Ассамблее» Гнедича, поставленной в октябре 1912 года, Остужев, наоборот, покориł публику именно обаятельностью. Тридцативосьмилетний Остужев играл юношу Петра Пехтерена. Но мог ли Александра Алексеевича порадовать такой, например, отзыв Н. Е. Эфроса в «Ежегоднике императорских театров»: «г. Остужев и г-жа Найденова играют искренне, просто, но, конечно, бессильны выдвинуть эти образы так, чтобы ими заинтересовать». Между тем спектакль «Ассамблея» прошел за сезон 59 раз, а комедия Шекспира «Как вам будет угодно», где Остужев играл Орlando, выдержала лишь 11 представлений. Постоянные зрители Малого театра могли убедиться в многогранности таланта Остужева. Он имел прочный и шумный «зрительский» успех и в «Ассамблее» и в «Истории одного брака» Вл. Александрова, где исполнял роль Вячеслава, молодого писателя, женившегося на взбалмошной и безнравственной купеческой дочке и оттого очень страдавшего. Однако Н. Е. Эфрос, человек весьма уважаемый и Южиным и Остужевым, писал, что, хотя все по части исполнения было вполне благополучно, а то и прекрасно, это не могло дать и не дало «жизни и ее трепетности тому, что только какой-то пережиток театральной старины... когда на сцене все было так просто, так ясно и так занимательно».

Пожалуй, один только раз мнение критики и публики совпало в безоговорочном одобрении: взыскательный «Театр и искусство», рецензируя спектакль по пьесе И. Д. Сургучева «Торговый дом», отметил «отличного исполнителя главной роли г. Остужева». В московских газетах можно было прочесть такие, например, отзывы об игре Остужева в этой роли, роли Мити:

«Игра, о которой следует сказать: «высокий образец художественного исполнения!»

Артист, несколько не идеализируя Мити, ни на одно мгновение не играя на примитивном чувстве жалости зрителя... все

же вложил в душу бесконечную симпатию к этому несчастному Мите и заставил проникнуться глубоким интересом к его страданиям. Именно игра г. Остужева, такая простая в своих приемах, выпадающая каждой своей сценой и каждым словом в душу, давала пьесе и спектаклю блеск и особенный интерес. Если не на всю жизнь, то на многие годы должен врезаться в память зритель образ Мити — Остужева».

Пьеса Сургучева была о том, как люди прикованы к деньгам, к своему жизненному укладу и как эти цепи калечат их же самих. Остужеву удалось продолжить высокую гуманистическую традицию русского искусства: пробудить в зрителях сочувствие и живую заинтересованность судьбой человека «маленького», заурядного, пусть даже ничтожного, но — человека. Когда Остужев хотел, он умел беспощадно обвинять своих героев, так это было в «Грани» Тимковского. Но ему было приятнее, для него было естественнее их защищать.

Мастерство Александра Остужева совершенствовалось, несмотря на болезнь, несмотря на репертуарную скудость предвоенных сезонов.

Положение Александра Алексеевича тоже укрепилось, и не только в Малом театре, но и в масштабах тогдашней театральной России. В книге, содержащей важнейшие сведения о Москве предвоенных лет, в объемистом «Путеводителе», где спорных оценок не помещали, а публиковали только общепринятые, авторы большого раздела «Литературно-художественная Москва» поставили в один ряд с прочими достопримечательностями первопрестольной артистов Малого театра, «из школы которого вышли крупные артистические имена; из них мы можем указать Н. М. Падарина, А. А. Остужева, Н. К. Яковлева, В. Н. Пашенную, О. В. Гзовскую».

Но какое же значение все это имело для самого Александра Алексеевича, если хорошее положение не одаривало его новыми интересными ролями? Ведь именно исполнением давно играных ролей Освальда и Незнамова запомнился Остужев театрам Нижнего Новгорода в предвоенном 1913 году. Антрепризу там держал Струйский, свидетель счастливого перелома в судьбе Саши Пожарова. Теперь и Синельников, ушедший от Корша, приглашал Остужева приехать в Одессу в качестве столичного гастролера. Но ведь гастролить-то он должен был с прежними своими ролями: Чацкого, Незнамова, Освальда! С осени 1909 до лета 1914 года, за пять сезонов, Остужев сыграл 19 новых ролей, но только три из них — роли Освальда, Мортимера и Мити из пьесы Сургучева — принесли ему не один внешний, но и серьезный художественный успех.

Правда, многое давала для творческого роста роль Хлестакова; было несколько превосходно сыгранных маленьких ролей.

Но ведь к сорока годам Южин, как и Ленский, создал уже и своего Уриэля Акосту, и своего Отелло, и своего Гамлета...

Когда же наконец руководство театра сочтет, что Александр Остужев не только темпераментный, пылкий «первый любовник», артист «на сильно драматические роли», но и мастер, в чьих возможностях роль трагического героя?

Но вдруг и та почта, которую театр с такими усилиями нащупывал, запаталась. «Мирное время» кончилось. Началась первая мировая война.

Реакция русского «образованного общества» на объявление войны была поистине удивительной. Куда только подевались недавние эстеты, правдолюбцы, любомудры! Взрыв самозабвенной, освобождающей ярости, который до основания потряс русскую либеральную интеллигенцию в первые же дни войны, нельзя объяснить одними немецкими зверствами: скорее, «пленной мысли раздраженье» нашло для себя выход. «Конституционалисты» и «демократы», словно застоявшись в неподвижных думских дискуссиях, забыв о «мировой душе», о «грядущем хаме» и «прекрасной даме», не своим голосом завопили: «Бей!» Олицетворение мирового зла было найдено.

«— Нет, вы подумайте: чего ради сытые гонят голодных на бойню друг против друга? Можете вы назвать преступление более idiotическое и отвратительное?» — говорил Ленин Горькому. Но подавляющее большинство «образованного общества» в России приняло начало распада за возможность обновления. Даже Александр Иванович Южин, скептик и умница, нашел олицетворение мирового зла: «Вы не можете себе представить, какая злоба у меня на эту нацию, задавившую за 44 года своим юнкерством все зародыши своего же идеалистического гуманизма...» — писал Южин Н. В. Давыдову сразу же после объявления войны.

Однако что-то неосознанное, таившееся в самой глубине души, мешало Александру Ивановичу перенести свои решительные политические оценки в область искусства. Три недели спустя после процитированного выше письма Н. В. Давыдову Южин писал своему другу Гнедичу в Петроград, что «обществу нужны пьесы, не касающиеся больных свежих ран... то, что переживается сейчас, — материал будущей и, пожалуй, действительно новой драмы». Едва ли Остужев относился к войне иначе, чем его интеллигентные друзья. Но примечателен краткий отзыв П. Е. Эфроса в «Театре и искусстве» об исполнении Остужевым

роли поручика Чарусского в «Старом закале» Сумбатова. Спектакль возобновили, чтобы в дни войны напомнить о благородных традициях русского офицерства. По словам Эфроса, Остужев был единственным, «который в банальную канву влетает нити «пацифизма», как это определяется теперь». В остужевской тетрадке наметных стихов первая мировая война не нашла никакого отражения, и пауза в тетради длилась до самого 1918 года. Если сопоставить «пораженческие», по сути дела, стихи, связанные с русско-японской войной, и роль доктора Кокоро, исполненную прирез с антияпонскими настроениями, которые тогда владели частью русского общества, то можно предположить, что в остужевском исполнении роли Чарусского прорвалось, хотя, может быть, и «противовольно», ощущение бессмысленности, катастрофичности оправдываемого войной взаимного уничтожения людей.

В начале сезона 1914/15 года Остужев сыграл исполнявшуюся когда-то Южиным роль Карлоо ван дер Ноота в пьесе Сарду «Граф де Ризоор». Эта трескучая драма была сочтена актуальной, потому что в ней шла речь о борьбе Фландрии за свою независимость в XVI веке, а германцы в 1914 году как раз вторглись в Бельгию, разбойничьи нарушив ее нейтралитет. Спектакль успеха не имел.

В первом «военном» сезоне Малый театр, стремясь «не касаться свежих ран», сочетал в своем репертуаре развлекательность («Соломенная шляпка» Э. Лабина) с духовным просветительством на материале жизни еще «мирного времени» («Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина). В этой последней пьесе снова предстал перед зрителем распад семьи, ссоры, скандалы, душная обывательская среда. В борьбе с нею изнемогал тот самый мечтатель интеллигент, прототип которого в то время, когда этот спектакль был поставлен, ушел уже на ускоренные курсы прапорщиков, а может быть, даже и погиб где-нибудь в Галиции или Восточной Пруссии. Остужева, исполнявшего в этой пьесе роль Анатолия, хвалили за искренность и темперамент.

Все то же — искренность и темперамент — отметила критика в остужевском исполнении роли Толкачева из пьесы И. Я. Павловского «Красная звезда», где в обстановке адюльтера герои, в частности Толкачев, рассуждали о том, что на «красной звезде», на Марсе, существует совершенное общество и вот откуда придет на землю справедливая жизнь без войн.

К концу первого военного сезона сборы упали чуть ли не вдвое. Произошло тяжкое объяснение Южина с Теляковским. Южину была обещана большая свобода в выборе репертуара.

Главной силой Малого театра были артисты, созвездие мастеров, хоть и поредевшее, но не померкшее. И, чтобы поправить

дела, Южин к сезону 1915/16 года значительную часть репертуара строит на пьесах, шедших ранее, возобновляя и обновляя «Воеводу», «Василису Мелентьеву», «Макбета». Он опирается на спектакли, которых никто, кроме Малого театра, не решится поставить, ибо нигде, кроме Малого театра, не найдется столь блестящих исполнителей на ведущие роли.

Остужев поэтому выступал на сцене в игранных уже ролях. Новые его роли в соответствии с тенденцией ставить пьесы «красивые», костюмные, которые привлекли бы нового зрителя, беженцев из западных областей, давали артисту внешний успех, аплодисменты, но возможностей для совершенствования не сулили. Рецензенты отзывались на игру Остужева вялыми похвалами за одно и то же: за искренность, темпераментность, горячность. При этом похвалы отдельным актерам соединялись с сотованиями, что спектакль в целом неровен и отдельные удачи его не спасают.

Однако бывали спектакли — ими и держался театр, — когда «отдельные актерские работы» получались столь блестящими, что прочие недостатки оказывались несущественными.

Таким был, например, спектакль «Светлый путь» С. Д. Разумовского, первая постановка Малого театра, связанная с военными событиями. В этом спектакле сестра милосердия Марианна, которую играла Ермолова, силой любви и веры должна была совершить и совершала заданное автором пьесы, но трудно поддающееся сценическому воплощению чудо исцеления. Марианна Ермоловой излечивала от слепоты раненого, и в самый момент наложения ладоней, целительного прикосновения, весь зал в мертвой тишине медленно привставал с мест, абсолютно поглощенный происходящим на глазах чудом. И каждый забывал, верит или не верит он в его возможность, а просто ждал, будет оно или нет. А когда слепой воин прозревал, по залу пронесился вздох и наступала пауза, тишина, такая напряженная и мгновенная, что к ней можно было, казалось, прикоснуться — до того она стугилась и замерла. И лишь после этого раскатывался гром самозабвенных аплодисментов. Такие мгновения можно было пережить только в Малом театре. Только от игры Ермоловой. Ослепительными вспышками гениального мастерства или надеждами на них и держался великий Малый театр.

Искры этого огня вспыхивали и в игре Остужева, хотя новые пьесы давали мало материала для вдохновения. В сезоне 1916/17 года Остужев получил новые роли — в пьесе А. Сумбатова «Ночной туман», в комедии В. Шекспира «Венецианский купец».

К этому времени настроение общества очень изменилось. Недолюбовство правительством сделалось повсеместным. Александр Иванович Сумбатов-Южин откликнулся на это брожение пьесой «Ночной туман», где роль Игоря Турашова, одна из ведущих ролей, была поручена Остужеву. Трезвости и практичности Игоря Турашова Сумбатов-Южин противопоставил (в лице писателя Острогина) свой собственный романтический «семидесятилетний» еще идеализм, усовершенствованный дальнейшими размышлениями, утомленный опровергающими событиями, от этого ироничный, но вовсе не признавший себя побежденным на «галицийских кровавых полях». По мысли Сумбатова, старшее поколение в ответ на стремительное обуржуазивание, техницизм, скептицизм неизбежно должно было вернуться к мечте о моральном совершенствовании каждого, потому что без этого морального совершенствования общества невозможно. В союзе и спорах с поколением Игоря Турашова, который при всей своей трезвой практичности был способен почувствовать правду идеала, старшее поколение и должно было проложить для России дорогу вперед.

Впрочем, все эти идеи были положены на добротную адюльтерную основу, вследствие чего интеллектуальные монологи и идейные споры оказывались надстройкой над ней, иногда довольно риторичной. Поэтому Остужеву нелегко было воплотить авторскую идею. Но он удачно справился со своей нелегкой задачей. По отзывам критики, интеллектуальные монологи и идейные споры получились у него искренне, нервно, заинтересованно, а любовные сцены, как ни странно, оказались слабее. Этот оборот, столь же неожиданный, как и внешняя необаятельность Остужева в пьесе Тимковского «Грань», на самом деле был естественным: артиста интересовало в Игоре Турашове, да и во всей пьесе, самое сложное. Хотелось найти психологическую возможность выхода из духовного тупика. Ведь война все тянулась и тянулась, обещая даже в случае «победного конца» все тот же Учредительный собор с его неподвижными и безрезультатными спорами. Но кроме надежд на «его постепенство» нравственный прогресс, у южницкого круга ничего в запасе не имелось. Между тем даже единомышленникам Южина, не говоря о людях, настроенных революционно, хотелось ответов более радикальных и определенных. Поэтому как ни старался Южин интересно для современников поставить «Венецианского купца» Шекспира (был создан новый сценический вариант пьесы, много работали над художественной стороной постановки), но удачный в целом, красивый спектакль публику не задел в то время за живое, хотя в прессе получил сочувственный отклик. Остужев в этом спек-

такле играл Бассанио и получил в награду от критиков привычные эпитеты: «пылкий», «горячий», «изящный», «обаятельный», «стремительный». Равнодушные публики к «Венецианскому купцу» показало, что новое истолкование классических пьес к современности приближает недостаточно.

27 февраля 1917 года в Петрограде воинские части стали переходить на сторону восставшего народа. В воюющей стране произошла революция.

Москва расцвела алыми знаменами, бантами, кокардами. На многочисленных митингах редко кто смел обращаться к собравшимся: «Господа!» Таких освистывали. Зато слова «гражданин» и «товарищ» победоносно и открыто звучали повсюду. Правда, все те, кому было суждено погибнуть в Карпатах или в Галиции, погибали. Но оставшиеся в живых могли по крайней мере утешаться надеждой, что если они уцелеют, то после войны их увенчает лаврами свободная Россия.

Александр Алексеевич тоже был полон упоения и надежд и 1 мая 1917 года фотографировал эпизоды праздника: митинги, шествия, знамена, возбужденные, восторженные лица. Он заранее, еще 17 апреля, взял в Исполнительном комитете Совета рабочих депутатов Москвы разрешение на это, чтобы рабочие не заподозрили чего дурного, вида, как барин с красивым, холерным лицом, дорого и добротно одетый, их зачем-то фотографирует. Правда, у Александра Алексеевича на ладонях были мозоли где положено: между указательным и большим пальцами правой руки от напильника и рубанка, от молотка и прочего инструмента — по всей ладони у основания пальцев. Но на всякий случай Остужев взял все-таки объяснительный документ.

Фотографии он потом раздал приятелям: Климову, Рыжовым (с этой семьей он дружил в те годы), Сумбатовым. К этому времени, кроме дружеских, иных связей почти не осталось: годы отнимали постепенно близких людей: умер отец, умерла Елизавета Ефимовна. У брата Николая открылась чахотка. Переписка с родными почти вовсе прекратилась.

У Остужева резко ухудшился слух. Впрочем, Александр Алексеевич иногда, если стоял правым ухом к партнеру и близко от него, слова слышал. Однако надеялся прежде всего Александр Алексеевич на собственную память и еще на постепенно выработавшееся умение по движению губ угадывать, какое место своей роли партнер произносит (его текст Остужев тоже знал на память). И случалось во время обострения болезни, что Остужев играл, окруженный немymi фигурами, шорохами и тишиной. Но он преодолевал эту отчужденность, способную сковать, как кандалы. Он добился такого эффекта, что внутри себя слышал

нее происходившее, знал, что отвечает в тон, а главное, — приспособился сам его задавать. В то же время по телефону он разговаривал весьма охотно: через трубку все прекрасно слышал.

Южин теперь был уполномоченным по московским государственным театрам. Он поехал с широчайшими планами в Петроград, планы с разных сторон обрезали, сузили, но многое было принято. Вот тут-то и выдвинули Остужева: запланировали поставить «Гамлета», и роль Датского принца дали Александру Алексеевичу. Роль Гамлета вполне могла оказаться ролью, где, как в фокусе, сошлось бы и сверкнуло все, что за последние годы Остужев накопил. И страстность «первого любовника», и «процесс раздумий», который к концу второго десятилетия нашего века становился все отчетливее в остужевском Чацком, и «болезненный вывих», мнимое безумие принца, созданное не одним притворством, но и отчаянием, — все эти элементы критики отмечали в игре Остужева, все это было в диапазоне остужевского дарования.

Но все это оставалось только планами. Пока же, в начале сезона 1917/18 года, сорокатрехлетнему Александру Алексеевичу дали маленькую роль молодого сирийца в пьесе «Саломея» Уйльда. Видно, никого моложе на эту роль не нашли.

Во время премьеры «Саломеи», 27 октября 1917 года, по театру разнесся слух, что на улицах Москвы начались бои.

За два дня до того в Петрограде было свергнуто Временное правительство. Декреты о мире, о хлебе, о земле открыли новую эру в истории России.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ

Начало великих перемен. Творчество Остужева в 20-е годы. Мертвый штиль.

«Дано сие от домового комитета дома № 2/12 по Б. Козихинскому и Палашевскому пер. Гражданину Александру Алексеевичу Остужеву, проживающему в означенном доме в кв. 7, что ему, Остужеву, разрешен свободный вход и выход из означенного дома в течение 3, 4 и 5 ноября 1917 года».

Слово «Гражданин» стало писаться с большой буквы, по это обстоятельство совпало с уличными боями: красногвардейцы в течение нескольких дней сражались с защитниками Временного правительства.

Остужев не мог сидеть дома не только потому, что, как и когда-то в Одессе, ему хотелось своими глазами увидеть «мигновенья роковые». Александр Алексеевич удивлял домовую самооборону странной, даже непушной смелостью еще и по той причине, что у Сумбатовых с нетерпением ждали и его самого, и его последних известий, и его помощи.

Александр Иванович Южин очень нервничал: в ходе боев красногвардейским частям по военной необходимости пришлось занять помещение Малого театра. После того как театр привели в порядок, первый советский сезон начался 21 ноября спектаклем «Горе от ума». Теперь в Малый театр должен был прийти новый зритель, тот самый, ради которого и Ленский и Южин добивались у дирекции снижения цен на билеты. И хотя электрический свет был не всегда, дров не было, с хлебом становилось все хуже, потребность в искусстве росла. Организационный комитет Первого московского дома искусств в Замоскворецком районе постановил избрать Остужева «первым другом Дома искусств, как работника, преданного святому искусству». Дом искусств ставил своей задачей «подъем народного художественного вкуса» «исключительно путем бесплатного обучения». Хотя жить становилось все труднее, Александр Алексеевич замоскворецкого Дома искусств не забывал.

В первом же послеоктябрьском сезоне артисты Малого театра дали около 170 спектаклей в районных клубах для рабочей

аудитории. Случалось, что температура на сцене оказывалась зимой чуть выше нуля. Но Александр Алексеевич не изменял своей привычке: в холодных комнатенках, заменявших уборные, снимал с себя все до белья, собирался внутренне, сосредоточивался на образе, в который предстояло перевоплотиться, а потом одевался вновь, переходя уже в новое качество — в образ сценического героя. Эту привычку Остужев унаследовал у Ленского. То обстоятельство, что потом поверх костюма иногда приходилось надевать шубу, Александра Алексеевича не смущало.

Между тем в Малом театре ставили «Посадника» А. К. Толстого. В пьесе шла речь о защите республики великого Новгорода. Хотя действовали там посадники, бояре и ушкуйники, возглавлял которых Василько (эту роль исполнял Остужев), но, как некогда автора, так и теперь артистов история увлекала романтическим порывом к свободе.

В том же сезоне Остужев играл роль Теодоро в комедии Лопе де Вега «Собака садовника». Роль этого простолюдина, секретаря капризной графини Дианы, влюбленной в Теодоро и рассерженной на себя за это, Остужев сыграл очень удачно. «В его игре сливались ирония и подлинная страсть, — вспоминал потом Ф. Н. Каверин. — Получив от Дианы пощечину, он, бешеный, злой, влюбленный красавец, подбегал к суфлерской будке и спрашивал у публики, придерживая рукой побитую щеку:

— Если это не любовь, то что же это такое?

И каков бы ни был состав зала, на его темпераментную реплику зритель всегда отвечал раскатом дружного смеха».

Новый зритель, для которого специально отводились и бельэтаж и ложи, был чрезвычайно восприимчив и чуток.

Что, казалось бы, могло быть интересного в игранный-переигранный, затрепанной «Второй молодости» Невежина? Однако даже несколько десятилетий спустя Ф. Н. Каверин вспоминал, с какой правдивостью и силой Остужев исполнял свою еще «коршевскую» роль Виталия, который по пьесе был вершителем справедливости, судьей и палачом одновременно и убивал любовницу отца, чтобы зло не осталось без возмездия. После окончания спектакля занавес раздвигали до двадцати раз: публика вызывала Остужева.

«И когда, выйдя после спектакля на улицу, мы смешались с расходившейся из театра толпой, — писал Каверин, — я не слышал осточертевших мне разговоров о трудностях быта, о недостатке продуктов. Говорили только о семье, о любви, о молодости и старости, о праве на жизнь другого человека. И так было всякий раз, когда «Вторая молодость» шла с участием Остужева».

Драма «Светлый путь» была плохой пьесой, но Ермолова была гениальна.

«Вторая молодость» была плохой пьесой, но сила артистического таланта Остужева преображала роль и помогала жить зрителям. Для новых зрителей по-новому зазвучала прежняя остужевская роль Бассанио из «Венецианского купца»; в 1916 году этот спектакль казался рецензентам хоть и красивым, но пероным и в общем-то блеклым. Теперь, после революции, он словно зажегся новыми красками: гневный протест Шейлока, страстные речи Бассанио — Остужева, чьи громадные мопологи зал слушал восторженно, сцены карнавала — все создавало праздничное настроение. Новый зритель своей чуткой восприимчивостью, напряженным, благодарным ожиданием словно наэлектризовывал зал, помогая и актерам играть с полной отдачей.

Разумеется, новому зрителю приходилось кое-что объяснить специально: например, что во время спектакля не следует зажигать спичек, чтобы получше рассмотреть программу, или что не надо курить в фойе (в театре у Мейерхольда разрешали и лужать семечки и курить махорку, и это, конечно, сбивало с толку человека неискушенного). Но, главное, приходилось перед спектаклем объяснить суть пьесы, если она была о людях другого времени, другого мира. Александр Алексеевич очень об этом заботился, и, если вступительное слово произносил свой человек, артист нагружал его «целым ворохом сведений о пьесе», как писал впоследствии участник выездных спектаклей. Остужеву важно было, чтобы ни один смысловой оттенок пьесы не пропал.

Между тем далеко не все придавали объяснению пьесы, этому «мелкобуржуазному просветительству», особое значение. Ф. Н. Каверин, участник выездных спектаклей Малого театра, вспоминал, например, как В. М. Фриче, весьма почтенный ученый, рассказав в своем вступительном слове о текущем моменте и мировом рабочем движении, осветил драму Островского «Гроза» примерно так:

— Очень жаль, — сказал он, — что в такой момент артисты старого, отжившего театра будут вам показывать старую, отжившую пьесу об отжившем мире. Но что же делать? Пока приходится мириться с этим в уверенности, что скоро другие товарищи артисты будут играть для своих товарищей зрителей нужные, наши спектакли.

В этих условиях Остужеву пришлось принять участие в чисто организационной борьбе за сохранение великого Малого театра.

В ночь с 17 на 18 июня 1919 года Александра Алексеевича разбудили: его срочно позвал Южин. А. И. Южин, председатель избранной работниками Малого театра дирекции, П. М. Садовский

и А. А. Остужев, заведовавший как член дирекции весьма хлопотной хозяйственной частью, отправились на экстренное совещание. В 1922 году на страницах «Еженедельника петроградских Государственных Академических театров» было так рассказано об этом событии: «Различные родственные организации, промотавшие свои наследия, решили получить новые, окружив тесным кольцом богатую добычу, которую представляли собой тогда еще государственные театры со своим нетронутым и богатейшим имуществом. Громадное количество заманчивых проектов с грандиозными посулами блестящего грядущего были поданы правительству. В ночь с 17 на 18 июня ответственным работникам Госактеатров стало известно, что 18 июня в 2 часа дня произойдет решительное сражение между ними и их противниками. По счастливой случайности, а может быть, по инстинкту к этому времени в Москве были собраны все ответственные руководители государственных театров Петрограда и Москвы и их ближайшие сотрудники.

На состоявшемся ночью экстренном совещании было решено для спасения Госактеатров от гибели немедленно образовать ассоциацию из шести лучших театров республики. Протокол этого исторического для академических театров заседания гласит:

«Театр как отрасль искусства требует тех питомников, в которых создаются образцовые художественные ценности, разливающиеся потом по всей стране... Такими художественными центрами являются несколько отдельных театров — Государственные Москвы и Петербурга и Художественный в Москве, кроме еще немногих театров исканий, в которых идет работа для будущего весьма важная... Интересы русской культуры требуют ограждения этих театров от всего, что может внести разлад и разрушение в их структуру или произвести распыление их накопленных художественных, духовных и материальных ценностей...»

Так возникла Ассоциация шести Академических театров, причем на этом же заседании было решено настаивать на немедленном переименовании этих Государственных театров в Академические. В ассоциацию вошли три петроградских театра — Мариинский, Александринский и Михайловский и три московских — Большой, Малый и Художественный. Протокол экстренного совещания был немедленно отправлен А. В. Луначарскому. Под ним от Художественного театра подписались Станиславский и Немирович-Данченко, от Малого — Южин, Садовский и Остужев. Днем 18 июня протокол был доставлен Луначарскому.

«Проекту ассоциации одобряю и приветствую», — написал он. В декабре 1919 года народный комиссар по просвещению постановил Малый театр в числе других театров — членом ассоциа-

ции «впредь официально именовать «Государственным Академическим театром».

«Все те, кому дорога судьба Академических театров,— напоминал в 1922 году очевидец событий,— не должны забывать ночь с 17 на 18 июня 1919 года, когда из отдельных, атакуемых порознь театров образовался крепкий фронт, сыгравший в дальнейшем решающую роль в смысле охранения Госактеатров от полнейшего развала и уничтожения». И Александр Алексеевич Остужев в буквальном смысле слова «приложил руку» к тому, чтобы своему театру помочь.

Во главе противников «буржуазной» эстетики Академических театров был человек авторитетный, руководитель РОСТА П. М. Керженцев.

«Согласно построению тов. Луначарского... только через усвоение пролетариатом буржуазной культуры и вообще культуры прошлых эпох пролетариат может стать «культурным», т. е. способным создать свою собственную культуру. Только овладев культурой прошлого, можно работать для культуры будущего. В этих утверждениях, несомненно, кроется ошибка»,— писал Керженцев в «Вестнике театра» (1920, № 51). Так же как не может быть преемственности между Учредительным собранием и съездами Советов, не может быть преемственности между культурой прошлого и культурой будущего. Пролетарская культура создается «через резкий разрыв с буржуазной культурой». Если пролетариат создал новый способ производства, новый базис, спрашивал Керженцев, то зачем же ему нужны идеологические надстройки прошлого?

«Тов. Керженцеву кажется, что старые театры надо упразднить, что надо заменить их праздниками, а пролетариат требует, чтобы с 75% билетов, распространяемых среди них, мы перешли к 90%... Да, пролетарская культура есть продолжение буржуазной культуры. Да, в этой области нет и не может быть разрыва... Приобретения тысячелетней культуры не есть пустячки, на которые поплеывает тот или другой «революционер» мансарды, а есть огромное человеческое достояние, к которому пролетарий должен относиться по-хозяйски...» — в том же номере журнала возражал Луначарский, удивляя сторонников Керженцева отсутствием «выдержанной» терминологии.

Но напрасно разрушители традиции надеялись, что народ от поэзии крестьянских праздников или искусства палешан прямо так и шагнет к супрематизму, абстракциям и эстетическим принципам Мейерхольда. Люди хотели не «невидашней-неслыханной» культуры, а той, которая прежде была им недоступна и которая теперь может принадлежать также и им.

Между тем, пока на страницах «Вестника театра» «оппортунист» Л. Л. уговаривал враждующие стороны примириться, поскольку «подготовленность во всяком художественном восприятии — один из самых могущественных и необходимых факторов» и потому «левое» искусство должно быть предварено искусством понятным, в Малом театре полностью вышли из строя водопровод и отопление. Дирекция прекратила спектакли.

«Репетиции происходят в верхнем платье и шапках, чего никогда не бывало раньше и что губительно действует на продуктивность подготовки пьес. На спектаклях артисты дрожат от стужи, играя при 4—5 градусах. Приходится снимать пьесы с репертуара, если костюмы недостаточно греют («Электра», «Горе от ума»).... Болезни артистов ломают репертуар. Их таланты тускнеют от голода и холода, от физического переутомления, от моральных мучений», — говорилось в докладной записке дирекции Малого театра, которую Остужев подписал и в составлении которой участвовал. Это произошло в начале 1920 года, докладную записку напечатали в «Вестнике театра» (1920, № 53).

Труппа могла теперь работать только на клубных и районных сценах.

В том же 1920 году, после юбилейных торжеств по поводу пятидесятилетия сценической деятельности М. Н. Ермоловой, Остужев последний раз оказался ее «сыном» по пьесе. В одноактной пьесе Я. И. Яшинского «Уходящие» М. Н. Ермолова была сестрой генерала Польшова, отставного человека, не нужного новой революционной действительности и в финале покончившего с собой. К сестре генерала приехал долгожданный сын-революционер (его-то и играл Остужев), который тут же должен был уехать: его звали революционные бури. Мать благословляла сына в путь и оставалась одна над телом самоубийцы-брата. Роль Остужева была насыщена фальшивой риторикой, но, видимо, он сумел свою трудную роль сыграть хорошо: «Уходящих» играли часто, по несколько раз в месяц. Спектакли шли не в Малом театре, а на чужих сценах. П. А. Марков видел этот спектакль в Театре миниатюр, помещавшемся на бывшей Страстной площади.

После того как начался ремонт Малого театра, группа молодежи во главе с будущим режиссером Малого театра К. В. Эггертом получила от исполкома Рогожско-Симоновского района помещение бывшего кинотеатра «Вулкан». Два года спустя кинотеатр «Вулкан», переименованный в Театр им. Сафонова, стал Таганским филиалом Малой сцены. Остужев играл на этих подмостках. Однако новый, рабочий по преимуществу зритель видел Остужева в негранных им прежде ролях: с 1919 по 1922 годы в Ма-

лом театре поставили девять новых спектаклей, но в них Александр Алексеевич занят не был. Зато в его архиве от тех лет остались графики поездок, списки гастрольных трупп, ведомости на оплату: он по-прежнему оставался помощником Южина по хозяйственным и организационным делам.

Только в 1923 году Остужев получил новую роль — то была роль Милона в «Недоросле». Странно складывался репертуар Александра Алексеевича. Хлестакова он еще играл; Чацкого уже не играл; в «Сестрах Кедровых» у Остужева была роль Анатолия, играл он по-прежнему Игоря Турашова в «Ночном тумане», а вот теперь получил «голубую» роль Милона. Стилизованный спектакль, поставленный Волконским, был совсем не в духе Малого театра. Положительные герои «были европейцами», выраженными на западный манер; и тут, в изящном шарже, мы видим воочию «благородство» Милона — он так красив на фоне военной музыки... — писал рецензент в журнале «Театр и музыка». Самая красота была повернута против актера: она стала пародийной.

Ироническая «стильность» движущихся живых картин предупреждала зрителей: это все игра, смеясь или плача, вы не должны верить артистам, и об этом мы уславливаемся с самого начала.

А традиции Малого театра требовали, чтобы зритель верил: все на сцене происходит всерьез; всерьез, на самом деле, может произойти даже чудо — и при условии этого доверия артисты Малой сцены играли так, что чудо, как в «Светлом пути», происходило.

В спектакле «Недоросль» Александру Алексеевичу пришлось впервые в жизни сделаться своего рода «режиссерской куклой». К Н. О. Волконскому Остужев относился потом беззлобно, снисходительно, как люди взрослые и умные относятся к забавникам шалунам. Вообще же ко всяким театральным новациям он приглядывался с ровным и спокойным интересом, а молодежи помогал. Когда Ф. Н. Каверин, которому Южин не разрешил ставить «Принца Гагена» Эптона Синклера, «по какому-то инстинкту» пошел к Остужеву жаловаться на свою судьбу, то «инстинкт» не обманул: Остужев пошел к Южину просить за Каверина, и постановку разрешили.

Если бы Остужев так же умел хлопотать за себя, то, может быть, в 20-е годы его артистическая судьба сложилась бы иначе. В труппе никто не относился к Александру Алексеевичу с открытой неприязнью: не было на то оснований. Но он ни к кому и не примыкал, по-настоящему был близок только с Южиным; однако не пользовался этой близостью, не хлопотал за себя.

Между тем с началом нэпа Академические театры были переданы на хозрасчет, и публика снова стала другой. Александр Иванович Южин и в новых условиях тщательно оберегал прежние традиции театра. М. С. Нарокову, только что поступившему в театр, он представлял Малую сцену так: «Вот наш Малый театр, вот наша сцена, полюбите ее так же, как любим ее мы».

Я снял шляпу и прошел вслед за Александром Ивановичем к авансцене.

Указывая на кресла первых рядов, Александр Иванович говорил:

— Вот здесь сидел Сергей Андреевич Юрьев, а здесь — профессор Василий Осипович Ключевский.

Было названо еще несколько имен».

Перед этими именами стоило снять шляпу.

Но людей этих больше не было.

Их герои и героини многим казались безнадежно устаревшими и исторически дискредитированными. Жанна Д'Арк, Карл Моор и Фердинанд — все они критиками пролеткультовского толка считались «не созвучными моменту». Даже Гамлет был не ко времени. «Левая» критика (а в 1922 году она преобладала) и Малый и Художественный театры именовала то «музеями», то просто «могильниками». «Наша задача — беспрестанно прорывать академический фронт. Наша задача — разбивать фетиш единства и, углубляя классовые противоречия, изолировать старое искусство. Наша задача, как правильно определяет «ассоциация революционного искусства», — показать пролетариату, что все «реально», «сюжетно», «повятно» изображавшееся старым театром основано на «нутре» враждебных пролетариату общественных отношений и что реализм новых отношений диктует и новый реализм в искусстве», — писал в 1922 году влиятельный в то время критик.

В 1923 году труппа Малого театра торжественно и единогласно избрала своим почетным членом Вл. И. Немировича-Данченко. Владимир Иванович благодарно откликнулся на свое избрание:

«...Быть почетным членом этого храма!

Даже страшно: не перед полным ли закатом моей деятельности такая честь?» — писал он, и Александр Алексеевич Остужев грустно думал о том, что наконец-то, как в годы его молодости, и он и оба его старших друга оказались вместе. Только Александра Павловича Ленского не было в живых...

Александр Алексеевич не придавал значения тому, что все эти «храмы» и «закаты» совершенно не созвучны эпохе, что ис-

куство деловито именуется «технологией», а сценические чудеса — «техническими достижениями». Бывая и раньше на совещаниях в Центротеатре (так называлось управление театрами), Александр Алексеевич слышал Мейерхольда с его «биомеханической» терминологией, но, вслушиваясь, болезненно морщась от того, что долетают лишь обрывки, он, наверное, больше всматривался в оратора: лицо, манера говорить часто выразительнее слов.

Можно предположить, что Остужев узнавал в этом властном, уверенном в себе реформаторе того пылкого юношу, который так поразил его на вечеринке у Савицкой в 1898 году. С большой теплотой вспоминал Александр Алексеевич молодого Мейерхольда потом, в год сорокалетия МХАТ, когда самому Мейерхольду пришлось тяжело, а добрые воспоминания Остужева о нем оказались не ко времени. Но, узнавая теперь в Мейерхольде прежний пыл, вдохновенный темперамент и убежденность, Александр Алексеевич не мог, конечно, согласиться с мейерхольдовским отрицанием традиционной эстетики Малого театра. Остужев даже вырезал статью Луначарского о том, что Мейерхольд — талантливый экспериментатор, большой художник, нужный революции, но что опыт его ничуть не является универсальным и общеобязательным.

К К. Эггерту, Ф. Каверину и прочим молодым новаторам в своем театре Александр Алексеевич относился терпимее многих, даже защищал их порой, но в затяжные споры не пускался: когда собеседник раздраженно горячится, то у него артикуляция портится, звук не идет «в маску», и его очень плохо слышно.

В творческих спорах Александр Алексеевич предпочитал уверенность и спокойствие как единственно надежную эмоциональную базу.

А в мае 1923 года в Малом театре снова сделалось тревожно.

Дирекцию упразднили. Южину предложили взять на себя единоличное директорство. Он колебался. Тогда по инициативе ведущих членов труппы, Остужева в том числе, Южину было написано коллективное письмо, как бы заменявшее выборы. Артисты обещали Александру Ивановичу всемерную помощь и содействие в деле управления реорганизованным театром и просили его принять директорский пост. Южин согласился. Остужев по-прежнему выполнял функции члена дирекции по хозяйственной части, хотя дирекции как таковой не существовало.

К этому времени брат Александра Алексеевича, Николай, умер от чахотки. Сестра Клавдия вышла замуж, но неудачно: муж оказался пьяницей и драчуном, Клавдия тяжело заболела. Прозрачная стена одиночества и глухоты теперь становилась все

теснее. Тревог и бед было достаточно, чтобы сломить человека даже и сильного характера.

Но у Александра Алексеевича характер был отцовский: не просто сильный или слабый, а особенный. И «особинка» эта под влиянием обстоятельств выявлялась все резче. Там, где другие только еще думали, Остужев говорил и действовал, не боясь никого удивить определенностью слова или поступка. Он терпеть не мог пускаться в споры или длинные объяснения, но заставить его изменить раз принятое решение было почти невозможно.

В сентябре 1923 года исполнялось двадцать пять лет сценической деятельности Остужева; юбилей решили отметить.

Александр Алексеевич категорически отказался его праздновать. Может быть, он решил так потому, что не достиг еще, по своему убеждению, тех вершин мастерства, когда празднование юбилея со стороны товарищей — не проявление дружеского долга, а праздник для всего русского театра; может быть, памятен был Александру Алексеевичу пример Ленского, чуть не забывшего о собственном юбилее; так или иначе, Остужев знал, что на следующий сезон, сезон 1924/25 года, его личного юбилея перенести нельзя: столетие великого Малого театра — такое торжество, что в этот год без его, Остужева, особого напоминания юбилея праздновать не станут. А напоминать он не собирался.

«Служенье муз не терпит суеты.

Прекрасное должно быть величаво».

Хотя спокойствие и даже величавость проявились во внешнем облике Остужева много позже, но со времен школы Ленского это старинное пушкинское чувство жило, видно, в глубине души и теперь проявилось поступком, удивившим окружающих.

«Дорогой Александр Алексеевич! — писала ему 16 сентября 1923 года председатель актерской корпорации А. А. Яблочкина. — Вы отвергли сегодня поздравление официальное, от всех товарищей, и корпорация откладывает его до будущего сезона, когда, надо надеяться, мы достойно отпразднуем Ваше двадцатипятилетие, но все-таки сегодня, или, вернее, завтра, исполнится 25 лет, как Вы впервые выступили артистом на славных подмостках Дома Щепкина, и мне именно сегодня лично от себя хочется принести Вам самое сердечное поздравление и сказать, что я горячо люблю и восхищаюсь Вашим красивым, пламенным талантом. Двадцатипятилетие упорного труда, исканий, разочарований и прекрасных достижений сделали из Вас большого мастера, крупного, выдающегося артиста, достойно поддерживаю-

щего славу Дома Щепкина, Ермоловой, Ленского. Я молю создателя, чтобы он еще надолго сохранил нам Вас.

Ваша счастливая наружность, темперамент остались при Вас, двадцать пять лет работы, опыта, знания сцены развили Ваш талант, и все это обязывает Вас создать Гамлета, Ричарда III, Отелло, Рюи Блаза и другие крупные создания...

Примите от меня мое совершенное уважение и пожелание энергии, сил, веры в себя и дерзания на самые крупные художественные образы...

Ваш друг и товарищ *Александра Яблочкина*.

Но ролей Отелло и Гамлета в тот сезон для Остужева не предполагалось. Он репетировал роль принца Фердинанда в пьесе Б. К. Рынды-Алексеева «Железная стена».

Драму Рынды-Алексеева «Железная стена» приняли к постановке в надежде создать романтический спектакль. В этой пьесе Август XIII, король вымышленного государства, оказывался политическим врагом своего сына Фердинанда. Пусть смутно, искажающе абстрактно, но пьеса отразила все-таки коллизию, которую потом разрабатывали советские писатели и драматурги: трещину в семье, раскол между близкими людьми на почве идеологических разногласий. Трещина эта в годы революции и войны прошла по многим семьям.

Ставил пьесу И. С. Платон, и в ходе постановки возникла трогательная ситуация: мизансцены Южина, который играл короля-отца, Августа XIII, и Остужева — его сына Фердинанда режиссер старался строить таким образом, чтобы Южин, глухой на правое ухо, мог слышать Остужева левым, а Остужев, у которого, наоборот, правое ухо слышало все-таки лучше левого, мог хоть отчасти слышать Южина правым ухом. Но от этих ухищрений дуэты Южина и Остужева несколько не страдали: А. Н. Глумов вспоминает, что сцена спора принца Фердинанда с отцом-королем была великолепна. Принц обличал богатых, сильных мира сего и защищал угнетенных. «Сцена была написана как бы в подражание знаменитому диалогу маркиза Позы с Филиппом. Остужев, по сути, играл именно Шиллера, и, как всегда, благородно, горячо, впечатляюще», — писал А. Н. Глумов более чем сорок лет спустя.

В пьесе возникала такая ситуация: король захотел, чтобы сын его, перед тем как взойти на престол, пошел в народ, узнал жизнь, в частности и жизнь революционеров. Но принц Фердинанд, Фредди Рук, как его называли за стенами дворца люди, не знавшие, кто он на самом деле, стал революционером искренне. С вдохновенной силой, воодушевленно Фредди Рук возвра-

жал всем, кто не верил в революционеров, вышедших из интеллигентных, богатых семей:

— Перед нами два лагеря: друзей и врагов народа. Других лагерей нет. Борьба завязалась между нами не на жизнь, а на смерть. Ты требуешь, чтобы революцию совершали лишь те, кто вышел из народа? Какое же место ты отводишь тем, которые поселили в нас то, что составляет нашу единственную силу: сознание своей правоты и стойкость духа?

Почти пятидесятилетний Остужев был прекрасен и молод. Сухие, неуклюжие фразы текста оживали, когда их произносил его голос. Монологи Фердинанда несли зрителю силу юношеской пламенной веры. Принца одушевляла идея великой миссии, вынавленной именно ему.

— Что такое человек?! — восклицал он, обращаясь к товарищу революционеру. — Маленькое орудие, намеченное для каких-то целей... Наши личные переживания ничто, потому что каждый человек сам по себе — ничто. Он велик только в целом!

И вот наступала ситуация, когда Фредди Рук должен был показать себя в деле: заговор революционеров достиг опасной для государства стадии. Король-отец решил, что его мальчик заигрался. Он вызвал к себе кронпринца для серьезного разговора. Фредди пришел вместе со своей возлюбленной, революционеркой Кетти. Во время разговора стало ясно, что примирения с отцом быть не может. Фредди взялся за револьвер, но у него не хватило характера выстрелить. Король продолжал свои увещевания. Фредди снова решил стрелять, но опять не хватило сил спустить курок. Кетти пожалела бедного возлюбленного и сама застрелила короля Августа. Зато Фредди оказался в состоянии духовного кризиса: что же ему теперь делать, как он выполнит свою великую миссию, если при первом же испытании спасовал и дело революции за него выполнила Кетти? Фредди стало ясно, что он — бесхарактерное ничтожество и быть революционером, одним из тех, кто выполняет великую миссию, не может. Деться было некуда, и Фредди Рук, раз уж он не годен в революционеры, решил податься в короли.

«Чувствовалось, что он будет жестоким и мстительным правителем. У Остужева менялись голос, мимика, осанка, казалось, что изменился рост, цвет глаз. Это была несомненная и яркая актерская удача», — писала Н. А. Луначарская-Розенель.

Но «яркая удача» Остужева в неуклюжей фантастической мелодраме, где способность к отцеубийству выдавалась за критерий революционности, не могла стать удачей театра и самому Остужеву успеха у критики не принесла. Между тем Александр Алексеевич старался как-то понять своего Фредди Рука, чтобы

оживить эту бестелесную абстракцию. Ему было по-человечески жаль пылкого Фердинанда, которого драматург поставил перед грубой и жестокой альтернативой. «Основной темой своих героических образов я всегда считал идею добра и поэтому никогда не превращался в их обвинителя, — писал о своем исполнении роли Фердинанда Александр Алексеевич Остужев в 1937 году. — Я этот образ не мог осудить, хотя он осужден всем ходом действия, психологической и идейной линией пьесы». У Остужева образ Фредди Рука был «шиллеровским», героическим до самого последнего момента, пока Фердинанд не стал злодеем.

Когда-то Южин с такой именно установкой играл Ричарда III, Макбета, Яго. Он их не пытался специально разоблачить, он их старался понять по-человечески, скорее защищал до последней возможности, чем обвинял. И тогда в этих его образах проступали черты мужества, силы, уверенности в своей правоте — все то, что считается героическими чертами. Контраст таких лжегероев с героями истинно благородными в результате только усиливался, а перед зрителем конфликт вставал во всей своей остроте и сложности. Остужев, как и Южин, старался до последней возможности «защищать» своих героев, что приводило в смещение критиков, требовавших решительных и быстрых разоблачений.

Но ведь Малый театр, «всемирная кафедра, всемирное красноречие, говорящее не одному уму, а всем сторонам духа», как определял некогда назначение Малой сцены С. А. Юрьев, всегда старался рассматривать человека через «увеличивающее стекло» своей театральности, которая вовсе не была «отображающим зеркалом». Нет, она умела не только звать человека «к идеалам правды и добра», но и показать, как искусно прикидываются порой добром и правдой зло и ложь. Разумеется, призыв к добру в лучших спектаклях Дома Щепкина преподносился не в виде прописных истин, а существовал в качестве эмоционального итога комического, драматического или трагического представления.

Однако как раз эта психологическая объемность, сложная содержательность у «революционеров мансарды» вызывала крайнее раздражение. Очень влиятельный критик того времени В. Блюм, представивший именно это, крайне «левое» направление, клеймил «постыдную объективность», свойственную Островскому, «апостолу серединности», и «Малым, Художественным и прочим провинциальным театрам».

В ответ «левакам» приходилось выслушивать неприятные для себя вещи. В «Известиях» за 11 и 12 апреля 1923 года была опубликована статья А. В. Луначарского «Об Александре Пико-

даевиче Островском и по поводу его», где, в частности, говорилось: «Несомненно, что идею «театрального театра», в отличие от литературного театра, от этического театра, развернули классы унапочные... И отсюда для меня ясно как дважды два, и это подтверждается нынешними первыми шагами пролетарской или полупролетарской драматургии, что театр пролетариата не может не быть бытовым, литературным и этическим».

А два дня спустя, 14 апреля, в «Известиях» была опубликована информация о речи народного комиссара просвещения, где он высказался еще определеннее: «К Островскому, к идеалам художников 60—70-х гг., — в поэзии к Некрасову, в музыке к «Могучей кучке», в живописи к «передвижникам», в литературе к великим романистам, а в театре — к Островскому!.. Творчество художников-шестидесятников возникло из недр народа. Этот авангард русского народа был затем отодвинут позднейшими наслоениями представителей искусства, выдвинутых окрепшей русской буржуазией. Но теперь, когда пролетариат и крестьянство являются господствующими классами и когда они должны создать свою культуру и свое искусство, они могут строить их на твердом базисе шестидесятников и быть счастливы тем, что в истории русской культуры и искусства были такие могучие волны истинно народного движения...»

Разумеется, Луначарский понимал положительное значение новых театральных форм, в частности театра Мейерхольда. Более того, он заботился о финансовой поддержке экспериментаторам. Однако когда «левые» критики пролеткультовского толка требовали для «нового» искусства государственной монополии, то нарком был решительно против этого. Видимо, он соглашался с критиком Л. Л., что искусство «левое» должно быть предварительно искусством понятным. К «понятному» уровню все и должно было прийти. Но в первой половине 20-х годов перевес в прессе был явно у самых «левых», чьи статьи, нередко крикливые и далеко не чуждые политической демагогии, заставили эмоционального Южина вспомнить методы полемики Фаддея Булгарина.

Героинку, традиционную для русской сцены, эти критики именовали то «буржуазной», то «кадетской», и Александру Алексеевичу вскоре пришлось столкнуться с новыми мотивами в оценке его деятельности.

10 апреля 1924 года Остужев выступил в роли молодого Марка Антония в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», а 16 апреля (по новому стилю) ему исполнилось пятьдесят лет.

И вот за день до пятидесятилетия Александр Алексеевич имел возможность прочесть статью Эм. Бескина: «Казалось бы, у нас, в СССР, да еще в государственном театре, искаженная

перспектива шекспировской пьесы будет восстановлена... Кажется, мы поставим на место лукавого царедворца, клеветы убитого Цезаря, Марка Антония, вскрыем его демагогию, его коварство, его — именно его — предательство по отношению к Бруту... Мы сделаем пьесу Шекспира исторически революционной... Увы, в Малом театре мы увидели лишь то же традиционное представление на тему «не убий»... Марка Антония играл Остужев... Остужев дал всю патетику своего надрыва, всю экзальтацию, весь арсенал «первого любовника». И весь вечер при явном сочувствии публики пылал необыкновенно благородный мститель за смерть друга, обличающий неблагодарного Брута: «И ты, Брут!»

Кто виноват?

Конечно, меньше всех Остужев. Он знает себя, знает аудиторию и пускает хорошо изученную машину полным ходом. Виноваты те художественно-руководящие органы театра, которые не продумали «Юлия Цезаря». Дальше рецензент писал, что Садовский — Брут хорошо произносит речь на Форуме, но ему в последних актах не хватает трагической силы, а прочие исполнители невыразительны. Таким образом, на общем фоне выделялся Марк Антоний, крамольно вызвавший сочувствие публики. Рецензент сурово предупреждал: «Нельзя так наотмашь «плыть» по течению традиций. Ибо наступает момент, когда традиции могут не спасти, но и подвести».

Для Остужева тут было много неожиданного и непонятного. Во-первых, оказалось, что патетика, даже экзальтация, хотя все это и не было фальшивым, все равно недопустимы. Во-вторых, из рецензии следовало, что за собственное свое творчество и за сочувствие ему публики отвечает не актер, а «художественно-руководящие органы театра», которые, естественно, всем коллективом руководить постановкой не могли; стало быть, для спектакля нужен был особый ответственный руководитель. Но это было вне традиций Малого театра, а на традициях этих, пусть приносивших театру и неудачи, выросли великие артисты, создававшие замечательные спектакли. В соответствии с этими традициями И. С. Платон и ставил «Юлия Цезаря». На репетициях, по воспоминаниям А. Н. Глумова, в частности на ответственной репетиции эпизода, когда Антоний после убийства Цезаря обращается к народу, «Остужев, сидя на стуле, терпеливо и подробно объяснял молодым артистам, игравшим роли в толпе, как следует реагировать на монологи Антония, Платон (постановщик спектакля) сидел в стороне и молчал, видимо со всем соглашаясь». Разумеется, Остужев и Платон перед тем договорились между собой. Остужев сам был теперь авторитетом, одним из

корифеев труппы, и отношения между ним и Платоном по неписаному закону традиции не могли уже строиться так же, как между И. С. Платоном и Н. А. Смирновой в пору ее молодости, когда репетировали «Марию Стюарт». Так что спектакль «Юлий Цезарь» ставился по обычаям Малого театра: режиссер не мешал «творческому соревнованию» премьеров, которые сами выстраивали каждый свою роль и приводили в гармонию собственные создания с помощью советов режиссера и при общем согласии в трактовке основных ролей. При этом Остужев, верный ученик Ленского, подобно своему учителю, заботился о том, чтобы толпа статистов тоже «жила» на сцене, не оставалась только фоном для главного героя, как это бывало в Малом театре прежде, а составляла с этим главным героем одно целое — живой сценический ансамбль.

Каким же получился Марк Антоний Остужева, если посмотреть на результат не только с точки зрения Бескина?

«Остужев — Антоний умел быть и величественным и простым, трогать сердца и подчинять своей воле, — вспоминала Н. А. Луначарская-Розенель. — А какая актерская техника! В длиннейшем монологе голос звучал свежо, свободно, красиво во всех регистрах, весь облик поражал удивительным сочетанием пластичности и скульптурной выразительности. . . Для тех, кто знал, ценил и любил дарование Остужева, роль эта представлялась исключительной удачей артиста. Поражало умение Остужева дать тончайший анализ личности этого гениального интригана и честолюбца. Его речь на форуме над прахом Цезаря — тонко завуалированное стремление к власти, к диктатуре, не бархатная, а какая-то кружевная маска, прикрывающая звериный оскал хищника, — все это выделяло его даже в том сильном ансамбле», где играли П. М. Садовский, В. Н. Пашенная, М. Ф. Ленин.

О том, как великолепен был Остужев в узловых сценах, когда Марк Антоний, спускаясь по лестнице, вдруг увидел распростертое тело убитого Цезаря, вспоминал А. Н. Глумов: «Широкий, закругленный, мягкий взмах руками, подобный взмаху орлиных крыльев, мгновенная пауза. . . Глаза Остужева засверкали, и он стал читать слова Антония:

«О, мощный Цезарь! Ты лежишь во прахе,
И это все, что от твоих побед,
Величия и славы остается!
Прощай. . .»

А. П. Глумов слышал этот монолог и в театре на спектаклях и потом, двадцать семь лет спустя, когда Остужеву было уже семьдесят семь лет.

«Голос его звенел и разносился по парку,— вспоминал Глумов об этой своей последней встрече с Остужевым.— Проходившие мимо останавливались, скромненько в отдалении прислушиваясь. Он ни на кого не обращал внимания, свежо и с силой дочитал монолог до конца».

Можно не сомневаться, что двадцатью семью годами раньше, на премьерe, голос его был еще сильнее, красивее, пластичнее. Да, именно пластичнее, ибо «кантилена» Остужева — не просто напевная мелодичность звучания. Остужевская «кантилена» включала в себя еще и короткие, вовсе не напевные интонации, и эта внезапная краткость, перебивавшая певучую мелодию голоса, создавала своеобразную «рельефность» звучания.

По воспоминаниям В. Филиппова, Остужев блеснул в роли Юлия Цезаря. «Прекрасная читка, чувство эпохи и стиля, позволявшее великолепно носить костюм, горячность произнесения шекспировских монологов,— все это было остужевское». При этом В. Филиппов считал, что сама роль Марка Антония не давала материала, чтобы на ней могло в полной мере развернуться дарование артиста.

Однако «блеснуло» оно так ярко, что вспышка эта затмила остальных: «Антоний получился главным героем, рядом с ним бледнели и пасовали все остальные персонажи»,— пишет А. Глумов.

Таким образом и критик, обругавший спектакль, но снисходительно признавший, что в эффекте собственного своего мастерства Остужев неповинен, и те, кто потом вспоминали о спектакле, сошлись на одном: в творческом и дружественном соревновании артистов под режиссерским наблюдением И. С. Платона ярче всех оказался Остужев. Он сделал своего героя сложным, и в этой сложности жила человеческая достоверность шекспировского образа. «Гениальный интриган» и честолюбец потому и показался Луначарской-Розенель «гениальным», а не пошлым, что в основу образа, как вспоминал Глумов, была «положена любовь... суровая, сдержанная преданность римского воина обожаемому им военачальнику».

Остужев сыграл свою роль так, что она заставляла разгадывать созданный актером характер, заставляла вглядываться и думать. С. Н. Дурылин называл потом красноречие остужевского Марка Антония «лукавым», подчеркивая, что обаятельность, сила и искренность Остужева — Антония сочетались с беспощадным честолюбием и жестокостью.

Мастерство артиста стало достаточно совершенным, чтобы создавать подражателей. Даже неприязненная к Малому театру критика это признавала, хотя самый факт в ее отражении выгля-

дел, как в кривом зеркале. В. Чернояров писал в «Новом зрителе», журнале, приверженном к «левому» искусству, что в Малом театре «мы привыкли слышать ломанье под Остужева у мужчин». Стиль игры Остужева уже в 1924 году сделался явлением, но само явление это в глазах критика было отрицательным.

Впрочем, вряд ли и этот отзыв и другие такие же Александра Алексеевича особенно интересовали: времени у него было в обрез. Обязанности члена дирекции по хозяйственной части он исполнял по-прежнему, хотя дирекции уже не было. О своем юбилее он в 1924 году напоминать никому не стал, зато о столетии Малого театра помнил хорошо, о чем свидетельствует его деловое письмо к Южину, посланное 24 мая 1924 года.

«Глубокоуважаемый и дорогой мой Александр Иванович!

Я вчера узнал, что А. В. Луначарский разрешил для поездки костюмы и парики. Отлично понимаю, что моим товарищам, в большинстве случаев поневоле отправляющимся на летний заработок, надо оказать помощь и дать им орудия их производства, костюмы и парики. Но надо помнить и о том, что мы не так уж несметно богаты гардеробом... Новый сезон, сезон столетия Малого театра, будет очень важным для него в смысле его последнего, решительного экзамена на право дальнейшего существования театра. Надо быть в моменты безденежья особенно бережливым к нашему инвентарю, который позволял нам до сих пор показывать себя в приличном — с точки зрения момента — виде. Я прошу, я умоляю Вас, дорогой Александр Иванович, не разрешить к выдаче в поездки ни костюмов, ни обуви, ни белья и трико пьес нашего *текущего* репертуара и по возможности меньше из того небольшого запаса суконных и шелковых костюмов (даже женского гардероба), из которых, например, нам шили мундиры для «Железной стены».

Искренне любящий Вас

А. Остужев».

Едва ли такая позиция вызывала к Александру Алексеевичу особую любовь у тех, кто собирался ехать на летние гастроли. Но для Остужева интересы Малого театра были превыше всего.

Увлеченная хозяйственная проза этого письма так же ясно выражала цельность характера артиста, как воплощали другую сторону той же человеческой цельности чеканные образы его романтических героев, к которым в «юбилейный» сезон 1924/25 года прибавился образ Фиеско из пьесы Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе».

Эту пьесу Остужев взял с собой на время летнего отпуска, который он проводил в деревне, поближе к лесу и воде, подальше от традиционных дачных мест. Он обыкновенно брал теперь с собой пьесы, в которых ему приходилось играть, учил свою роль и чужие роли в тех эпизодах, где участвовал.

Празднование юбилея прошло торжественно, «экзамен» театр выдержал, хотя новых друзей и не нажил. Остужев получил звание заслуженного артиста, а также звание Героя Труда. В списке его имя было рядом с именами М. Н. Ермоловой, Е. К. Лешковской, В. Н. Давыдова, А. И. Южина. Это было почетное содействие.

Однако с новой работой Остужева, образом Фиеско, вышла неприятность.

Еще до премьеры А. В. Луначарский опубликовал в журнале «Искусство трудящимся» статью о готовящемся спектакле. «Признаться, я не очень одобрительно отнесся к мысли о постановке «Фиеско» в Малом театре. По старым воспоминаниям, пьеса казалась мне мелодраматической, правда, интересной, но крайне сбивчивой в смысле идеологическом, местами фальшиво построенной, очень риторичной. Однако Малому театру — режиссеру Волконскому, декоратору Федотову и труппе — удалось создать из «Фиеско» спектакль, который даже в нынешнем богатом сезоне должен занять одно из первых мест», — писал Луначарский. Он был на «законченной репетиции» спектакля, видел Остужева в роли Фиеско и писал по этим впечатлениям: «Фиеско — то честолюбец, то порой и искренний революционер. То в высшей степени лукавый политик, то рыцарь. Он сам хорошенько не знает, где у него кончается притворство и где начинается его собственная безумная любовь к женщинам и блеску. Он умеет превратить свои собственные ошибки и слабости в сильные ходы против врага. В Фиеско Шиллер создал поистине блестящий образчик легкомысленного великого человека, самые страстные идеи и сильные удары которого производятся как бы играючи. Беда Фиеско в том, что никакая идея им не владеет, а он все время владеет идеями и людьми. Именно талантливость и легкость, с которой все дается ему, как очень ловкому игроку, вскруживает ему голову и губит его. Такие фигуры нередки в истории человечества, и на поверхности политической борьбы они по-своему очень интересны».

С точки зрения Луначарского, именно Фиеско, этот обворожительный эгоцентрист, был центральной фигурой пьесы.

«Остужев был хорош, очень хорош, — вспоминала Н. А. Луначарская-Розенель, — душа заговора и виновник его неудачи. В его ловкости, в его умении обворожить, привлечь к себе

кроемся зерно обреченности этого заговора. Его стройная, затаенная в черное фигура как будто сошла с полотен Возрождения; и скромность его наряда среди бархата, парчи, позолоты других персонажей словно подчеркивает его умственное превосходство. Он — вождь. Ему открыт сокровенный смысл и цель митежа».

Вот эта-то обаятельность, красота будущего отступника, который, по мнению Луначарского, бывал то честолюбцем, то порой и искренним революционером, как раз и объясняли, почему люди — даже суровый Веррина — так легко поверили, что Фиеско, граф ди Лаванья, свергнув тирана, восстановит республику. Измена Фиеско республике оказывалась в результате такой трактовки действительно роковой неожиданностью, придававшей ситуации острый драматизм.

«Я помню, — продолжает Н. А. Луначарская-Розенель, — как за кулисами А. И. Южин, А. А. Яблочкина горячо поздравляли и восхищались Остужевым — Фиеско, помню также, что в сценах, где я была свободна, стоя в кулисах, я, как замороженная, слушала пламенную речь Остужева... М. Ф. Ленин играл Веррину, и, пожалуй, это была одна из лучших его ролей за последние пятнадцать—двадцать лет. Величие, чистота, мужественность были в его интонациях, в его голосе и жестах». Этот отзыв об игре М. Ф. Ленина перекликается с тем, что писал Луначарский, посмотрев спектакль: «Веррина дан в очертаниях римского революционера, какого-то Катона Утического. Недаром вокруг него Шиллер собирает сцены и отзвуки, напоминающие римские события в истории».

После того как Фиеско, обещавший восстановить Генуэзскую республику, решает стать единоличным властителем Генуи, Веррина сталкивает Фиеско в море с легких мостков, по которым оба они всходили на корабль. Для Шиллера Веррина был прав высшей справедливостью, хотя ему удалось убить Фиеско только потому, что граф ему доверял как другу. Значит, торжество справедливости может быть куплено даже ценой обманутого доверия, если при этом обмануто доверие человека, решившего стать тираном, какими бы прочими привлекательными свойствами он ни обладал. Такова суровая мораль романтической пьесы Шиллера, где драматизм кары только усугубляется обаятельностью личности отступника, где главное место уделено Фиеско, но без Веррины, сильного, сурового, преданного республиканскому идеалу, не может быть спектакля.

Но во всей глубине и мощи шиллеровская постановка проблемы приплась многим критикам не по вкусу и не по росту; во всяком случае, ругая Остужева, они именно шиллеровскую по-

становку вопроса и критиковали: требовался Фиеско помельче, не такой обаятельный, уверенный в себе. Актер должен был упростить шиллеровский образ, поскорее развенчать его, разоблачить, в результате чего пропали бы и глубина и драматизм конфликта.

К сожалению, предусмотрительная защита Луначарского спектаклю не помогла. И на спектакль и на Малый театр посыпались самые демагогические обвинения. Луначарский оказался в одиночестве. В результате Остужева сняли с роли, а роль Фиеско передали М. Ф. Ленину, бывшему Веррине. Журнал «Искусство трудящимся», перед тем напечатавший цитированную выше статью Луначарского, писал:

«Эмоциональность и пылкость Остужева — Фиеско теперь сменились расчетливостью лукавого политика, каким изображает Ленин героя пьесы... Пронизывая всю роль громадным честолюбием, Ленин показывает, как Фиеско с неизбежной последовательностью забывает все свои революционные порывы и приходит к мысли о герцогской короне».

Остужев показывал, что к этой мысли Фиеско приходит с непоследовательностью, но тоже неизбежной: пылкий, честолюбивый красавец не мог по природе своей отказаться от короны, хотя, возможно, вовсе и не думал о ней до той поры, пока не возникла реальная возможность ею овладеть. Романтик Шиллер хотел постичь тайну отступничества человека привлекательного и сильного. А рецензент был рад, когда сложный процесс упростился до элементарной схемы.

«Между собой актеры остряли, что это не «Фиеско», а «фиаско», — писала Н. А. Луначарская-Розенель. Шутка пошла после того, как «эмоциональность и пылкость» сменились «расчетливостью лукавого политика».

Александра Алексеевича, конечно, очень огорчило, что его сняли с роли. Но не менее обиден был рецензентский аккомпанемент уже и в адрес собственно Малого театра и его школы. Иные рецензенты изощрялись совсем уже на манер «Московского листка» 1900 года.

«Да, актер, то, чем больше всего гордится Малый театр, «хранитель лучших традиций сценического мастерства», — этот актер ужасен! Эта выпренняя испано-австралийская жестикуляция, эти монологи, напоминающие цыганский романс, эта торжественная поступь людей, с трудом выносящих тяжесть своего расхлябанного, мешковатого тела, — это и есть то «зрелое мастерство», которого, по мнению т. Луначарского, ищет массовый зритель, не выносящий «блужданий и кухонной пачкотни»? — язвительно спрашивал В. Масс в связи со спектаклем «Заговор Фиеско в Генуе».

Между тем Глумову на этом спектакле запомнилась «паразитическая легкость, с которой Остужев преодолевал крутые лестницы декорационной конструкции. Во время самых трудных моментов он, как птица, взлетал на высочайшие станки, и дыхание ему не изменяло». Но, видимо, критику для стройности концепции проще было не заметить главного героя спектакля.

Пока один рецензент признавал у Остужева «эмоциональность и пылкость», но ставил это артисту в вину, пока другой рецензент отрицал их вовсе, находя в игре артиста только «фальшивый, декламационный, слащавый пафос», Мария Николаевна Ермолова прислала участникам первого состава спектакля поздравительное письмо.

Малый театр не поступался своими реалистическими традициями, хотя в 1925 году Южину и его друзьям приходилось выслушивать себе и своему делу все ту же «отходную», которая звучала еще до первой мировой войны. Прежние утверждения находили себе новых сторонников: «За последние пятнадцать лет Малый театр не выдвинул ни одного сколько-нибудь выдающегося актерского имени. Жизнь давно прошла мимо стен Щепкинского дома», — писал Б. Алперс в «Новом зрителе».

Такого рода безапелляционные приговоры не оставались без ответа. В 1925 году вышел сборник статей о Ермоловой, авторами которого были А. И. Южин, П. Н. Сакулин, Н. Е. Эфрос, к тому времени уже покойный, А. А. Кизеветтер, П. А. Марков. Статьи были выдержаны в тонах уверенных и спокойных. А. А. Кизеветтер в согласии с другими авторами сборника подчеркивал, что сердце Малого театра — это прежде всего актер, «актер-трибун», чья «душа в момент творческого подъема устремляется туда, по ту сторону рамп, в зрительный зал, сцена отступает на второй план, и если вследствие этого на сцене возникают эстетические беспорядки и шероховатости, комкаются и заслоняются остальные роли, нарушается ансамбль, искажаются пропорции общего режиссерского плана, наконец, в исполнении самого «актера-трибуна» смазываются отдельные штрихи и моменты, — то какое до всего этого дело самому «актеру-трибуну»; ведь в момент творческого экстаза его душа улетает со сцены в толпу, и не на сцене, а в сердце каждого зрителя совершается то таинство психического взаимопроникновения трибуна и ведомой им за собою толпы, которое составляет для Мочаловых весь смысл, весь цвет, все духовное наслаждение их существования». Щепкин, тоже «актер-трибун», был, по мнению автора статьи, и «взыскательным художником».

Школа Малого театра, где исполнение стихов и прозы выросло из единой основы, где «в лучах светлого романтизма» яв-

лялись зрителям удивительные характеры и чувства, причем «героическое» и «будничное» соединялись между собой общей этической установкой защиты добра и человечности,— эта школа была цельной. Правда, она не была совершенной: случалось, «один заслонял собою всех» и «пропорции целого искажались». Однако силу могучего слова своей драматургии Малый театр до зрителя доносил. А. И. Южин, подытоживая в той же книге опыт театра, писал, что Малый театр — это театр крупных актерских индивидуальностей, своеобразных, самостоятельных, стнюдь не лишенных «права на изобретательство». И Александр Остужев искал и находил новые краски, новые образы, в которых оживали приметы времени — теперь середины 20-х годов. Так, в одноактной комедии Персианиновой «Последний жемчуг» создал Остужев карикатурную фигуру Стрельца-Корецкого, «прожженного мошенника, полуграмотного проходимца, поддельвающегося под аристократа-белогвардейца; он так шаркал ножкой, целкал каблуками, что зрители покатывались со смеху», — вспоминала Н. А. Луначарская-Розенель. А. В. Луначарскому Остужев в этой роли очень понравился.

Между тем, хотя Михаил Светлов и написал уже стихотворение «Рабфаковка», где в мире его героини, в мире самого поэта были и «высокие костры» и все тот же, навеянный не столько историей, сколько шиллеровским ее истолкованием, образ Жанны Д'Арк, — романтические герои, словно они принадлежали не всему борющемуся человечеству, как это подчеркивал Луначарский, а какой-то враждебной партии, были в загоне. Над ними словно торжествовали победу, и театр, настаивавший на своих традициях, подвергался «проработкам».

В. К. Владимиров, новый сотрудник, появившийся в театре, тот самый, что в 1920 году привлек к себе внимание Луначарского осторожной защитой классики, теперь писал о постановке «Заговора Фиеско в Генуе» в извиняющемся тоне, что, дескать, хотя эта пьеса Шиллера и «была всячески осовременена, но главный интерес спектакля заключался все же в возвращении к близкой театру гениальной шиллеровской классике». Получалось, что для зрителя особого интереса в «гениальной классике» нет, интерес тут только для театра: извиняющаяся интонация намекала, что в дальнейшем слишком частых возвращений к традиции постараются избежать. Впрочем, власть была пока у Южина.

Однако в том же сезоне 1924/25 года классическую пьесу Гуцкова «Уриэль Акоста» на Малой сцене ставить не стали, ее поставили в Таганском филиале, в Театре им. Сафонова, от вьедливой критики подальше.

«Фальшиво и не нужно звучат для нас те слова, которые вложены в уста персонажей этой пьесы... Идеологически эта пьеса более чем анахронистична и драматургически невыгодна», — писал критик «Нового зрителя» в то время, когда Остужев готовил роль Уриэля Акосты. Роль Юдифи — знаменитую ермоловскую роль — исполняла Н. А. Белевцева; в спектакле были заняты А. А. Яблочкина (Эсфирь), Н. И. Рыжов (Рувим), Н. Ф. Костромской (Де Сильва). Таким образом, актерский состав спектакля никак не назовешь слабым.

Об этом спектакле, в частности об Остужеве — Акосте 20-х годов, сведения противоречивы и смутны. В. Филиппов говорит, что, «захватывая зрителей своими переживаниями», Остужев в то время не мог «раскрыть идейной значимости образа». С. Н. Дурылин в своей работе, посвященной Малому театру в 20-е годы, пишет, что, несмотря на мастерство исполнения, Остужев тогда не раскрыл до конца всю полноту трагического пафоса борца за свободу мысли и слова, ибо другим, чем в 1940 году, был сам Остужев, иначе воспринимала одни и те же слова его аудитория. Это важное замечание: видно, нужно было и времени пройти и людям измениться, чтобы «идеологический анахронизм» перестал казаться анахронизмом, чтобы зрителям захотелось еще раз услышать убежденные монологи о праве человека быть собой и монологи эти радовали людей больше, чем прежде.

В то же время, однако, Е. Д. Турчанинова, которую Ф. Каверин называл «душой Таганского филиала», наряду с остужевским исполнением роли Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера особо отмечала Уриэля Акосту, «философа и учителя», роль, «где особенно выявился интеллект Остужева. В философских спорах его Акосты были убежденность и понимание самых сложных аргументов, и это придавало образу ученого особую достоинство».

А. Н. Глузов об Уриэле Акосте Остужева пишет определеннее всех: «Это крупное достижение артиста хорошо известно советскому зрителю по спектаклю 1940 года, широко освещенному в нашей прессе. Следует отметить лишь, что уже в первой постановке Остужев выявил убежденность Акосты в правоте своих философских концепций и сосредоточенность мудреца. Все это, однако, тогда, в 1925 году, было подкреплено такой силой огня, таким темпераментом, которого мы не застали через пятнадцать лет, когда артисту было уже за шестьдесят... К сожалению, эта постановка в районном театре в то время прошла почти незамеченной».

Последнее обстоятельство бесспорно. Поэтому сейчас уже трудно установить, не случилось ли парадокса, что первая работа

мастера оказалась непризнанной и пропала, а более слабая авторская копия с нее принесла художнику успех и славу. Бесспорно лишь, что кое-какие краски за пятнадцать лет могли выцвести, например внешние проявления огненного темперамента. Однако могли добавиться новые тона, каких не было прежде: более глубокие ноты трагизма в обреченном порыве человека к свободе, то ощущение одиночества, отъединенности, которое в роли Отелло подсказало художнику знаменитую интонацию слов: «Черен я, черен», где особенность, несхожесть человека с большинством окружающих открылась ему как причина его горестной судьбы. С аналогичной по смыслу интонацией было произнесено Остужевым — Акостой в 1940 году: «Я иной, всегда иной!», но в 1925 году Освенцим был всего только зеленым провинциальным городком, а Веймар — городом Гёте, рядом с которым еще не было концлагеря Бухенвальд.

В сезоне 1925/26 года у Остужева новых героических ролей не было, если не счесть героическую роль уродливого Квазимодо в инсценировке «Собора Парижской богородицы» В. Гюго. Поскольку разоблачать отступников «языком плаката» Остужев не умел и не хотел, а изображение объемное и полное считалось неправильным, артисту и дали роль отталкивающего горбуна, словно в насмешку над его обаятельной внешностью. Рецензент В. Э. в «Новом зрителе» написал с веселым удивлением, сравнивая ленинградский спектакль «Собор Парижской богородицы» с тем, что он видел в Москве: «Разыграли «Собор» честно, по щадя живота, связок и темпераментов. Оказывается, для мелодрамы и ее жрецов закон не писан, громы не гремят и революции не существует. Все по-прежнему. Впрочем, виноват: там, тогда, не было Степана Кузнецова и Остужева, двух прекрасных исполнителей, которые спасли старушку Эсмеральду, а вместе с ней театр от неудачи... Квазимодо поручили Остужеву. Это его первая характерная роль. Нащупывание «перехода». Урод звонарь после галереи красавцев любовников. Задача не из легких. Остужев справился с ней превосходно. Правда, из-под уродливого грима моментами чудился обольстительный Ромео или Гвидо, но это только моментами. В целом же яркая, убедительная, трогательная фигура.

Остальные...

Впрочем, что о них говорить!»

Конечно, утверждение рецензента, будто роль Квазимодо — первая характерная роль Остужева, показывает лишь его забывчивость: в роли доктора Кокоро, в роли Григория Претурова и во многих других ролях Остужев умел, как мы видели, создавать острую характерность, иногда даже лишившую его всякого

обалния. Как раз за месяц до роли Квазимодо Остужев сыграл роль Стрельца-Корецкого в пьесе «Последний жемчуг». Даже последнему обстоятельству рецензент значения не придал, потому что, мало интересуясь в соответствии с модой своего круга Малым театром, просто не знал об этом.

«Жуткими, фантастическими красками переливался у Остужева этот романтический образ — и в то же время радовал правдой своего лирического волнения и останавливал внимание обильным метко выписанных, исторически характерных деталей», — вспоминал С. Н. Дурылин об остужевском Квазимодо.

Безобразный горб и уродливый грим, искажавшие лицо и фигуру артиста, не могли лишить образ Квазимодо обаятельной трогательности и человечности: урода играл трагический актер Остужев. Вместе с Степаном Кузнецовым оказался он на первом плане спектакля.

Даже в небольшой роли Шумского в пьесе Платона «Аракчеевщина» Остужев имел исключительный успех. Шумский по пьесе — незаконный сын Настасьи Минкиной и Аракчеева, молодой офицер (Остужеву в то время было пятьдесят два года). Он высказывает своей матери, любовнице Аракчеева, свою злость, горечь, возмущение. «Его незаконное рождение, его полуродство с могущественным временщиком, презрение товарищей доводят его до бешенства. В истерическом припадке он не щадит ни свою родительницу, ни благородного графа. Что делалось в зале! Вскрикивали, испуганно аплодировали, вопили: «Остужев! Остужев! Bravo!» Вероятно, ни один актер нашего времени не мог передать такую бешеную ярость, такое отчаяние. По окончании монолога Остужева — Шумского долго не могли начать следующую сцену», — вспоминала Луначарская-Розенель.

После «Заговора Фиеско в Генуе» и «Аракчеевщины» между Остужевым и Луначарскими установилось знакомство «домами». В новой пьесе «Бархат и лохмотья» Остужеву была поручена главная роль. Луначарский перевел эту пьесу немецкого драматурга-экспрессиониста Штуккена и внес в нее переделки, заострившие социальную направленность пьесы. Штуккен грубым, сильным, сочным языком, контрастно резкими штрихами, энергично и яростно нарисовал эпизоды из жизни действительно существовавшего голландского художника XVII столетия Адриана Ван Брувера.

«Около 1631 года художник появляется в Антверпене, где и остается до своей преждевременной смерти, как гений в лохмотьях, творения которого тогда же, а не только впоследствии высоко ценятся самим Рубенсом», — писал Александр Алексеевич. Многие об эпохе и Ван Брувере рассказал Остужеву сам Луна-

чарский. Теперь Александр Алексеевич читал книги по предложенному Луначарским плану и делал выписки. Роль Ван Броувера была трудной.

Художник жертвовав свободой, бросал любимую женщину Диану, свою конуру и ободранный мольберт ради богатой красавицы Рихильды. Муж Дианы, Ваббе, видя, что жена его теперь брошена любовником, беззащитна, ведет ее на позор — на базар, где орет во всю глотку:

— Я продаю свою жену! Я продаю свою неверную жену!

Диана вырывается, под улюлюканье и вой зевак бросается в канал, гибнет. Ван Броувер, узнав об этом, прибегает на рыночную площадь и ударяет кинжалом Ваббе, «на скорбь и поругание» Адриану погубившего Диану. После этого Адриан отказывается от богатой невесты, от «бархата», которым прельстила было его новая жизнь, и выбирает «лохмотья» — свободу, одинокую жизнь художника.

Андриан Ван Броувер участвовал во всех картинах спектакля, кроме одной. Это была почти монодрама.

Премьера состоялась 25 марта 1927 года.

Спектакль не получил единой оценки.

Н. А. Луначарская-Розенель пишет, что выбор Остужева на роль Ван Броувера «был абсолютно правильным. Вряд ли кто-нибудь другой мог сыграть Адриана Ван Броувера лучше Остужева. Все разнообразие красок — от нежности и ласки во время сцен с Дианой до яркого, разгульного веселья в сценах в кабачке, до бешеной ярости при столкновении с Ваббе, — кто другой мог бы передать это? А финальная сцена, когда, отбросив всякую заботу о благопристойности, он, «жених без штанов», издевательски хохочет в лицо знатым господам? Был один оттенок в его игре, который мне кажется очень удачным и правильным. Остужев, недавний первый любовник, в этой пьесе почти совсем не акцентирует в своем герое чувство влюбленности. Любит ли он Диану? Да, по-своему любит, жалеет, отвечает нежностью на ее чувство... но любовь, страсть отдавались только искусству. Остужев превосходно играл одержимость художника, и вся сила его яркого темперамента была обращена на эту сторону сложного образа Ван Броувера».

Остужев давно уже, лет за двадцать до момента постановки «Бархата и лохмотьев», был не только «первым любовником». Лучшие его роли соответствовали скорее тогдашнему амплу «героя-неврастеника», хотя не уместались и в нем. В роли голландского художника, одержимого творчеством, Остужев подытожил то, что уже знал, в частности опыт своего Уриэля Акосты, тоже одержимого, но не искусством, а мыслью. Удача его в роли

Адриана была бесспорной, и даже враждебные «старому» театру рецензенты не отрицали ее, правда сочетая похвалу с выпадами в сторону театра и пьесы. В журнале «Рабиб» (сокращенное «Работник искусств») рецензент К. писал, что хоть и буржуазную, но все-таки экспрессионистскую пьесу Штуккена Луначарский не столько социально заострил, сколько эстетически утилизировал, сгладив стремительную и шероховатую стилистику экспрессионизма и уснадив пьесу громоздкой бутафорией романтической драмы.

«Из героя вышло нечто вроде Сезара де Базана. Романтический богемный, неизменно устраивающий после нескольких бутылочек доброго вина дебоши, в чрезвычайно декоративных позах, с каскадом выигрышной декламации... И как ни старался Остужев, как много искренности и темперамента он ни вкладывал в трудную роль Ван Броувера, она все же осталась только придатком монументальной олеографии режиссерского и декоративного замысла».

Таким образом, в этой рецензии Остужев хоть и вышел «придатком», но при этом «темпераментным и искренним», живым. Зато Сесар де Базан — одна из лучших ролей Ленского — теперь оказался олицетворением некоей заранее осужденной и обреченной пошлости. Стало быть, сыграв Остужев даже гениально этого обаятельного романтического героя, некий критик К. все-таки его работу из принципиальных соображений осудил бы. А в рецензии журнала «Новый зритель» слова вовсе отделились от смысла, как в кубизме цвет и форма вовсе отделились от предмета: «Бархат и лохмотья» даже не историческая пьеса. Оденьте ее персонажей в современные костюмы, и у вас останется все та же трагедия художника, «не понятого» буржуазной средой и посему уходящего на дно, меняющего бархат на лохмотья», — язвительно писал рецензент.

Кавычки по поводу непонятости художника буржуазной средой, видимо, предполагали, что он непременно должен быть ею понят, так что трагедия художника в буржуазном обществе — ненужная рабочему классу выдумка, которой напрасно увлекся нарком Луначарский.

Исходя из этой странной предпосылки, критик оценивал спектакль: «Мы не можем, по совести, вдаваться в подробную критику исполнения, так как актеры, на наш взгляд, просто изнемогали под тяжестью пьесы. Они сделали все, что могли, они вложили в роли весь темперамент, который у них имеется, и если получилось не ярко, не впечатляюще, то в этом не их вина. Особенно хочется отметить исполнителя центральной роли Остужева, Белевцеву (Рихильда) и Головина (Капитан)».

За что отметить, из рецензии было неясно: за то, что у этих артистов образы получились особенно невпечатляющими и полными?

Отделение смысла слов от самих слов было обусловлено неопределенностью взгляда и на школу Малого театра и на его актеров, лишившей возможности многих критиков высказываться вразумительно.

В этом печетком, сбивчивом, смутном взгляде Малый театр отражался расплывчато и двойственно. Когда взгляд на вещи изменился, когда на то же самое люди взглянули другими глазами,— они и увидели все иным. Причем такая эволюция оценок одного и того же была свойственна даже людям, любившим великий Малый театр.

В. А. Филиппов, сам в прошлом актер Малого театра, а к концу 20-х годов театровед и критик, писал в 1928 году и об Остужеве в «Бархате и лохмотьях» и о школе Малого театра так: «Стремление дать речь яркую и сочную, дать всю полноту звука, вызванное необходимостью преподнести слово театрально, делает речь ходульной, полной излишнего пафоса, когда ни его сила, ни яркость не оправданы эмоциональной насыщенностью. Такое преобладание театральности речи над естественностью можно наблюдать в отдельных ролях и у «заслуженного декламатора», как в прессе был назван Остужев (кстати сказать, в той роли Ван Броувера в «Бархате и лохмотьях», где он как раз в наибольшей мере отошел от этого), доведший театральную речь до значительного мастерства, и у ряда менее даровитых его последователей из молодых сил театра, не умеющих или не могущих еще, подобно ему, оправдывать эту театральность нервной возбужденностью игры. Но там, где Остужев искренне захвачен ролью, волнующей его своим содержанием,— «Аракчеевщина», «Собор Парижской богородицы», «Бархат и лохмотья»,— повышенность его речи сильно заражает аудиторию».

Впоследствии и С. Н. Дурылин и В. А. Филиппов восхищались в своих статьях удивительным звучанием голоса Остужева, его «кантиленой». Разумеется, она звучала и в 20-е годы, но в 30-х взгляд на вещи изменился и ту же «кантилену» услышали с большим воодушевлением. В 1945 году Филиппов писал об Остужеве: «С огромным мастерством выполнил он труднейшую роль в «Бархате и лохмотьях». Это было уже в первые послереволюционные годы, когда героический и романтический репертуар кое-кому казался ненужным советскому зрителю, и Остужев в этих ролях (речь шла еще и о роли Марка Антония.— Ю. А.) получил от таких «критиков» полупрезрительный отзыв: «заслуженный декламатор».

Принципиальной разницы между отзывами Филиппова в 1928 году и в 1945 году об одном и том же нет; есть разница стилистическая, в оттенках. В одном случае — признание, в другом восхищение. В одном случае хоть и критические, но сочувственные слова о школе Малого театра, в другом — молчание на эту тему, обусловленное, по-видимому, тем, что самые принципы школы Дома Щепкина перестали быть предметом спора.

А в 20-е годы понимание принципов театральности, которое господствовало в Доме Щепкина, не только оспаривалось, но и начисто отрицалось. Школа Малого театра, не лишенная своих недостатков, но сильная своими достоинствами, большинством критиков считалась безнадежно устарелой. Поэтому и мастерство Остужева казалось либо сомнительным, либо требовавшим осторожности при положительной оценке.

Южин был человеком, чья оценка школы Малого театра и его артистов оставалась наиболее постоянной: он ведь отдал всю жизнь этому театру. В 1927 году, совсем незадолго до смерти, он называл двух актеров, П. М. Садовского и Остужева, «нынешними столпами труппы Малого театра».

Это свидетельство А. И. Южина совпадает с оценкой другого современника.

«Я увидел Остужева в роли Отелло. Не хочу повторять общеизвестное. Но в то же время меня на спектакле угнетала тяжелая мысль: мне довелось близко видеть Александра Алексеевича в героических ролях двадцать лет тому назад. Пылкость его темперамента была тогда необъятнее, фигура стройнее, он двигался по сцене значительно легче, ему не приходилось прятать в складках одежды свою полноту. . . Только голос и дикция оставались те же. Ах, этот голос! . . . Что же касается глубины интерпретации образа и мастерства, якобы возросших за истекшее время, то считаю обязанным с полной объективностью и честностью сказать: эти домыслы — «от лукавого!» Тогда это был домысел лиц спохватившихся, потуги на оправдание самих себя: «Про-гля-де-ли!» Гения советского театра проглядели! Ибо Остужев и двадцать лет тому назад сыграл бы Отелло с такой же глубиной и философской насыщенностью, как и теперь, однако значительно ярче, сильнее, экспрессивнее, заразительнее. До чего же мне было горько! Еще тверже я укрепился в этих своих мыслях позднее, в 1940 году, когда вторично смотрел Остужева в пьесе «Уриэль Акоста», в роли, которую он уже играл пятнадцать лет назад. Теперь ему исполнилось шестьдесят шесть. И он был болен стенокардией», — писал в 1969 году А. Н. Глумов.

Утверждение, что свою коронную роль, Отелло, Остужев сыграл бы в 20-е годы лучше, чем в 30-е, непроверяемо. Но основа-

ние для этого утверждения есть: к концу 20-х годов Александр Алексеевич Остужев стал замечательным мастером. К сожалению, в 20-е годы мастерство его оказалось не ко времени. Но Александр Алексеевич был верен себе и знал, что время для его мастерства придет.

В периоды споров и поисков люди всегда смотрят в сторону нового, возможности которого кажутся неисчерпаемыми, ибо границы этих возможностей еще неизвестны. В этом увлечении забывают порой даже прошлые открытия.

«Актер новой школы должен научиться воспринимать все движения своих мышц изнутри... Овладение художественной техникой жеста позволяет актеру отказаться от употребления жестов, приспособленных к выражению обыденных рассудочных понятий, и превратить их в средство для выражения ритмов и высоких, живых идей... Актер должен научиться ярко видеть образ вне себя и показывать его таким, каким он его видит, а не переживать его чувства, как свою личность». Актер — «чувствующая виолончель». «Образ» — «музыкант». Конечно, «музыкант» зависит от свойств «виолончели», оба приспособляются друг к другу — и тогда возникает игра, сценический образ.

Все это не пересказ принципов школы Ленского, которые разделял и Южин. Вышеприведенные положения характеризуют школу Михаила Чехова в том виде, в каком принципы эти были доложены на подсекции актерского творчества Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 1927 году. Разумеется, новое направление театральности, предложенное Михаилом Чеховым, не исчерпывается совпадением с тем, чему учил когда-то А. П. Ленский. Но и «старинный» русский театр был силен вовсе не случайными удачами, а знанием глубоких тайн психологии творчества. У одних это знание существовало в формах чисто интуитивных, другие умели его обобщать и формулировать, как А. П. Ленский, но именно в этой общей «кладовой» находили нечто важное для себя реформаторы русского театра. Ведь и К. С. Станиславский создал свою систему не в отрыве от традиции, а развивая и по-своему обобщая ее. Так же точно и М. Чехов мог уйти дальше своих предшественников, только взяв, усвоив их знание и опыт. Поэтому молодую Ермолову потрясла книга Тальма, гениального актера отошедшей уже к тому времени «школы представления». Поэтому Мейерхольд остановился вдруг перед творчеством Ленского, как перед заманчивой загадкой. Однако только созрев и возмужав, новизна, поначалу нетерпимая и крикливая, с удивлением вспоминает о собственных

истоках и восхищается ими, если бьют еще из этих истоков живые ключи.

Перед Александром Остужевым, как и перед другими коренными артистами великого Малого театра, вставала альтернатива: или поверить своим критикам, или беречь свое знание, свое мастерство, не изменяя себе.

Большинство актеров Малого театра выбрало второй путь. Александру Остужеву с его романтической устремленностью было труднее многих других, но самая личность его была прочной опорой и защитой его таланта, надежно оградившей дар от давления времени и обстоятельств.

«Дорогая, я отчаивался, я проклинал свою судьбу за эту глухоту, — говорил Остужев Н. А. Луначарской-Розенель. — А теперь я счастлив, я счастливее всех здесь в театре. Я ничего не знаю. До меня не доходят сплетни, слухи, перешептыванья».

Но известие о попытке «отставить» Южина от Малого театра, разумеется, дошло до него.

Во время отъезда Луначарского за границу его заместительницу уговорили подписать приказ об освобождении Южина от должности директора Малого театра и о замене его В. К. Владимировым.

Владимирова во всей этой истории характеризовал не тот факт, что его назначили, а то обстоятельство, что он это назначение принял. Луначарский, как вспоминает Н. А. Луначарская-Розенель в своей книге «Память сердца», поправил дело: было опубликовано опровержение слухов, будто Южина сняли с директорства. Новым приказом Южина назначили директором почетным, а Владимирова — Красным директором. Все это с самого начала поставило Остужева к Владимирову в резко враждебные отношения: летом все было сделано за спиной Южина, простить такого обмана Остужев не мог. Потом пришел момент, когда Остужев поговорил с новым директором по совести, напрямик и невпопад. «О ссоре, происшедшей между Остужевым и новым директором, рассказывала мне Е. Д. Турчанинова и многие другие, — писал А. Глумов. — Остужев к начальству на поклон не пошел. Он был «очень принципиальным человеком, глубоко честным, правдивым. Инстинкт справедливости в нем был развит до предела. Враг всего нечестного, недобросовестного, несправедливого...» — так пишет Турчанинова и так же отзываются о нем в «Записках» Смирнова и все, кто знал его близко». Конфликтная ситуация обернулась для Остужева годами вынужденной творческой паузы.

Между тем в 1927 году умер Александр Иванович Южин, леживший на юге Франции. Он кончил пьесу «Рафаэль», написал

под последней строкой «Конец» — и умер тут же, за письменным столом.

Остужев лишился друга и дружеской поддержки, тем более ему необходимой, что постоять за себя, то есть поинтриговать, походить, попросить за себя, он не умел и не желал.

Правда, у Остужева оставался могущественный друг и поклонник — Луначарский, а также великая вера в свое искусство, сила личности, способной не только исповедовать свою веру, но еще и в этой вере жить, всегда ища нового совершенства.

Александр Алексеевич был воистину молод душой, и молодые люди чувствовали в нем это. В курилке Малого театра вокруг него всегда толпились молодые актеры и ученики школы. Разговаривая с Александром Алексеевичем, никому не нужно было кричать, — надо было только направлять звук вперед: по движению губ и по тому, что он улавливал ухом, Остужев умел понимать собеседника.

В пятьдесят три года Остужев чуть было не собрался вместе с молодыми актерами А. Грузинским, Е. Велиховым и А. Глумовым отправиться в лодке от Москвы до Астрахани. В день отплытия, когда толпа народа, корреспонденты и фотографы провожали трех молодых людей в дальний, на три тысячи километров лодочный поход, Остужев принес отъезжавшим охотничье ружье, патроны, лопату. Странное, должно быть, зрелище представлял собой этот легкий, стройный, как юноша, седой человек на праздничном берегу Москвы-реки среди пестрого народа, корреспондентов и представителей Высшего совета физкультуры.

— Физкульт-ура! Ура-ура! — кричали все вслед лодке и сопровождавшей ее флотилии из байдарок и шлюпок.

«Остужев по суше обгонял нас, вскакивая на ходу на трамвай, выходил к парапету каждого моста и сверху крестил нашу гондолу широким русским крестом: «Бла-го-слов-ля-ю ва-а-ас!» — кричал он звонким голосом, заглушая городские шумы», — вспоминал А. Н. Глумов.

Все это происходило летом 1927 года. В течение следующих семи лет Остужев получил только одну достойную его роль.

Еще рыдали в зрительном зале, слыша монолог Остужева — Незнамова, хотя этот Незнамов был заметно старше и Алексеевой, игравшей Кручинину, и Луначарской-Розенель, игравшей Коринкину.

— Сегодня по первому разряду! — говорил Васенин — Шмага, когда выводили рыдающего зрителя. — Саша сегодня постарался.

Еще писал Анатолий Васильевич Луначарский Остужеву, приглашая его выступить для участников съезда наркомов просвещения союзных республик, что хочет на примере его игры «дать возможность командному составу армии просвещенцев ознакомиться с образцами сценического искусства в исполнении лучших, талантливейших артистов».

Словом, все еще было как будто на своих местах, но вот интересных новых ролей у Остужева уже не было. За сезоны 1927/28 и 1928/29 годов Остужев сыграл всего две новые роли, причем ни одну из них он не включил потом в список ролей, которые считал для себя важными. Ни в роли царского сановника Мордвинова («1917 год» И. Платона и Н. Суханова), ни в роли Браилова (пьеса С. Поливанова и Л. Прозоровского «Сигнал») Остужев ничего нового и интересного не создал. К 1929 году вполне можно было предположить, что Александр Алексеевич то ли выдыхается, то ли отдыхает.

Но что Александру Алексеевичу было играть?

Правда, в Малом театре произошло событие большой важности: поставили «Любовь Яровую» Тренева, и в этом была немалая заслуга нового директора, однако классика вместе с традицией оставались под подозрением. И на выставке, организованной в год десятилетия Октября В. К. Владимировым, человеком энергичным, знавшим, чего он хочет, предметом гордости были новые декорации конструктивного характера, убедительные доказательства более сильной, чем прежде, режиссуры спектаклей, документы о великой Ермоловой, однако творчеством старшего поколения, ядра труппы — Остужева, Садовского, Пашенной, Турчаниновой, Яблочкиной, — устроители выставки особенно не гордились. Традиция, которую так защищал Южин, на выставке скорее подразумевалась, чем раскрывалась во всей полноте и силе.

Что же до репертуара, то утверждена была некая средняя линия, которую сформулировал О. Литовский в статье «Классики на советской сцене», опубликованной в 1931 году в журнале «Красная нива»:

«Борясь, и вполне правильно, с «засилием» классики, мы никоим образом не можем допустить победы ликвидаторских построений по отношению к классическому наследию... Бесспорно, что из всего классического наследия нам ближе и нужнее всего пьесы, отражающие общественные движения и настроения прошлых эпох, дающие картины культурной и социальной жизни прошлого, «отечественного» и зарубежного. С этой точки зрения можно ли считать целесообразным и актуальным постановку, скажем, «Отелло»? Конечно, нет. «Общечеловеческая» на-

сыщенность этой трагедии едва ли способна сыграть культурно-воспитательную роль в отношении рабочего зрителя. И наоборот, такая постановка, как «Растеряева улица» в Малом театре, чрезвычайно полезна, ибо показывает исторический отрезок русской жизни, когда на смену чиновно-крепостнической Руси начали выдвигаться на историческую арену Русь «чумазных» Колупаевых и Разуваевых».

«Отечественное» и «общечеловеческое» равным образом попадали в кавычки.

По сути дела, статья была выдержана в духе «ликвидаторских настроений по отношению к классическому наследию», только иначе сформулированных: ведь, по мнению автора, сама художественность созданий классики, например трагедии Шекспира «Отелло», не играла «культурно-воспитательной роли». Отсюда следовали рекомендации, даваемые в тоне директивы (в это время Литовский возглавлял Репертком и к этому тону среди дискуссий прivity). Что же рекомендовалось Малому театру и его мастерам?

«Театральное толкование классики должно исходить из тех же принципов, что и при отборе «наследства»... Примером и образцом социального раскрытия произведения классической драматургии может служить «Лес» Островского в замечательной постановке Вс. Э. Мейерхольда».

«Примером и образцом» — не больше и не меньше!

Надо еще иметь в виду, что появился ряд критиков, чьи «критики» оборачивались нежелательными последствиями, если рекомендации этих критиков принимали только к сведению, а не к немедленному исполнению.

Но эстетика театра непрямых жизненных соответствий, театра сугубо режиссерского, плохо приживалась на Малой сцене, где владыкой спектакля был актер. Однако именно в связи с попытками тогдашнего руководства театра любой ценой привить «новую» эстетику и над Остужевым начали экспериментировать. В сезоне 1929/30 года Александру Алексеевичу пришлось выступить перед публикой в роли Репетилова в «Горе от ума». По классу грибоедовской комедии Остужев получил, так сказать, «понижение», а карикатурный грим, по замыслу режиссера Н. О. Волконского окончательно «разоблачавший» Репетилова, усугублял эстетическую несурязицу происходящего; когда Репетилов — Остужев, в нелепом клоунском парике до неузнаваемости обезображенный, произносил красивым остужевским голосом, во всем богатстве его интонаций, со всей «каптелиной»: «Шумим, братец, шумим!», то ничего, кроме недоразумения, из этого не получалось. Спектакль этот по справедливости называли потом «формалисти-

ческим»: постановщик пытался добиться эффекта новизны внешними средствами, и получилось эжигонство «примерам и образцам», навязывавшимся критикой.

Остужев по обыкновению не ссорился ни с кем и не спорил. Он прислушивался к этим веяниям новой театральности, ворвавшимся в атмосферу Малого театра, и даже говорил, что не нужно мешать попыткам «вливать в старые мехи новое вино». Впрочем, это признание права режиссера на эксперимент ничуть не мешало прежнему его снисходительно-ироническому отношению ко всем этим новациям, в частности к эксперименту Волконского с «Горем от ума». Волконский ставил этот спектакль так, как не смог бы поставить при Южине. Времена менялись, менялась и роль режиссера в Малом театре. Еще в 1928 году В. А. Филиппов в книжке «Малый театр» формулировал проблему следующим образом: «Или театр становится музеем, охраняющим свои, когда-то наполненные трепетом подлинной жизни достижения... Или театр прибегает к единоначалию, и тогда появляется режиссер, дающий интерпретацию пьесы в созвучии с потребностью зрителя, сводящий в единое целое замыслы отдельных исполнителей, подчиняя их формальным или идеологическим требованиям публики... Малый театр за последние годы стал на второй путь».

Однако подчинение «формальным или идеологическим требованиям» всех тех, с чьей точки зрения постановки Мейерхольда даже и для Малого театра должны были служить «примером и образцом», театру мало что давало, а у зрителей отнимало великое искусство Остужева, который по самой природе своего дарования «новым веяниям» поддаться не мог. Словно пытаюсь сгладить определенность и силу этого дарования, Остужеву в том же сезоне, что и роль Репетилова, дали роль в спектакле «Растеряева улица», в том самом, который Литовский противопоставлял «неактуальному» «Отелло». Остужев играл там роль мастерового Михаила Ивановича. М. С. Нароков справедливо беспокоился: Остужев смущал его «благородным тембром своего голоса. Михаил Иванович — простой рабочий тульского завода, и остужевский голос героя приподнятой романтической драмы ему решительно не подходит».

Остужев в этой роли попытался найти свою особую характерность: его Михаил Иванович был поэтическим чудачком не от мира Растеряевой улицы, подобно тому как Кулигин в «Грозе» был миру Дикого и Кабанихи лицом посторонним. Однако «посторонним» Остужев получился и в спектакле. Режиссер, который по новой своей функции единолично отвечал за спектакль, остужевской индивидуальности и его истолкования роли снивелиро-

вать не смог. Пределы приспособляемости Александра Алексеевича к новым требованиям определялись не этими требованиями, а тем самым «голосом какой-то артистической совести», о котором говорил Росси и который Остужев в себе слышал отчетливее и повелительнее, чем все доносившееся извне.

Единственным утешением Остужева в те годы была роль Карла Моора в шиллеровских «Разбойниках» (1929). Но пьесу эту поставили в Таганском филиале, подальше от придирчивых глаз. Отклик журнала «Новый зритель» не замедлил, впрочем, последовать: «Актерски пьеса поставлена и сделана, конечно, хорошо, но, когда смотришь пьесу, переживаешь многие места только от актерского исполнения. Уходя же из театра, невольно думаешь: «А что дала эта пьеса нашему строительству?» — писал рабкор. — Ровным счетом ничего!»

Возникало, таким образом, два «противовольных» и исключаящих друг друга момента: переживание игры и отрицательная оценка пережитого. Другого рода разлад между живым восприятием и оценкой наблюдался у «знатоков»: «Допотопная манера игры... Сплошная декламация... Ложный пафос,— говорили они и тут же не могли не добавить: «А зритель уходит из театра потрясенный»,— вспоминал В. А. Филиппов.

Этот разлад был на самом деле многообещающим: постепенно даже в искушенных сердцах пробуждалась жажда потрясения, какое испытали зрители «Светлого пути» от игры Ермоловой. И «опытная» публика, привыкшая к экспериментам, «игре в игру» и всяческому театральному «остранению», в глубине души завидовала всем тем неискушенным и неопытным, кто, по словам В. А. Филиппова, так был захвачен игрой «допотопного декламатора», что даже и в антрактах не мог прийти в себя.

«Спектакль сделался одним из любимейших у пролетарского зрителя»,— вспоминал потом С. Дурылин. Однако постепенно и сами «знатоки» чувствовали, что вместе с уважением к театру коренной московской интеллигенции они теряют и что-то ценное в себе самих.

Сама жизнь готовила исподволь поворот сердец в сторону искусства, которое всяческими «левыми фронтами» считалось «устаревшим». И драматург Афиногенов, заявлявший на страницах журнала «Советский театр» по поводу постановки пьес Шиллера, что «неуспех заложен в самой идее реставрации шиллеризма на советской сцене», не захотел уже написать «шиллеровщина», как писали «театральщина», словно не желая задеть Светлова с его романтической рабфакровкой.

Однако поскольку неуспех был «заложен в самой идее реставрации», а на Таганку ездить было далеко, о «Разбойниках» нигде

ничего не писали. Впрочем, Остужеву было довольно того контакта, той сверкающей неподдельным чувством «вольтовой дуги», которая возникала между ним и залом, чтобы оставаться уверенным в своем искусстве.

А жизнь тем временем подарила ему «последнюю любовь», ту самую, о которой писал Тютчев: «Ты и блаженство, и безнадежность».

«Ольга Александровна, не знаю, разумно ли я поступаю, но и не могу, не хочу обойти молчанием острую, жгучую боль, которую Вы сделали душе моей. Я только что вернулся от Ел. Ал.; она при мне получила два Ваших письма к ней. Вы пишете: «Александр Алексеевич не пишет, наверное, не хочет. Ну, пусть — и не надо. Я нисколько на него не обижаюсь. Неискренним он быть не может. Раз не отвечает,— значит нечего отвечать,— не лежит сердце...»

Да простит Вас бог, да простит Вас бог... И Вы могли обо мне, обо мне так подумать... И как просто, как легко, без тени сомнения: «Не хочет, ну и не надо. Не лежит сердце...» Да простит Вам бог Вашу тяжелую, горькую обиду... Недаром последнее время каким-то тяжелым предчувствием болит, страшно болит мое сердце, недаром меня мучили тревожные сны...»

Остужеву было пятьдесят пять лет, и он сохранил молодость чувств; однако ведь первые двадцать пять лет жизни Остужева прошли еще в XIX столетии, а у тогдашней молодости были свои приметы — приметы времени. В конце 20-х годов нашего века о любви говорили иначе, чем в те времена. Но у тех времен, у времен Сашиной молодости, не уснувшей в пятидесятипятилетнем мужчине, была своя естественность, своя органичность, и только потом ее внешние проявления — манера держаться, манера здороваться, входить, садиться, благодарить — вдруг стали казаться деланными и искусственными. И столь же искусственным, деланным стало казаться сценическое поведение «стариков», складывавшееся в основе своей из тех же элементов бытовой манеры поведения.

4 декабря 1929 года был зарегистрирован брак Остужева с Ольгой Александровной Кузнецовой, причем она приняла фамилию Остужева-Пожарова: сценический псевдоним стал и в документах равноправен с природной фамилией Александра Алексеевича.

Женитьба вряд ли особенно изменила образ его жизни: жена его осталась жить в Бобровом переулке, от квартиры Остужева довольно далеко. По-прежнему, как вспоминают современники, Александр Алексеевич «много времени проводил в театре, чаще

всего один, в своей уборной. Там он читал, делал записи, возился со своей большой коллекцией фотографий; он сам отлично фотографировал и особенно увлекался стереоскопическими снимками. Дома у себя он оборудовал слесарную мастерскую — техники была его вторым после театра увлечением. Говорили, что он замечательный мастер, настоящий изобретатель в этой области. Те немногие, кто бывал у него дома, удивлялись, в какой скромной, прямо-таки аскетической обстановке он живет. «Никакого уюта, — говорили они, — железо, какие-то станки, клещи. Ну, и книги... а вообще пусто и неуютно».

Свой одинокий образ жизни, свои излюбленные занятия Остужев не менял вот уже много лет. Наряду с постоянной, регулярно размеренной тренировкой голоса он занимался гимнастикой, ходил на охоту. Эти занятия и заполняли время «мертвого штиля» в артистической жизни Остужева, раскрывшего много лет спустя А. Н. Глумову общедоступный секрет своего мастерства:

«С тобой мне отродно беседовать: ты умеешь направлять свой звук вперед и резонировать в маску, — говорил Александр Алексеевич. — А ведь все говорят крайне небрежно, не ценят красоты и благородства чудесного русского языка... «Вначале было слово». Я-то оттачивал свою дикцию долгие годы... Сыграв большую роль, вечером, ночью я пел тирольские песенки — я их очень люблю — фальцетом, даже с йодлями, грубо говоря, с музыкальной икотой: фальцет сразу отражает усталость и неустойчивость звука. Как я добился подобной устойчивости? — так часто спрашивают меня молодые актеры, и я отвечаю: голосовые связки — это мускулы, и их необходимо тренировать ежедневной гимнастикой. Сколько же лет надо этой гимнастикой заниматься? Я отвечаю: всю жизнь. И обязательно ежедневно...»

Когда я размышлял о «естественной музыкальной звучности», завещанной Станиславским, то приходил к четкому выводу, что ближе всех остальных к ней подошел в своей деятельности Александр Алексеевич Остужев», — писал А. Н. Глумов.

Как будет видно из дальнейшего, к этому выводу близок был впоследствии и сам Станиславский.

Между тем обстановка в Малом театре все больше менялась. В труппу влили актеров из расформированного театра — бывш. Корша, и поначалу это дало выгодные последствия для тех, кто хотел, «разделяя, властвовать». И. С. Платон уехал руководить колхозным филиалом Малого театра. Луначарский, в бытность которого наркомом просвещения началась постановка шиллеровских «Разбойников» с Остужевым в заглавной роли, теперь был на дипломатической работе. Новым наркомом просвещения стал А. С. Бубнов.

Александр Алексеевич по-прежнему старался уловить ход событий, ни от кого не отстать, и можно себе представить, как чуть поодаль от всех, приставив ладонь к уху, вслушивался он в слова доклада, имевшего быть 4 октября 1932 года на труппе Малого театра:

— Следующий период, период Ермоловой, наиболее неблагодарный в том смысле, чтобы выделить его в самостоятельный период. Он идет под знаком гениального лица актрисы. Если бы ее не было, то мы имели бы в силу затертости льдами исторического процесса, может быть, настолько невыразительную эпоху, что ее не следовало выделять в особый период. Но следующий период — он настолько беден в смысле театральных вех моментами театральной его сущности, что мне приходится называть его периодом затяжного кризиса театра.

«Период Ермоловой» у докладчика занимал 80—90-е годы прошлого века.

Наверное, Александр Алексеевич, болезненно морщась, вслушивался и ругал себя, что недослышал имен Гликерии Николаевны Федотовой, Ольги Осиповны Садовской, Александра Павловича Ленского, Михаила Прововича Садовского, Александра Ивановича Южина, не говоря уже о присутствующих: Садовском Прове, Пашенной, Турчаниновой, Яблочкиной...

Между тем имен, которых, как Александру Алексеевичу могло показаться, он недослышал, в докладе и вправду не было. Делал этот уничтожительный для Малого театра доклад не кто-нибудь из враждебных театру критиков, а его директор В. К. Владимиров.

Белевцева, Гоголева, Массалитинова, Пашенная, Турчанинова, Садовский, Остужев сидели и тихо слушали доклад о том, что ни их самих, ни их учителей в истории русского театра нет как не было, а на их месте, словно дырка, — «затяжной кризис». Спорить было невозможно. Наперекор отрицанию жизнеспособной, пока живы были ее продолжатели и носители, драгоценной для русского театра традиции можно было только жить, то есть играть на сцене.

Александр Алексеевич, как и другие коренные актеры труппы, про себя знал, что были и Ленский, и Южин, и спектакли, которые потрясали сердца, знал — и с этим знанием жил, а прочее слышал урывками, и оно до него не доходило.

В сезон 1930/31 года он получил незаметную роль Соловьева в «Горячих буднях» Ю. Болотова, где применить себя он не мог, а в сезоне 1931/32 года над Александром Алексеевичем провели новый эксперимент: ему дали роль Вова в «Плодах просвещения» Толстого. «Остужева никто не замечал в этом спектакле, и это

было самое лучшее: его немолодое лицо, которому грим должен был придать потасканность пшюта, а вместо этого подчеркнул возраст исполнителя; приподнятая, несколько декламационная речь Остужева, его мелодичный голос — все мешало ему в этой роли, и, уходя с репетиций, я с горечью думала о зависимости актера в его творчестве от ряда случайностей, а то и от произвола руководства», — вспоминала Н. А. Луначарская-Розенель об Остужеве в роли Вово.

Многие в театре были недовольны тем, что Остужеву организовывают искусственный «закат». Васенин, например, «обожал Остужева. Считал его выше всех головой. Относился к нему нежно, — вспоминает очевидец. — Васенин возмущался, когда Остужева заставили в «Плодах просвещения» играть роль Вово».

В следующем сезоне, 1932/33 года, Остужев вовсе не получил новой роли.

Переносить все это было не легче, чем бороться с глухотой. Но каждый раз, когда Остужев играл своего Карла Моора, которого он понимал как «идейного анархиста, поднявшего знамя борьбы против неправды и произвола тирании, как борца за идею добра» (так Александр Алексеевич писал потом, в 1937 году), — сама жизнь утешала и обнадеживала артиста.

А. М. Арго, известный поэт-сатирик, автор пародий и опереточных либретто, человек, склонный больше к усмешке, чем к сантиментам, как раз в тот год, когда Владимиров делал труппе утешающий выше доклад, собрался наконец посмотреть в районном театре старого актера, которому, по слухам, администрация предоставила возможность «дотянуть до пенсии».

«Спектакль был не из блестящих, ни декорации, ни костюмы, ни отдельные исполнители не возвышались над уровнем районного спектакля. . . Остужев в этом спектакле уподобился старому итальянскому тенору, который знает свои ресурсы: у него остается в голосе одна нота, которую он возьмет в конце спектакля, но так ее возьмет, что зрители сразу оправдают все недочеты. . . и разойдутся под обаянием старого мастера.

Вначале Моор — Остужев, молодым студентом, был бледноват. Первый блеск «остужевского обаяния» он показывал в монологе четвертого действия:

«Пусть страдания разобьются о мою гордость — я выпью до дна чашу бедствий!»

В этих словах Остужев отказался от присущей ему напевной декламации и сказал их просто и раздумчиво, как мог бы сказать Гамлет времен «Бури и натиска».

Пуант комбинации, высшая точка раскрытия образа, проявился в дальнейшем. Увидев в истощенном узнике подземелья

своего отца, узнав, что его брат Франц — виновник всех бед и несчастий, Карл будит выстрелом разбойничий лагерь и снаряжает своего ближайшего помощника Швейцера полонить предателя.

Тут идет текст:

— Выволоки его из-за стола, если он бражничает, оторви от распятия, если он на коленях молится перед ним! Но я говорю тебе, приказываю, доставь его мне живого! Я разорву в клочья и отдам на съедение коршунам тело того, кто нанесет ему хоть царапину, кто даст хоть волосу упасть с его головы! Живого доставь его мне, живого, живого!

На третьем повторе этого слова Остужев затрясся от гнева и стал расти у всех на глазах, а я на миг почувствовал себя гимназистом пятого класса, переживающим первые радости и восторги.

Старый тенор взял свое верхнее «до» с такой силой, что стены театра рухнули и звук пошел в пространство, в мир.

Это был случай, когда сочувствие к трагедии театрального персонажа перерождалось в восторженное, благоговейное чувство к тому, кто дал этому персонажу жизнь на сцене.

И я вдвойне был благодарен за то, что видел, ибо думалось — не мне одному, — что это последняя вспышка благородного пламени обаятельного таланта, обреченного на печальное угасание», — писал Арго.

Мгновения потрясения, когда ироничный, знающий жизнь человек вдруг чувствует себя мальчиком перед величавой силой искусства, дарящего ему на миг силу и свежесть восприятия его молодости, — такие мгновения редки в биографиях искушенных знатоков.

Те, кто не задумывался о «пуантах» и верхних «до», а просто «переживал», тоже забывали обо всем. Они оказывались в том особом состоянии потрясения и одновременно чуткой, вдохновенной взволнованности, которое вызывает искусство в зрителях, слушателях, читателях, — только они не могут его высказать, хотя оно, став воспоминанием, уйдя в глубину души, неосознанно влияет потом на чувства, мысли, поступки каждого.

Эти редкостные мгновения Остужев щедро дарил зрителям.

То, о чем пишет Арго, было не случайной удачей, а закрепленным, зафиксированным мастерством, результатом творческого труда.

Е. Д. Турчанинова вспоминает, что Остужев потряс ее в спектакле «Разбойники»: «Его дыхание было беспредельным, когда он кричал: «Живого! Живого!» Казалось, нет конца этому звуку — он лился, звенел, потрясал и заставлял трепетать не только зрителей, но и нас, актеров».

Н. А. Луначарская-Розенель отметила в воспоминаниях тот же момент спектакля: «В сцене, когда Карл ищет брата-злодея, чтобы покарать его и кричит: «Живого! Живого!», мне делалось просто страшно от стихийной силы его темперамента сначала, а потом от еще большей стихийной силы, бури возгласов и аплодисментов из зала... Казалось, что хлипкие стены Таганского театра вот-вот рухнут. И так каждый спектакль в течение восьми—девяти лет...»

Звук, который пошел «в пространство, в мир», стены, которые падали или вот-вот должны были упасть от этого звука, ощущение его «беспредельности» — все эти совпадения у свидетелей спектакля не случайны: метафоры выражали ощущение тайной и доселе не разгаданной силы, которая живет в стихии звучания. И в себе и в других Остужев умел будить скрытую стихию, неизведанную и странную, освобождающую душу от привычного груза повседневности, умел будить колебание глубин бессознательного, что в обычных условиях труднодостижимо. Наверное, это и называл Сергей Андреевич Юрьев «соколебанием покоящегося сознания» у зрителей — высшим достижением актерского мастерства. Теперь Остужев научился освобождать в себе ту мощь и силу, ту стихию духа, слабые проблески которой критики называли «темпераментом», «искренностью», «пылкостью».

Для того чтобы разбудить в себе эту глубину души во всю возможную ее мощь, требовались особые, сильные возбудители. Нужны были зрители, вдохновляющие мастера, нужна была особая драматургия «романтического реализма», театр возвышенного, с высоты которого человек виден в своих природных психологических возможностях, а не в измельченных, детальных жизненных проявлениях. Слово и самый дух трагедии были теми сильными возбудителями, которые выражали не реальные «по быту» чувства, а самую способность человеческой души чувствовать — в максимальном, концентрированном проявлении этой способности.

В том, что эту стихию, эту мощь чувства Остужев вызывал в себе, добываясь состояния самозабвения, при котором самоконтроль иногда даже несколько притуплялся, казалось, может быть, стремление забыть свою глухоту в полубеззвучном, на слух онемевшем мире, где Остужеву приходилось играть. К тому же и страх запнуться в роли, когда ни суфлер, ни партнер не смогут уже помочь, толкал актера к этому самозабвению, но в то же время мобилизующему все душевные силы вдохновению.

Но чем же был успех старого артиста в роли Карла Моора? Вспышкой угасающего таланта или зарницами будущего?

ОСТУЖЕВ — ОТЕЛЛЮ

*Кандидат на роль. На репетициях Раadlova. Триумф.
Александр Остужев берет за перо.*

В конце 1933 года В. К. Владимиров был переброшен на другую руководящую должность. Новым директором Малого театра стал С. И. Амаглобели. «Новый директор был прост и приветлив с молодежью, любезен и почитителен к нашим «старикам». Им такое отношение казалось непривычным и потому особенно трогало их», — вспоминает Н. А. Луначарская-Розенель.

Изменилась к середине 30-х годов не только обстановка в театре, но и атмосфера вокруг. В жизни произошло многое, что не может войти в рамки книги об актере Остужеве и Малом театре: завершилась коллективизация, росли новостройки первых пятилеток, осваивались отдаленные районы Сибири и Дальнего Севера, все это, вместе взятое, демонстрируя невиданную мощь Советского государства, направляло дальнейшее развитие советской культуры.

Искусство все определеннее возвращалось к тем действительным вкусам большинства, к той естественной почве, от которой «левые» с таким усилием попытались его оторвать, — к достижениям Репина и Бродского, к музыкальному наследию Чайковского и «Могучей кучки», к мастерству Художественного и Малого театров. Конструктивные углы и кубы сглаживались, вытягивались, приобретая постепенно облик классических колонн с красивыми капителями. Стиль советской эпохи — социалистический реализм — утверждался в общепонятных, общенародных формах. На этом фоне процесс нового обретения ценностей русской и мировой культуры был неизбежен и развивался неуклонно, ободряя тех, кто чтит «разумное, доброе, вечное» в старинном некрасовском смысле.

В этой ситуации С. И. Амаглобели почти сразу по вступлении в новую должность заявил, что в планы его входит постановка «Отелло» Шекспира и «Уриэля Акосты» Гудцова, пьес, традиционных для Малого театра.

Как вспоминает Н. А. Луначарская-Розенель, Анатолий Васильевич Луначарский, уже не административно, а лишь веле-

нием сердца связанный с искусством, однажды назвал Серго Амаглобели идеального исполнителя роли Отелло — Остужева.

Но до того, как начали готовить спектакль, прошел еще год. А пока Александр Алексеевич в переходившем из сезона в сезон спектакле «Бедность не порок» получил роль Любима Торцова. Десять лет назад он в этой комедии Островского играл приказчика Митю. Полоса «мертвого штиля» кончилась.

Любим Торцов, брат толстосума и самодура Гордея Торцова, воплощал в комедии Островского светлую, привольную широту русской души. Но это приятное славянофилам начало было более подкреплено авторской верой в его обязательность, чем действием и обстановкой пьесы. Артисту в этой роли следовало проявить изобретательность. Остужев ее, как всегда, проявил. Как и в «Растеряевой улице», он нашел характерность чудаковатого, «иноного», чем окружающие, человека. Но в спектакле «Растеряева улица» остужевский Михаил Иванович был фигурой неуместной, зато странная и благородная чудаковатость Любима Торцова в комедии Островского оказалась психологически достоверной.

Остужев «окружил этого купеческого брата мочаловскими призраками Гамлета, Отелло и Карла Моора: их смотрел когда-то Любим Торцов в Москве, в Малом театре, — «безумный друг Шекспира», романтик Мочалов расширил его мысль, заразив его сердце глубоким романтическим огнем.

— Шире дороге! Любим Торцов идет! — Это идет, по Остужеву, человек с широкой и вольной романтической мечтой, отрицающий скудость и тесноту окружающей мещанской жизни. В мечте этой — порыв к неизведанной вольности, к высокому достоинству свободного человека», — писал С. Н. Дурылин.

Между тем «Разбойники» шли в Театре им. Сафонова по-прежнему, и на одном из спектаклей присутствовал Сергей Эрнестович Радлов, ленинградский режиссер, приглашенный Амаглобели ставить «Отелло». Впечатления от Остужева — Карла Моора убедили Радлова ставить трагедию Шекспира именно с Остужевым в главной роли, как сам Радлов об этом написал. Радлова поразило «редкое по силе и смелости голосоведение», в частности «повторение слова «живого» на все повышающихся интонациях».

Но до того времени, когда он увидел Остужева в «Разбойниках» и убедился на репетиции в удивительном и необычном подходе Остужева к образу венецианского мавра, Александру Алексеевичу пришлось еще пережить тревогу и неуверенность в будущем.

Как только выяснилось, что трагедия «Отелло» стоит в плане театра, Остужев подал заявку на роль Отелло. Александру Алексеевичу было шестьдесят лет. Многие отнеслись к его кандида-

туре скептически. Отказать Остужеву не отказали (для Амагло-бели, возможно, имело тут вес мнение Луначарского). Но назначили Остужева лишь четвертым кандидатом на эту роль.

10 января 1935 года Александр Алексеевич записал в дневнике репетиционных работ: «Чтение по ролям — Отелло, Яго. Читал Садовский. Слушали Остужев, Ольховский... Ленина не было (занят на спектакле)».

П. М. Садовский, В. Р. Ольховский, М. Ф. Ленин были первыми тремя кандидатами. Остужев даже заколебался, стоит ли ему соперничать с другими: он никому не хотел «перебегать дорогу». Однако он был лишь четвертым кандидатом на роль, так что сыграть Отелло имел шансы в самую последнюю очередь. В течение двух месяцев он посещал репетиции, где только сидел и слушал. Режиссер пока работал с другими. За это время замысел Остужева, вероятно, оформился и уточнился.

Образ Отелло в душе артиста имел уже свою долгую биографию. Она началась, когда Саша Пожаров плакал под железнодорожным мостом над судьбою «бедного и очень несчастного Отелло», плакал уединенными слезами, и горе его не могло быть ни с кем разделено. После этого, уже в школе Ленского, Саша побывал злодеем Яго, врагом Отелло; потом был он лейтенантом Кассио, против своей воли причинившим столько зла благородному мавру. Видел Александр Остужев не только Сальвини, но и Росси, Южина и многих других трагиков в этой роли. И все-таки каждый раз в кругу Южина возникали новые споры об Отелло, словно умным, высокообразованным друзьям Александра Ивановича чего-то не хватало даже в самом совершенном исполнении этой роли. Александр Алексеевич, готовя свою новую роль уже в середине 30-х годов, отчетливо помнил разговор в кабинете Южина за традиционным кахетинским, когда Вл. И. Немирович-Данченко, А. П. Ленский, М. Е. Дарский, М. И. Чайковский, П. Д. Боборыкин между собою спорили о том, что же считать главным в характере венецианского мавра.

— Основное в Отелло — это чистота и абсолютная доверчивость этого большого ребенка. Артист, который убедит в этом зрителя, даст настоящего Шекспира, — сказал тогда Немирович-Данченко, как вспоминал потом Остужев. «Эти слова я воспринял как заповедь для своей работы над моим мавром, я понял, что в них скрыт единственно верный путь к моему любимцу», — писал Александр Алексеевич.

Остужев решил представить себе биографию венецианского мавра, который сам говорил, что он был сыном царя у себя на родине. Получалось, что мальчик, сын вождя или даже царька, попал в плен к венецианцам, вероятно, был там рабом, потом

стал солдатом; так или иначе, он начинал свою службу с самых низов — и вот сделался военачальником, опорой могучей Венеции. Значит, Отелло был не только смел и силен, но и находчив, умен, талантлив как организатор армии и стратег. За эти выдающиеся качества венецианский сенат и сделал его одним из первых лиц республики, однако при этом «первенство» было особым: Отелло ценили как живое орудие нападения или защиты, как нужную вещь, но не как личность. Поэтому в домах вельмож, например в доме Брабанцио, отца Дездемоны, Отелло был украшением застолья, некоей достопримечательностью, которую демонстрировали гостям, а вовсе не равным с ними человеком: Отелло был «другой», он был мавр, варвар, неровня благородным патрициям.

Понимал ли Отелло двусмысленность своего положения?

Остужев считал, что Отелло не понимал этого. Так бывает: человек талантливый и честный вполне может, поднимаясь вверх по ступенькам служебной лестницы, обманываться относительно причин своей карьеры и отношения других людей к себе. Он может думать, что раз его продвигают за таланты, то, стало быть, ценят его и как человека. В результате Отелло присваивает государственной машине некие этические свойства, что рассмешило бы сенаторов, если бы они дали себе труд задуматься, почему Отелло столь преданно служит Венеции и так подробно рассказывает сенату о своей любви. Но это еще и обнадружило бы их: хитрые и сильные властители Венеции ценили в исполнителях преданность и простодушие.

Простодушие противоположно хитроумию, которое может сочетаться даже с высокой нравственностью, но непременно требует в качестве приправы к этой нравственности известного скептического цинизма. Отелло был «простодушным»: он верил в дружбу, любовь и прочие этические ценности абсолютно всерьез и более того — верил самоотверженно.

В то же время где-то в глубине души, неосознанно, в Отелло существовало не только ощущение своей особенности, но и чувство некой двойственности своего положения. Однако всему этому в себе благородный мавр не давал хода: он был слишком благороден, чтобы не верить доброжелательным улыбкам, почтительным поклонам и прочим знакам доверия и уважения, на которые были щедры хозяева Венеции.

Когда же предательская двусмысленность свила в жизни честного мавра свое змеиное гнездо, когда он решил, что Дездемона — обманщица и, значит, самым близким, самым верным людям верить нельзя, Отелло поступает как справедливый и безжалостный военный человек: вырывает с корнем источник зла.

«Смерть Дездемоны, — говорил Остужев, — более трагедия Отелло, чем трагедия Дездемоны. Ее трагедия здесь более интимная, личная, в то время как для Отелло это крах всего его мировоззрения. Вернее, суть его трагедии заключается именно в том, что торжество идей Отелло возможно лишь через гибель его самого и его идеалов (а среди них и Дездемоны)».

Таким образом, для остужевского Отелло торжество идей было куда важнее и чуждой и его собственной жизни, и ради утверждения на земле верности, благородства, добра он расставался с прежним, гармоничным и завершенным в себе мировоззрением и убивал Дездемону.

«Убийства здесь нет; смерть Дездемоны — обдуманый план идейной мести и личной жертвы, звено в служении человечеству, — говорил Остужев. — Отелло не убивает Дездемону; он уничтожает источник зла («обманула меня — обманет и других»), и только поэтому, убедившись позже, что не она, а он сам оказался источником зла, он совершает суд над собой и уничтожает себя также как источник зла».

Остужев особо подчеркивал, что в монологе, предшествующем убийству Дездемоны, «его стремления были сосредоточены на одном: на желании показать перед судьями зрительного зала всю внутреннюю чистоту Отелло, особенно в этот момент».

Остужев, вообще склонный защищать своих героев, быть их адвокатом, а не обвинителем, здесь мог оставаться верным себе до конца. Его Отелло исполнял свой трагический долг, он не впадал в исступление, как Отелло у Сальвини. Отелло Остужева был трагически величавым. Этот остужевский замысел вполне как будто совпадал с тем, как понимал роль Отелло постановщик трагедии Радлов, считавший, что в Шекспире особенно близки советским зрителям «мужество и стоицизм, понятые как суровая борьба разума с эмоцией, ибо это характерно для эпохи». «Чувство» в соответствии с характерной для тех лет постановкой проблемы, даже если это было не отдельное чувство, а целый «заговор чувств», непременно должно было проиграть в борьбе с разумом. Возможности, что иное чувство может оказаться прозорливее разума, вообще не предполагалось. Радлов боялся, что Остужев даст волю своим чувствам и будет слишком сентиментальным. Допустить этого было нельзя: «Пролетариат суров в выражении чувств, и это органично, потому что он пришел к победе через долгие годы борьбы и лишений», — конструировал Радлов «пролетарскую» психологию.

Параллельно с чисто рациональным процессом обоснования и обдумывания роли шел процесс психологического освоения ее, тот первый этап создания образа, где неизбежно и в первую оче-

редь должны были выявиться не умозаключения по поводу роли, а нравственный и эстетический опыт школы, все то «разумное, доброе, вечное», что видел когда-то Саша Пожаров в игре Ленского и Ермоловой и чему Александр Остужев был верен как актер-творец всю жизнь. «Отелло перестал быть для меня литературным образом, он стал живым человеком. Он стал моим самым близким другом; постепенно я настолько привык к нему, так много, непрерывно думал о нем, что стал даже видеть его во сне. Затем пришло время, когда мы стали совершенно неразрывны, когда мы слились в одно; не знаю, что правильнее сказать: «Отелло вошел в Остужева» или «Остужев вошел в Отелло», но несомненно то, что только тогда я понял: теперь я могу и должен сыграть Отелло», — вспоминал Остужев, описывая тот самый процесс постепенного взаимослияния актера и «идеального образа» его героя, который Ленский считал первым и важнейшим этапом работы над ролью.

7 марта 1935 года Радлов наконец «попробовал» последнего по порядку кандидата на роль Отелло. Остужев записал в своем дневнике репетиций: «Читали 1-й акт. Окончили чтение в один час. По окончании чтения С. Э. Радлов сказал, что ему очень нравится манера моего чтения и обрисовка самого характера. Сказал в присутствии Алексева С. Л. и Н. Н. Рыбникова, и тот и другой выразили то же мнение. Вечером был во Дворце культуры спектакль. Хорошая жизнь...»

Почему Радлов выбрал Остужева? Как видел читатель, далеко не все в то время понимали и ценили остужевское мастерство.

С. Э. Радлов уже в четвертый раз на своем веку ставил «Отелло», а обдумывал принципы постановки шекспировских пьес еще в начале 20-х годов. В маленькой книжечке «Статьи о театре. (1917—1922)» Радлов, утверждая непреходящую ценность классики, особо останавливался на трагедии «Отелло». А в 1929 году он с полемической резкостью защищал искусство Моисси, подчеркивая, что мастерство и современная театральность имеются не только у актеров, умеющих в соответствии с идеалом биомеханического совершенства «прыгать с куба на куб»: «Весь жест Моисси, сознательно ограниченный, — неизмеримого умения», — настаивал Радлов.

Остужев, как он сам писал, из всех иностранных артистов Моисси особенно любил, потому что артист сочетал высочайшую технику с чисто русской, как Остужеву представлялось, человечностью и душевной теплотой. Свойства эти жили и в игре Остужева. В то же время Радлову понятна была и остужевская театральность. «Неизмеримое умение» остужевского жеста, звучание голоса, «опрокидывающее стены», как это было в «Раз

бойниках», расположило режиссера в пользу Александра Алексеевича. Но главное, конечно, было «не в отдельных приемах игры, в удачах или неудачах. Главное вот что: вся сила, вся сокрушительная мощь его воздействия на зрителя не художественного, а этического порядка», — это Радлов писал еще до встречи с Остужевым о Сандро Моисси. Но и в Остужеве Радлов оценил то же самое: «...глубочайшие художественные впечатления мы способны испытывать только от творчества морально-высокой, цельной личности. Образцом такого чистого, цельного, высокоморального художника навсегда останется для меня А. А. Остужев», — так вспоминал он об Александре Алексеевиче в статье «Моя встреча с Остужевым».

И 7 марта 1935 года, почувствовав в остужевском чтении «мощь этического порядка», своеобразие замысла и завершенность мастерства, Радлов обратил особое внимание на этого артиста. Между тем другие кандидаты на роль по разным причинам отпали. В. Р. Ольховский, как вспоминает Н. А. Луначарская-Розенель, «очень способный актер, был по всему своему стилю игры слишком бытовым, слишком современным для шекспировской трагедии». П. М. Садовский, один из двух «столбов» труппы, как писал о нем Южин, больше любил краски бытового реализма, нежели «реализма романтического», и потому, как только представилась возможность, от роли Отелло отказался. Оставались теперь М. Ф. Ленин и А. А. Остужев. Когда приблизился срок выпуска спектакля и надо было выбрать одного из двух для завершающих репетиций, Радлов выбрал Александра Остужева. М. Ф. Ленин играл потом Отелло в очередь с Остужевым.

Ни в одной из прежних постановок «Отелло» такого самостоятельного творца, продумавшего и определившего для себя образ своего героя, как Остужев, у Радлова не было. Возникла возможность для уникального режиссерского эксперимента: поставить свой спектакль, но таким образом, чтобы в него чужое, неуступчивое, не привыкшее к повиновению творчество вошло как самостоятельная и вместе с тем составная часть.

Радлов так писал потом о репетиционной работе с Остужевым: «Остужев на репетициях всегда был подобен раскаленному, расплавленному металлу, оставалось только подставлять формы, в которые втекала бы эта драгоценная огненная масса. Такая поразительная пламенность превращала каждую репетицию в творческий праздник как для самого Остужева, так и для окружающих и ставила передо мной новую задачу: как можно быстрее и разнообразнее комбинировать перед ним такие мизансценные проекты, которые позволяли бы наиболее полно воплотить то богатство, с каким приходил Остужев на сцену. ...»

Эта «поразительная пламенность» в соединении с громадным сценическим опытом делала для Остужева крайне тягостными долгие репетиции «за столом». Остужев непрестанно «срывался» из-за стола в игру, и это было естественно: длительные репетиции-читки стихотворной пьесы «за столом» — пустая трата времени, потому что пластика жеста и пластика слова в стихотворном спектакле неразрывны и родиться могут только вместе. Впрочем, «в своей работе над «Отелло» Радлов вернулся к репетиционному методу, в прошлом театра дававшему блестящие достижения: без длительной работы за столом», как характеризовало период работы над спектаклем художественное руководство театра в брошюре «Отелло», выпущенной Малым театром к премьере спектакля.

Но не все традиции подлежали возрождению: «Историческое прошлое Малого театра, славное своим блестящим ансамблем, знало — особенно в воспроизведении Шекспира — ряд постановок, превращавшихся в «гастрольные» спектакли, в которых окружающих подавлял исполнитель центральной роли, пусть замечательный и яркий...», и тут дирекция предупреждала, что в новом спектакле прежнего не будет.

Между тем Остужев приходил в театр задолго до того, как там появлялся Радлов. Широко, мощно, звонко разливались по коридорам гекзаметры, которые артист читал, тренируя голос. Потом Остужев начинал репетировать сам с собой, то есть с «идеальными партнерами», образами Яго, Бранбанцио и других, созданными его воображением. На эти образы он реагировал и в соответствии с их сущностью к ним обращался. Подобно режиссеру, он на предварительных репетициях, в игре с самим собой, создавал в общих чертах свое сценическое окружение и с этим опытом шел на репетиции к Радлову. Прежде, при Платоне, он этим опытом делился с участниками сцен, в которых играл сам. Теперь он предлагал свои решения режиссеру, от одних потом отказывался, другие оставлял, причем Радлов почел бы ниже своего достоинства в работе с таким артистом загонять его в единожды придуманную и впредь нерушимую форму сценического поведения.

Однако свой опыт сценического общения, накопленный в ходе репетиций в одиночестве, Остужев вносил в спектакль. Он реагировал на людей, какими они представлялись ему, — на благородного, достойного всяческого уважения Бранбанцио, на храброго, честного Яго, которого остужевский Отелло временами ненавидел за то, что отвратительна была его, Яго, истина.

Артисты же, исполнявшие эти роли, вовсе не защищали своих персонажей, как это привык делать Остужев. По воле режиссера

они обвиняли. Поэтому зрителям было видно, что Отелло реагирует не на сценически реальных глупого, буффонного Брабанцио, злобного, мелкого Яго, а на свои представления о них. Это несоответствие возникло, быть может, как просчет постановщика. Но благодаря игре Остужева, подчеркнуто внимательного в общении с партнером, оно приобретало в данном спектакле свое художественное оправдание: зрители наглядно убеждались в том, что Отелло не желает видеть жизнь, как она есть, что он общается с людьми, исходя из своих собственных представлений о них. Сила остужевской игры была такой, что зритель только острее сочувствовал «бедному и очень несчастному» идеалисту Отелло. В сущности, сила и искренность остужевского исполнения организовывала те сцены, в которых Остужев участвовал. Однако на его игру почти никто не отвечал в соответственном тоне. Лишь Пашенная (Эмилия), тоже прошедшая школу Ленского, поняла Остужева — Отелло и создала в этом спектакле одну из лучших своих ролей.

Понимал ли Радлов, что Остужев внесет в спектакль свое собственное и очень сильное режиссерское начало? Думаю, что понимал, но недооценивал эту силу. Он, вероятно, надеялся, что «режиссерское начало», вносимое Остужевым, зрителями будет воспринято лишь как свойство венецианского мавра идеализировать окружающих. Кроме того, нельзя ставить два спектакля — один для Остужева с его истолкованием ситуации Отелло, а другой для Ленина, который повторять Остужева вовсе не собирался.

Так или иначе, Радлов не мог не увлечься артистом, который не просто повторял на репетициях фразу Сальвини, утверждавшего, что «только на восьмисотый раз он начинает понимать настоящему произносимую им строку», а всю свою работу строил в полном соответствии с этой мыслью, добываясь совершенного ритма, живой и органичной, но особой, не бытовой естественности. Один только жест, которым Отелло поднимает бокал в третьем акте, придя отдохнуть к Дездемоне, Остужев отработывал по многу раз, причем Радлову приходилось менять мизансцены.

«*Остужев.* Разрешите, выпив бокал, не ставьте его обратно на столик, а налево или сзади себя; иначе мне приходится левой рукой гнутья направо к столику и получается напряженная, некрасивая фигура; так же будет свободное и открытое движение.

Радлов просит прислужницу поставить столик, отойти направо и принять бокал от Отелло.

Остужев предлагает новый вариант начала сцены с Дездемой: ведь Дездемона может знать привычки Отелло. Увидев его, она сама может поднести ему фрукты.

Радлов. Нет, она — избалованная, она привыкла, чтобы за ней ухаживали». (Из записи А. Д. Готлиба репетиции 3 акта.)

Радлов старался помочь Остужеву верно распределить темперамент и отработать скульптурную пластику движений. Остужев помогал и Радлову и его помощнику, режиссеру Алексееву, давая советы другим исполнителям. В ходе репетиций Александр Алексеевич, слышавший хоть и плохо, словно издали, свой собственный голос, когда он репетировал один, но не слышавший партнера на сцене, если партнер не стоял к нему совсем близко и не говорил при этом в его сторону, тщательно выверял все свои мизансцены. Очевидец вспоминает:

«В одной сцене Отелло стоит спиной к Яго, когда Яго произносит свой текст. И вот однажды Остужев вступил немного раньше, чем кончил Яго. После репетиции Остужев позвал к себе актера, исполнявшего роль Яго.

— Говорите мне текст, как вы его произносите, — попросил он актера.

И тот начал говорить. Остужев весь превратился в слух, во внимание, и чувствовалось, как уже не слуховой памятью, а музыкальной, ощущением ритма и времени, он внутренне фиксирует текст Яго».

Понимая, что в искусстве Остужева жизненная, а не просто житейская правда создается не только голосом, но и ритмом, пластикой движения, жестом и что в этой области Остужеву нужно лишь помогать, Радлов согласился изменить для Остужева самый костюм Отелло. По рисунку, предложенному художником спектакля В. С. Басовым, Отелло был в тяжелых, высоких ботфортах, пышной и роскошной одежде венецианского генерала. Александр Алексеевич настаивал, что Отелло ловок, гибок, в нем нет генеральской монументальности, весь он — как стальная пружина, это «лев пустыни». Радлов с этим согласился, и Остужеву сделали костюм по его собственному замыслу: одежда стала легкой, она больше не стесняла, на голове была не шляпа, а нечто вроде тюрбана, обувь сделалась мягкой, неслышной. Такой костюм не скрадывал, а подчеркивал жест и движения артиста.

Зато из текста Радлов Остужеву ничего не уступил, кроме вопросительного знака в одной реплике, где разрешил Остужеву вместо вопросительной интонации восклицание.

У Шекспира Отелло, решив было отпустить Дездемону, словно неприрученного, дикого сокола, спрашивает себя, отчего же все-таки Дездемона ему неверна, почему ей нужна эта свобода: «Черный я?», — может быть, в этом дело?

Радлов хотел, чтобы Остужев — Отелло увидел свое лицо в водоеме или в зеркале и тут бы ему пришел на ум этот вопрос.

Остужев предложил другую мизансцену и другую интонацию, и Радлов с этим согласился.

«В переводе Радловой сказано «черный я» с вопросительным знаком, это догадка, быть может, неуверенность. Остужев отбрасывает прочь самый вопрос. Увы, он *знает!* С щемящей тоской он произносит: «Черный я!», как будто говорит: «Нет счастья мне, не может быть счастья мне». Он напрасно верил, что человек может полюбить человека ради человека», — писал потом Ю. Юзовский, назвавший лучшие места в остужевском исполнении «гениальными».

В остальном ни строки из текста нового перевода «Отелло», сделанного Анной Дмитриевной Радловой, постановщик не уступал. Новый перевод, по мнению Радлова и многих других весьма влиятельных критиков, снимал с прежнего перевода, сделанного П. Вейнбергом, поэтом и переводчиком конца прошлого века, налет сентиментальной слащавости. Остужев знал на память и любил шекспировскую трагедию в переводе Вейнберга. Однажды на спектакле «Отелло» он даже забыл вдруг, на каком языке — «приземленно поэтическом» Радловой или «возвышенно поэтическом» Вейнберга — должен его Отелло произносить речь перед сенатом. Остужев выбрал после ужасающе долгой для артистов и для помрежа паузы положенный ему радловский перевод. Но звучал в душе артиста старинный романтический перевод Петра Вейнберга. Оттого и вышла путаница. Произнося слова нового перевода, Остужев играл того Отелло, который жил в старом. Ю. Юзовский отметил это обстоятельство: по его мнению, в спектакле речь шла «о человеке, который выражается в словах: «Она меня за муки полюбила, а я ее — за состраданье к ним», а никак не в тех строках, которые вместо этого Остужев произносил: «Она за бранный труд мой полюбила, а я за жалость полюбил ее».

Однако новый перевод был всеми признан, и Юзовскому вместе с его сторонниками пришлось не один год доказывать, что новый и принятый за образец перевод отнюдь не образцовый. Александру же Алексеевичу, хотя его Отелло жил в тональности прежнего перевода, пришлось примириться с новым и даже заставить себя его полюбить. Правда, полюбил он его только на время. После войны, во второй половине 40-х годов, Остужев сказал А. Н. Глузову:

— Конечно, Вейнберга перевод лучше, красивее: «Почтенные знатнейшие синьоры и добрые начальники мои...»

Но роль Отелло была для Остужева последним шансом, а Радлов настаивал на своем. И Александру Алексеевичу пришлось уступать и даже убеждать себя в желательности и правильности таких уступок.

Ведь и Радлову приходилось трудно. Перед самым выпуском спектакля по театру пошла слухи, что Остужев в роли Отелло плох. В. А. Филиппов вспоминает, как во время репетиций в декорациях и костюмах скептики, повторяя недавнюю оценку критиков, говорили: «Остужев выпадает из общего ансамбля», «Остужев не говорит, а поет», «Остужев двигается на сцене так, как в жизни никто не двигается». Если бы эти люди были последовательнее, им пришлось бы добавить: «Остужев говорит стихами, а в жизни так не говорят», «Остужев существует в обстоятельствах, которых в жизни сейчас быть не может». Но тут уж был виноват Шекспир, его ругать не решались. Однако слухи об остужевском неминуемом провале сделались столь ядовитыми и вездесущими, что на одну из репетиций собралось руководство театра и приглашенные руководством авторитетные товарищи. Остужев в своей пиджачной паре (костюм по его заказу еще не был готов) действительно выглядел странно и несколько нелепо со своими жестами, рассчитанными на то, что он уже в костюме и гриме. Но уже в начале репетиции авторитетные зрители поняли, что будет не провал, а триумф. Так оно и вышло.

Когда после первого просмотра готового уже спектакля разгромированный Остужев вошел в репетиционный зал, где должно было состояться обсуждение, все присутствующие долго аплодировали ему стоя. «Такого выражения общего признания со стороны актеров еще не бывало за кулисами Малого театра на протяжении его векового существования», — писал В. А. Филиппов.

10 декабря 1935 года в Малом театре состоялась премьера трагедии Шекспира «Отелло». «Триумф Остужева», — так характеризовали реакцию публики и прессы театроведы В. Филиппов, П. Новицкий, С. Дурьилин. Это понятие соответствовало событию, потому что само по себе слово «успех» — без эпитета — было слишком слабым. На генеральной репетиции, где собрались московские театралы, люди искушенные и пришедшие на спектакль в скептическом настроении, Остужева после второго и третьего акта вызывали пятнадцать раз, а после финала еще тридцать девять раз поднимался занавес и Остужев выходил на вызовы. Это напоминало давние ермоловские триумфы в «Орлеанской деве» и «Овечьем источнике».

Впрочем, театральные критики, выйдя из театра и опомнившись после пережитого, отнюдь не сразу занялись исследованием необычного и редкостного явления, свидетелями которого они стали. Некоторые даже старались успокоить и себя и других, что, мол, ничего особенного не произошло, просто актер хорошо сыграл роль, а режиссер прекрасно поставил спектакль.

О. Литовский, например, инструктивно объяснял: «Впервые за долгие годы у Остужева в «Отелло» появилась та простота, реалистичность тона, которых никогда у него не было. Впрочем, об этом может подробно рассказать сам Остужев, которого руководство театра и Радлов поистине вернули к творческой жизни».

В Малом театре на этот счет думали иначе. Е. Д. Турчанинова говорила об Остужеве, «об его поразительном Отелло, который для многих оказался неожиданным:

— А ведь мы все знали, какой это удивительный артист, и если опасались, то только того, достанет ли у него физических сил. К счастью — достало!»

«Открыли молодое дарование», — приводила она горькие слова Остужева, сказанные в ответ на чье-то поздравление с успехом», — вспоминает А. А. Гозенпуд.

Но утверждать, будто новый перевод Анны Радловой и талантливая режиссура возродили на опустевшем уже месте романтические традиции Малого театра, «оборвавшиеся со смертью Ермоловой» (так писал О. Литовский), было, несомненно, удобнее и проще, нежели признать, что традиции эти в Малом театре жили, но их попросту не хотели замечать. Поэтому такого бесспорного достоинства Остужева, как верность себе и своей школе, школе Ленского, в то время не отметили, а Эм. Бескин даже назвал годы, когда Остужев играл роль Карла Моора в Таганском филиале, «творческим перерывом». «После довольно значительного творческого перерыва в роли Отелло выступил А. А. Остужев, — писал Бескин. — Спектакль превратился буквально в триумф — и заслуженный — этого актера. Трудную роль Отелло актер развернул в таком эмоционально-красочном рисунке, в таком богатстве романтической интонации, что в конце кощов на нем сосредоточился главный интерес спектакля». Этот критик не пускался в объяснения о том, каким был Остужев прежде и каким стал теперь благодаря Радлову. Просто все то, что десять лет назад было в его глазах «хорошо изученной машиной», которую мастер «пускал полным ходом», теперь сделалось искусством, которое «лирическими взлетами страсти» создало «нежную в глубине своих чувств, трогательную в человеческом лиризме и крепкую в актерском мастерстве фигуру Остужева — Отелло».

Так же как и Бескин, отозвался об остужевском Отелло другой, и более непримиримый, отрицатель старого театра, Михаил Загорский. Правда, на премьере спектакля он откликнулся вялой статьей, где изложил историю этой шекспировской трагедии на русской сцене, а Остужева и спектакля вовсе не коснулся. Но зато потом, высоко оценив Уриэля Акосту Остужева, Загорский писал: «Наслаждение, доставляемое игрой Остужева, так велико,

что невольно заслоняет все остальные впечатления от спектакля. Так было и на спектакле «Отелло», и так было на том легендарном спектакле «Гамлета», о котором Белинский написал 1600 строк...»

Поворот к «театру переживания», к искусству, которое потрясало сердца, чтобы утвердить в людях этические ценности добра и справедливости, начал определяться все яснее.

Эволюция взглядов известных критиков на мастерство Остужева была обусловлена многими факторами, но в частности в этом психологическим и социальным процессом, стремлением к новому обретению человечески достоверного и надежного искусства русской и мировой классики.

Сопоставления Остужева в роли Отелло с Мочаловым в роли Гамлета мелькали в прессе все чаще, и не одни театралы были восхищены. Успех спектакля рос, как лавина.

«У кассы театра, так же как у районных касс ЦТК, в дни продажи билетов толпятся огромные очереди. Очереди устанавливаются с шести часов утра. В дирекцию Малого театра поступают многочисленные заявки крупнейших московских предприятий и организаций. Неудовлетворенных заявок скопилось несколько сот. За последние годы в Малом театре был только один спектакль, который вызвал такой же повышенный интерес зрителя, — это «Любовь Яровая». Но все же успех «Отелло» намного превосходит успех «Яровой». Старейшие работники театра утверждают, что спектакль «Орлеанская дева» с Ермоловой (80-е гг. прошлого столетия) и «Кориолан» с Южиным (900-е гг.) не вызывали такого бурного интереса у «театральной публики», как «Отелло» у советского зрителя.

На премьере исполнителя роли Отелло, заслуженного артиста Остужева, вызывали 37 раз», — писала в феврале 1936 года газета «Советское искусство».

Триумф Остужева и его искусства был всенародным.

Строители первой очереди метрополитена, рабочие заводов, ученые и виднейшие руководители Советского государства, побывав на спектакле «Отелло», испытывали радость от того, что это видели, были благодарны Остужеву за его талант.

Что же происходило на спектакле? Ведь замысел роли, о котором писалось выше, и воплощение замысла — совсем не одно и то же.

«Когда в венецианском сенате появляется этот человек: среднего роста, пожилой на вид, с сытым лицом, довольно полной фигурой и солидными округлыми жестами, хотелось пожать плечами: «Вот этого она за муки полюбила? Ну, конечно, за бранный труд», — писал Ю. Юзовский, в дальнейшем подчеркивая, что

остужевского Отелло Дездемона полюбила все же за муки. О самом монологе перед сенатом подробнее писал в журнале «Театр и драматургия» С. Игнатов: «Он начинает свою речь просто, с таким же благородством, как в предшествующей сцене, с тем же достоинством, с каким он говорил в предшествующей сцене. Но, когда он приступает к рассказу, «как милой госпожи обрел любовь», перед ним встает образ любимой Дездемоны, и голос его начинает звенеть, как у влюбленного юноши. Вся нежность Отелло раскрывается в этом монологе, мелодия любви переплетается с мелодией военных подвигов, и все это отражено в переходах голоса. После этого рассказа, простого и убеждающего силой любви, понятна реплика старого дожа, что и его дочь прельстил бы такой рассказ».

Маленькую роль старого дожа играл Е. Велихов, артист, очень уважавший Остужева и игравший с большой отдачей.

Музыкальная структура этого монолога была особой: гласные в опорных словах звучали сильно, но коротко. Напевность как таковая скорее чувствовалась, чем слышалась, потому что краткое и сильное звучание, едва начавшись, обрывалось интонацией сдержанности. Когда Остужев начинал говорить о «милой госпоже», речь его отличалась все той же напевной краткостью, но повышалась ее тональность. Казалось, что могучая волна чувства, поднимаясь из глубины души, поднимает и голос, но человек владеет этой стихией, не дает ей литься в полную силу, сдерживает, укрощает ее звучание. Сразу же возникало ощущение человека могучей воли и могучих страстей. Еще отчетливее эта особенность Отелло звучала, именно звучала (в выразительном голосе всегда «звучит» характер) во втором акте, когда, стоя наверху лестницы, Остужев укрощал дерущихся (драку эту спровоцировал Яго, чтобы очернить Кассио).

«Отелло говорит, почти не повышая голоса, — писал С. Игнатов. — Но зритель и персонажи чувствуют, с каким огромным напряжением сдерживает себя Отелло, чтоб его разум «не подчинился крови»:

«А если двинусь я
Иль руку подниму, падет любой
Из вас от гнева!»

И все это напряжение и убедительность угрозы высказаны в медленном сгибании клинка. Это не только мастерская деталь, но и верная характеристика Отелло. Он может сдерживать себя, но, если эту плотину прорвет, страсть все сметет со своего пути. Таков будет Отелло во второй половине трагедии».

Медленно сгибая стальной клинок, Остужев — Отелло произносил слова предупреждения, снова не давая звуку литься, сокра-

пчая звучание, словно укрощая стихию в себе. Эта сдержанность, все больше нагнетаясь, напрягаясь, находила выход и облегчение в строке:

«Смотрите, милая моя проснулась...»

Однако переключение от гнева к нежности происходило опять-таки за счет изменения тональности фразы, а не за счет напевного звучания гласных.

Удивительная простота, с какой звучали иные фразы в игре Остужева, составляла неотъемлемый элемент его «кантилены».

— А для чего вообще нужна эта певучесть, не принятая теперь в актерской речи? — могут спросить современные любители театра.

Но ведь и сейчас мы часто узнаем любимых актеров по голосам, радуемся, слыша этот привычный голос с его особенными интонациями. Как и инструментальная музыка, музыка голоса всегда «значима». Бывают голоса от природы выразительные и характерные. Если голос к тому же еще и послушен, то его мелодия, как и чисто музыкальная, несет «смысл чувства» в такой полноте и сложности, что этого богатства слово не успевает уловить и передать. Поэтому чувство и даже значимую смену чувств, звучащую в музыке, невозможно адекватно описать, выразить словами. Когда поэты нараспев читают свои стихи, то, если это самобытные поэты, в самой музыке «распева» живет как бы «мелодия души» исполнителя, живет такая особенность его личности, которую иначе чем через интонацию и звучание голоса нечем передать. Очень часто при этом случается, что «мелодия души», особая «голосовая характерность» поэта заслоняет в его чтении эмоциональные и даже логические смыслы отдельных строк. Ведь поэт, читая публиче, выражает себя и открывает слушателям главное в себе — ритм, звучание, которые, подобно волнам морским, создавшим Афродиту, «неннорожденную», создают, вызывают к жизни образы, слова, строки. «Музыка слов» в хороших стихах передает «музыку смыслов», так соединенных между собою, что этот интонационно-смысловой сплав не поддается расчленению. «Поэтическое» чтение от «актерского» отличается тем, что актер делает ударение на смысловой стороне, а поэт — на музыкальной, одному ему присущей интонации.

У Остужева была своя, одному ему присущая музыкальная интонация и несравненное владение ею. Подобно Ленскому и Ермоловой, он умел соединять начало «актерское» — эмоциональное и смысловое — и начало «поэтическое», сугубо индивидуальное, чисто «интонационное». Добивался он этого сочетания путем длительной декламации, соединенной с мимикой и жестом.

В результате нигде в спектакле «Отелло» Остужев не повторился музыкально, «партитура» каждого монолога была особо отработана.

Удивительно просто, например, говорил Остужев — Отелло, уже поверивший клевете Яго: «Но как жаль, Яго. О, Яго, как жаль, Яго!», и критики отмечали потрясающую глубину и силу тоски в этой очень просто сказанной фразе. Но в том-то и дело, что она была сказана не «просто», а с остужевской интонацией простоты.

Остужевский Отелло не верил Яго до самого конца.

— Мне б только надо знать! — говорит он.

«Его основное устремление в том, чтобы разгадать тайну человеческой души, в том, чтобы разрешить вопрос о самой возможности познать человеческую душу... Где же настоящая Деждемона?»

«Скажи, кто ты?» — огромной напряженностью, жаждой проникнуть в эту тайну звучит вопрос Остужева — Отелло. И кажется, что его звучанием заполняются и все последующие сцены, — писала С. Нельс. — И так же необычайно отчетливо запоминается тот жест, с которым Остужев берет в свои руки голову Деждемоны и, испытующе глядя на нее, говорит: «Мне в глаза глядите, смотрите прямо!»

Но глаза Деждемоны молчат в испуге.

А Отелло еще до того твердо про себя понял, почему он не может простить Деждемоне измену. Было мгновение, когда Отелло, поверивший клевете, решился было отпустить Деждемону:

«Если одичал мой сокол,
Хоть путы — струны сердца моего,
Я отпущу тебя — лети по ветру,
Охоться наудачу...»

Остужев говорил это скорбно, но с любовью и нежностью, и казалось, все может разрешиться драмой одного опечаленного навеки сердца, не будет трагедии двух смертей... Он поднимал черные руки, как бы отпуская своего «одичавшего сокола», и взгляд его вдруг падал на эти руки. Наступала пауза, и Отелло осеяла страшная догадка:

— Че-е-рный я! — восклицал он, и это звучало такой тоской, удивлением, ужасом, что ясно становилось значение его открытия: мавр вдруг понял то, чего прежде не понимал, — свое роковое и непоправимое отличие от других, свою «неполноценность», «отщепенство и одиночество» (так определяли это С. Дурьица и П. Новицкий). Но ведь Деждемона с самого начала знала, что он — «черный», что он — «другой», и все-таки пошла

за него. Значит, ее любовь — каприз, слова о любви — обман, то, что она совершила, с самого начала — предательство!

Ревность с этого момента оказывалась в игре Остужева лишь сопутствующим чувством.

И вот он вглядывается в глаза Дездемоны, чтобы увидеть там правду о человеке. Но испуганные глаза молчат.

В роковом объяснении с Дездемоной Отелло не выдерживает, отворачивается, прячет лицо в полог, но «если нельзя разрешить вопрос о том, как познать истину, то остается только уничтожить то, в чем заключен соблазн двойной истины, что является источником зла и обмана» — так передавала С. Нельс на страницах журнала «Советский театр» смысл игры Остужева в эти мгновения. И если еще прежде финальной сцены в ответ на оправдания Дездемоны Остужев произносил: «Платок! Платок!! Платок!!! — с такой возрастающей и все более грозной силой, что, казалось, голоса не хватит, а его все-таки хватало, то перед убийством Дездемоны Остужев существовал в другой тональности и свой монолог произносил со страшным спокойствием, чувством правоты и скорбью. Для него «убийство Дездемоны — это не исступление, не расплата, не казнь — это слезная жертва справедливости... Весь ужас финала трагедии выражен в страшной сосредоточенной действительности Отелло — Остужева, в сдержанной муке его движений, в безумном отчаянии его взгляда», — писал С. Н. Дурюлин.

Отелло преодолел ревность, и даже если это в действительности было не так, если Отелло только казалось, что он преодолел ревность, так же как пушкинскому Сальери только казалось, что он преодолел зависть, то ведь для себя-то несчастный мавр, по крайней мере в то мгновение, и вправду ревность победил...

«Отелло вышел из-под власти хаоса решением убить Дездемону. Вернулось спокойствие, которым дышит его монолог в спальне.

«Такой будь в смерти, — я убью тебя
И буду вновь любить».

Отелло в этих словах выше земной любви. Просветленный, он не убивает Дездемону, а приносит очистительную жертву своей целостной любви. Все это очень далеко от нас, чуждо нам, но глубоко волнует огромной художественной правдой, которую принес Остужев на сцену», — писал С. Игнатов.

Впрочем, «все это» было гораздо ближе ко времени, чем думалось критику. Вот от «круга Южина» остужевская концепция Отелло в этой своей части была действительно далека, как

ридловский перевод от перевода Вейнберга. В южинском кругу такое истолкование Отелло не могло бы родиться: там было решено раз и навсегда, что «кровь по совести» человеку пролить не дозволено. Он может это сделать в состоянии аффекта, от ревности, тоски, что обмануто его доверие, но не оттого, что в качестве судьи, суда присяжных и палача одновременно считает себя вправе уничтожить другого человека, поскольку тот — «источник зла»: лжи.

По-видимому, все это не настолько впиталось в душу Остужева, чтобы его Отелло не мог убить Дездемону, осуществляя «обдуманый план идейной мести и личной жертвы, звено в служении человечеству».

Но вот над трупом Дездемоны Отелло Остужева говорил:

«О, Дездемона! М-е-е-ртвая — а-а!»,

и ничего нельзя было себе представить отчаяннее и страшнее этой интонации. Возникло ощущение ужаса и катастрофы, неотвратимо постигшей Отелло именно теперь. Остужев произносил это без всякого крика. Первая часть слова звучала щемящим удивлением перед случившимся, и это звучание с высшей своей точки плавно скользило вниз и снова взлетало всплеском, ..а-а-а! — мелодией бесконечного рыдания, последнего отчаяния.

Отелло «свершил страшный долг судьи», — но хватит ли ему сил жить после совершения этого долга? Над трупом Дездемоны «праведного судью» настигала, как возмездие, духовная катастрофа. Так он и оказался «бедным и очень несчастным» Отелло, чье несчастье не возрастает уже, когда становится ясно, что справедливый мавр сам сделался источником зла из-за своей доверчивости к доносчику Яго и к собственному своему чувству одиночества и отщепенства, загнанному в глубину души и пробудившемуся. Это чувство и привело остужевского Отелло к недоверию, трагическому и для окружающих и для него самого. Жажда чистого идеала, ненависть к соблазну «двойной истины» и железная воля военного человека решили дело. Поступок Отелло был страшен. Ведь по пьесе Отелло убивает Дездемону жестоко, дважды: души, а потом добивает кинжалом. Из уважения к Шекспиру этого не нужно забывать.

И вот остужевский Отелло, преодолев себя, убив человека, горестным, протяжным, негромким воплем над телом Дездемоны как бы воздавал себе отмщение, хоть и считал себя правым судьей. Это было трагедией «правого судьи».

Дальше началась трагедия судьи неправого.

По мере того как разоблачался обман Яго, Отелло стапился все собраннее, цельнее. Он был человеком могучей воли, и ему хватило сил на расспросы. К концу, хотя глаза его были

страшны и безумны от горя, голос его звучал сдержанно, но сдержанность эта была совершенно иной тональности, чем прежде. Это было спокойствие человека, уже все для себя решившего, странное, скорбное спокойствие, уверенное в себе, так озадачившее окружающих, что Отелло без труда взял свой второй меч (первый у него отобрали, когда он ранил Яго).

Отелло брал этот меч и спокойно, смиряя звучание голоса, говорил как о постороннем о мавре Отелло, честно и с любовью служившем Венецианской республике. Он просил, чтобы в донесении о случившемся упомянули и о том, как

«...раз в Алеппо

В чалме злой турок бил венецианца
И поносил республику. Схватил
За горло я обрезанного пса
И поразил его вот так!»

Торжественная, сдержанная поступь этих строк на последних словах — «вот так» — вдруг прорывалась звучанием, похожим на язык пламени, метнувшийся неожиданно из глубины и прорвавший эту кору сдержанности. Звучание, краткое и сильное, как удар, и было ударом: мавр закалывался. Результатом доверчивости к доносу Яго становилось самоуничтожение судьи.

Все происшедшее с Отелло после «суда» над Дездемоной было бы вполне понятно и зрителям из южинского круга, из круга учителей и старших друзей Александра Пожарова. Может быть, они спросили бы себя, ради чего Остужев столь усложняет концепцию, проводя своего мавра сквозь такие заблуждения. Ведь трагическая вина Отелло состояла не в том, что он поверил, а в том, что он убил. Остужев лишил своего подзащитного единственного смягчающего обстоятельства — аффекта страсти. Трагическая вина, вина невиноватых, благодаря этому получила новое содержание: убийство было совершено во имя идеала и принципа. «Обманула меня — обманет и других» — вот что было принципом остужевского Отелло. Он убивал Дездемону для того, чтобы в будущем обезопасить людей от соблазна, убивал Дездемону за тот нравственный вред, который она могла принести. Его «личная жертва», его «идейная месть» были, в сущности, превентивным убийством во имя добра. И возмездие за это — последнее отчаяние — наступало раньше, чем раскрывался обман Яго. Но так понять Отелло и сыграть такую трагическую вину во времена Сашиных учителей никто не мог. Однако, как люди умные и чуткие, они бы, павшее, эту трактовку признали хоть и неожиданной, но правомерной и вполне достойной по совершенству воплощения занять свое место в истории русского театра.

Владимир Иванович Немирович-Данченко, много лет не бывавший в Малом театре, с которым в дни молодости он связывал столько надежд, был на спектакле «Отелло» и сказал, что ему было волнительно смотреть на Остужева. Александру Алексеевичу этот отзыв был приятен и дорог: в живом переживании Владимира Ивановича, «почетного члена труппы Малого театра», вновь пришли к единству между собой старые друзья. Хотя двоих из них уже на свете не было, но их споры и содружество, их жизнь в искусстве как бы продолжалась и после них.

«Искусство — вечно, жизнь — коротка...» — говорили древние римляне.

Но многие тогдашние критики думали не так.

С такими критиками, а также с постановщиком спектакля Радловым спорил Ю. Юзовский. Юзовский не мог согласиться с «категорическим отрицанием Радловым так называемой «вечности» в истолковании Шекспира», боязнию режиссера выйти «за пределы эпохи для более широких, мы сказали бы даже — для всемирно-исторических обобщений». По мнению критика, Отелло — не обязательно военный человек, как то казалось Радлову. «Остужев всей могучей силой своей игры опрокидывает эту жалкую и грубую концепцию, — утверждал Юзовский. — Он не играет человека «вообще», он воин и вождь, но в то же время человек, и его страдания, и чувства, и мысли рождают в нас могучее эхо». Остужев в спектакле отказался быть «представителем» сословия или среды, он остался «героем», то есть прежде всего личностью особой, непохожей на сконструированный комментаторами тип, и чем дальше, тем яснее это становилось.

Но в результате пропорции спектакля начали смещаться. С. Игнатов писал по этому поводу: «Резко бросается в глаза одна деталь. Азбучная истина о связи с партнером у Остужева приобретает новое значение. Он не только связан с партнером, он необычайно внимательно вдумывается и изучает каждую реплику партнера и отзывается на нее не только в смысловом отношении. Он отзывается интонацией, движением, мимикой. Можно сказать, он изучает роль партнера с такой же полнотой, как и свою, — другими словами, он играет в известном смысле за всех, внешне проявляя только себя, играет с идеальным партнером, а не с реальным. Это обстоятельство еще больше подчеркивает неверность фарсово-условных движений Бранцио — Зражевского».

Таким образом, эпизоды, где был занят Остужев, зрители воспринимали в том виде, в каком они фактически существовали на сцене, а кроме того, еще и через игру Остужева, через его осуществленный игровой с «идеальным партнером» замысел. Естест-

венно, что фигура Остужева разрасталась. Случилось как раз то, чего так не хотело руководство театра: «Отелло» в Малом театре — спектакль актера, и заслуга постановщика С. Радлова прежде всего в том, что он нашел этого актера, — писал в 1936 году рецензент. — Но Радлов слишком мало уделил внимания окружению Остужева. . . Утверждая роль актера, мы должны решительно бороться против всяких попыток реставрировать принципы гастрольной системы. . . Молодые актеры воспитались на ином репертуаре, надо было помочь найти им общий язык с Остужевым. Сценическое наследие прошлого передается только живыми актерами, и Остужев блестяще показал ценность того наследия, которое должно быть усвоено молодежью».

Еще определенной о значении работы Остужева в спектакле «Отелло» высказался в 1969 году А. А. Аникст, назвавший артиста «подлинным гением нашего театра».

«Спектакль Малого театра, — пишет А. А. Аникст о постановке «Отелло», — выделялся из всей нашей театральной культуры за последнее полвека тем, что он был не ансамблевым, а спектаклем великого трагика, «актера-звезды», наподобие тех, которыми славился театр XIX века. Остужев определил дух и смысл трагедии. Он достиг этого не без помощи режиссера, но больше вопреки ей».

Историко-культурный смысл этого явления А. А. Аникст определяет так: «Остужев показал своим исполнением, что полное перевоплощение в образ достигается не только по системе К. С. Станиславского. Правда, некоторые критики и театроведы пытались впоследствии утверждать, что, не будь системы, Остужев никогда не сумел бы сыграть свою роль так, как он ее сыграл. Ссылались на то, что несколько десятилетий существования МХАТ не могли пройти бесследно для Остужева. Конечно, общий подъем театральной культуры, стимулированный деятельностью МХАТ, косвенно отразился и на Остужеве. Но в те годы был жив дух творческого соревнования различных систем, и победа Остужева тогда воспринималась как доказательство того, что в традициях Малого театра есть свои неисчерпанные возможности артистического мастерства. Более того, успех Остужева воспринимался как некий противовес всем новейшим системам, и, может быть, даже в большей мере теории и практике Мейерхольда, чем Станиславского. То был пример актера-романтика, потрясшего зрителей шекспировской трагедией так, как это не удавалось никому с того времени, как ушел из нашего театра М. А. Чехов».

Интересно в этой связи, что Мейерхольд так и не признал остужевского мастерства. Согласно записям высказываний Мейер-

хольда, сделанным А. Gladковым, Мейерхольд противопоставлял «волшебную мелодичность» голоса Моисси «декламационному распеву а ля Остужев». Наоборот, К. С. Станиславский, не считавший, разумеется, Остужева артистом своей школы, незадолго до своей смерти очень заинтересовался мастерством этого актера, найдя, видимо, в традиционном для Малого театра мастерстве Остужева нечто полезное и для себя.

Спектакль «Отелло» с Остужевым в главной роли постепенно осознавался как важное общекультурное явление. В то же время он совершенствовался, потому что Остужев на каждом представлении искал новое и не повторялся.

Перед спектаклем Александр Алексеевич обычно сидел некоторое время, уже готовый к выходу на сцену, у себя в уборной. О своих переживаниях в это время он рассказывал так: «Постепенно из моего сознания выключается Остужев и в нем вырастает образ Отелло, заполняющий меня целиком. Лишь одна какая-то точка в сознании остается связанной с помощником режиссера, выпускающим на сцену, с привычной театральной обстановкой. Эта же точка на сцене регулирует мои движения, подсказывает мне наилучшие из них, поправляет поворот головы, подъем руки, быстроту шага...»

В. А. Филиппов подчеркивал, что игру Остужева отличало непосредственное творчество на самой сцене, характерное для игры Мочалова, Ленского, Ермоловой. На одном из спектаклей, например, Остужев нашел новую деталь: когда Бранцио в сенате повосил Отелло, Остужев нежно прикрывал ладонями уши Дездемоны, которой оскорбления по адресу Отелло причиняли боль. «Двадцать три раза довелось мне видеть Остужева в этой роли,— писал Филиппов.— Всегда было что-то новое и в интонациях, и в тембре голоса, и в его высоте и силе, в движениях и переживаниях...»

Эти поиски не во всех случаях были удачными. «Из пятидесяти спектаклей «Отелло» я увидел один такой,— вспоминал пианист А. Д. Готлиб.— Остужев потерял чувство меры. Его интонации казались преувеличенными и потому фальшивыми. Я в ужасе сидел в зрительном зале. Как я ему скажу, что играл он плохо? Лгать Остужеву я не мог. Конец спектакля. Я иду к нему в уборную. Он еще в гриме. Обнимает меня, как обычно, притягивая к себе, чтобы лучше слышать. И задает мне страшный вопрос: «Ну, как?»

Я смотрю ему прямо в глаза: «На этот раз неудачно». Лицо Остужева становится страшным. В нем горе. «Да, я себя не слышу, не слышу. Могила»,— вырывается стоном из его груди, и крупные слезы катятся из глаз. Меня он еще раз притягивает

к себе, обнимает и целует. «Вам я благодарен. Вы мне настоящий друг». После этого спектакля Остужев вновь овладел собой и своим мастерством. Больше ни в «Отелло», ни в других его ролях я никогда не видел, чтобы ему изменяло чувство гармонии и благородной меры».

Триумф давался Остужеву нелегко.

В то же время его способ «переключения» в роль, творческая воля и опыт иногда давали эффекты интересные не только для искусствоведа, но и для психофизиолога. На одном из спектаклей Отелло, вонзив себе в грудь кинжал, не дрогнув и лишь когда вырвал клинок, то зашатался, лицо его видимо для зрителей побледнело, вся кровь отлила от него. На спектакле был известный московский хирург, отметивший, что Остужев сыграл клинически точную картину: нередко бывает, что в состоянии аффекта, пока клинок не вырван из раны, раненый не слабеет, кровь не идет. Зато как только клинок из раны удален, начинается кровотечение, человек тут же обессиливает.

Когда В. А. Филиппов пересказал слова хирурга Остужеву, тот отвечал: «Заколовшись», я почему-то сегодня не почувствовал боли, но потом, когда я вытащил клинок, сердце так забилося, точно сейчас выскочит, и я схватился за него рукой и нелегко зашатался. . .»

Напряжение после переживаний такой силы требовало разрядки, сразу «выйти из образа» и «прийти в себя» было невозможно. В. Н. Пашенная писала, что на гастролях в Киеве Остужев иной раз до утра бродил по городу, чтобы совершенно выключиться из своего сложного психического состояния.

Громадная затрата сил (это и называл Остужев в своем дневнике «хорошей жизнью») дала угрожающий результат. 5 сентября 1936 года во время ленинградских гастролей, возвращаясь к себе в уборную после овадий, которыми окончился третий акт, артист потерял сознание и упал на сцене. «Врачи констатировали припадок сердечной болезни. . . Публика в глубоком молчании покинула зал и долго стояла у артистического подъезда театра, ожидая известий о состоянии здоровья любимого артиста», — писала «Комсомольская правда». Состояние здоровья Александра Остужева оказалось фактом общесоюзного интереса. Его лечили лучшие врачи, было сделано все, чтобы он вернулся на сцену.

6 января 1937 года газета «Вечерняя Москва» сообщила, что Остужев снова выступит в роли Отелло.

В сентябре 1937 года Александру Алексеевичу Остужеву было присвоено звание народного артиста СССР.

Когда Остужев отдыхал вместе с К. С. Станиславским в санатории «Барвиха», Станиславский посоветовал Александру Алек-

сеевичу написать воспоминания. Но Остужеву непривычно было писать подробно и систематически. Если на сцене он укрощал и подчинял себе движения души, то, когда дело касалось бумаги, движения души подчиняли его перо, и он писал то слишком фрагментарно, то с уводящими в сторону лирическими отступлениями, что очень затрудняло его редакторов.

Между тем зрители хотели его услышать, а Остужев рад был говорить. Сколько лет убеждали зрителей, что школа Малого театра «старомодная», «допотопная», «провинциальная», а зритель-то был новый, не тот, что когда-то занимал места в ряду с А. Н. Веселовским или В. О. Ключевским. Этот зритель формировал когда-то и убеждения и вкусы своих артистов. Самая школа Малого театра, «кафедры всенародного красноречия», «второго университета», рождалась совместной жизнью театра и его зрителей. И вот оказалось, что новому зрителю традиционное искусство Малого театра, романтическое искусство Остужева тоже дорого и нужно. Остужев вглядывался в своего нового зрителя, удивлялся ему, благодарил его теми словами благодарности, которые люди хотели услышать, которые ему радостно было сказать: «Не осуществлена моя заветная мечта: показать на сцене настоящего советского человека. Если мне удастся это сделать, я буду бесконечно счастлив».

Изменились у Александра Алексеевича и представления о героическом. В образе Карла Моора он еще поднимал в тот год «знамя борьбы против неправды и произвола тирании», но подчеркивал, что «идея добра» не существует абстрактно, и к мужеству своего Освальда относился теперь скептически: это было пассивное мужество.

Новому времени и новому зрителю было приятно знать, что у знаменитого артиста второе после театра увлечение — техника, что дома он работает на токарном станке, отдыхая после репетиций. То, что еще двадцать лет назад казалось странностью, вызывало восхищение: на руках народного артиста СССР были рабочие мозоли.

«Я горжусь тем, что я русский советский актер. И встречаю XXI годовщину Великой революции с чувством глубокой радости и гордости за всех актеров Советского театра», — писал Остужев в 1938 году.

Писал Остужев и о том, что такое русский актер, как он понял это из общения с корифеями великого Малого театра.

«Мне пришлось в годы своей актерской молодости наблюдать игру целого ряда замечательных мастеров западноевропейской сцены. Но, восторгаясь игрой даже самых крупных, самых окрыленных из них, я не мог отделаться от впечатления, что их игре

чего-то недостает, не хватает какой-то «изюминки», которая всегда разрушает условную преграду между сценическими подмостками и зрительным залом и как бы раскрывает перед зрителем широкое окно в действительную жизнь». Не «всесокрушающий типерамент Сальвини», не «стремление к нарочитой скульптурности жеста, к импозантности мизансцены» Зоннентала и Мупе-Сюлли были главным для «актера-трибуна»: в центре была забота о том, чтобы «потрясти сердца правдой мыслей и чувств изображаемого персонажа».

«В игре Ермоловой, Ленского, которые, как актерские таланты, отнюдь не уступали великому Сальвини, всегда ощущалась какая-то заражающая зрителя человечность, искренность, убедительность каждой реплики, каждого слова, каждого жеста. Не забывая о том, что перед ним на сцене только актер или актриса, зритель нашего театра целиком поддался властному порыву, которым его увлекли Щепкин, Пров Садовский или Ермолова... Русская сцена впервые создала тип актера — «властителя дум».

Так Александр Алексеевич прославлял школу Малого театра.

Во время отдыха Станиславского и Остужева в «Барвихе» Станиславский просил Остужева читать, и Александр Алексеевич часто и с удовольствием читал отрывки из своих любимых пьес Константину Сергеевичу. Ему чтение так понравилось, что он пригласил Остужева приехать к нему в Оперную студию, которую Станиславский с увлечением вел. Об этом эпизоде мне рассказал известный советский театровед и режиссер Г. В. Кристи, которому я очень признателен за это. Станиславский хотел, чтобы Остужев продемонстрировал его ученикам свое высокое мастерство.

Остужев согласился, приехал, но в последний момент оказалось, что Константина Сергеевича не будет: жена его, М. П. Лилина, просила передать, что он болен.

Между тем в фойе студии, в зале подле колонн, собралась уже студийцы. Остужев очень огорчился, что Станиславского не будет, жаловался, что не знает, как же ему теперь быть в гостях без хозяйина, и совсем собрался было уходить. Тут по всему району вдруг погасло электричество. На столик, за которым сидел Остужев, поставили свечу. Белые колонны выступали из провалов темноты, качающийся огонек свечи перебрасывал тени и блики с одной колонны на другую.

Вдруг Остужев встал, взял свечу и ушел за колонны.

Через несколько секунд из-за колонн вышел Барон, герой пушкинского «Скупного рыцаря». Держа свечу так, чтобы поярче светилось золото в сундуках, Барон начал любоваться им и над

ним размышлять. То был хоть и скупой, но прежде всего — рыцарь; он был благороден, и мощная страсть одушевляла его. Он упивался тайной силы и власти, которую хранят его сундуки. Когда он произносил:

«Мне все послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою. . .»,

то ясно становилось, почему золото никуда не двинется из этих сундуков. Барон был поэт идеи могущества и своей страсти. Он даже мог посмотреть на нее со стороны, перебирая золотые, припоминая горестные человеческие судьбы, связанные с каждым золотым, поступившим в его казну. Но именно ощущением зависимости людей от этих золотых кружочков подерживалось в нем грозное ощущение собственной силы. Этот Барон был личностью сильной и цельной в своей нестареющей страсти, крупным, незаурядным — и оттого тем более страшным человеком.

Разумеется, никакой бутафории в тот вечер не появлялось. Был только Остужев со свечой. Г. В. Кристи, слышавший многих исполнителей этой роли, ставивший сам «Скупого рыцаря», говорил мне, что ничего подобного по силе, красоте и мастерству исполнения ему никогда больше слышать не доводилось.

К сожалению, в спектакле «Скупой рыцарь» на сцене Малого театра (сезон 1936/37 года) режиссер, по выражению Остужева, «привязал его к бороде», к театральному трафарету. Поэтому в концертном исполнении необычный Барон Остужева выглядел намного лучше, чем на сцене, и московские пушкинисты говорили, что по глубине и силе Остужев создал истинно пушкинский образ.

А в Малом театре снова назревали перемены. Артист А. И. Ржанов опубликовал в «Советском искусстве» статью-письмо, что «единого художественного руководства в Малом театре до сих пор нет», в то время как повсюду оно уже было. Отсутствием «единого художественного руководства в Малом театре» были недовольны многие, так что призыв Ржанова не оказался гласом вопиющего в пустыне. Художественным руководителем театра был назначен ученик Станиславского и Немировича-Данченко И. Я. Судаков, который в сезон 1939/40 года поставил традиционную для Малого театра трагедию К. Гуцкова «Уриэль Акоста» с Остужевым в главной роли.

ОСТУЖЕВ — УРИЭЛЬ АКОСТА

«Человек он был...». Новые замыслы.

«Человек он был...» — эти слова из шекспировского «Гамлета» рецензент «Литературной газеты» выбрал в качестве эпиграфа к статье об Остужеве — Уриэле Акосте. «Человек он был...» — можно было бы сказать и об А. П. Ленском, впервые исполнившем роль Акосты на Малой сцене в 1879 году. Но изменились времена и люди. И. Я. Судаков с большим тщанием постарался подчеркнуть конкретно-исторический характер происходящего в трагедии К. Гуцкова. Задача постановщика, как он сам ее формулировал, состояла в том, чтобы «сделать понятным и близким нашей современности образ борца против религии, против жестокой и корыстной морали золотого мешка...» Кроме того, художественное руководство театра намечалось объединить в спектакле лучшие традиции школы Станиславского и Немировича-Данченко и романтической школы Малого театра. «В романтической традиции большое место занимала монодрама... Традиция монодрамы справедливо требовала выдающегося актера на роль ведущего героя, но несправедливо пренебрегала ансамблем», — писал в 1940 году И. Ф. Попов, объясняя зрителям, как им следует понимать уже поставленный к этому времени спектакль.

Но не все правильно поняли значение режиссуры в этом спектакле.

«Спектакли Малого театра, в которых участвует А. А. Остужев, вызывают у зрителей исключительный интерес. Кажется, впервые за много лет зритель идет смотреть не постановку, но актера, прежде всего интересуясь его дарованием, его игрой, особенностями его творчества», — писал о спектакле «Уриэль Акоста» комсомольский журнал «Смена».

Д. Заславский в «Правде» высказался еще категоричнее: «Народный артист СССР А. А. Остужев создал образ, который останется в истории русского театра... Новая постановка живет Остужевым».

М. Загорский, бывший «отрицатель», объяснился по поводу спектакля совсем уже в старинном духе. Он напомнил в своей рецензии о статье Белинского «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», где великий критик уделил Щепкину в роли Полония всего несколько слов, «тому Щепкину, которого он считал единственно совершенным и гармоничным актером русской сцены. И разве мудрый Щепкин не понял, почему это случилось?» — заключал рецензент, оправдываясь, что ничего почти не написал о других исполнителях. По его мнению, «теперешняя постановка Малого театра начинается собой новую главу» в сценической истории «Уриэля Акосты». «Название главы уже обозначилось. Она будет озаглавлена «Остужев в роли Акосты». В то же время, помня о своей позиции 20-х годов, бывший защитник театральных новаций писал и о прежнем исполнении этой роли в Театре им. Сафонова: «Было много причин тому, что трагедия Акосты в 1924—1925 гг. не прозвучала так, как теперь. Спектакли, как и книги, имеют свою судьбу. Остужев был тогда моложе, но не совершеннее. И не было еще опыта «Отелло». Из этой осторожной формулировки не совсем ясно, чем пятидесятилетний Остужев — Акоста был хуже шестидесятишестилетнего Остужева в той же роли. Но остужевского Отелло в 20-е годы еще не было, и, конечно, новый Уриэль Акоста оказался в чем-то иным. Несколько иным был и самый спектакль в 20-е годы. Д. Заславский упрекал театр в том, что была опущена сцена, где Уриэль Акоста беседует со своим учеником, мальчиком Борухом Спинозой, — сцена эта в прежнем спектакле была. Борух Спиноза стал впоследствии замечательным философом, чуть было не сделавшимся жертвой фанатизма, борьбы с которым не вынес Уриэль Акоста, исторически реальный прототип героя трагедии Гуцкова. Уриэль Акоста отрицал бессмертие души, был за это отлучен от синагоги и проклят, безрезультатно пытался примириться с общиной и в конце концов покончил с собою. От Уриэля Акосты осталось произведение «Пример человеческой жизни» и трактат «О смертности души человеческой». Бытия божьего как такового философ не отрицал, но полагал, что богу достаточно своего собственного бессмертия и нет причин заботиться еще и о личном бессмертии каждого верующего. Гуцков в своей трагедии этих подробностей не касался, а ставил иную проблему: имеет ли право человек проповедовать то, что считает истиной, если его проповедь несет людям только сомнения, делает их несчастными, в то время как им и без того трудно живется? Что важнее — жизнь для истины или жизнь для жизни? «Жизнь для истины», — отвечал драматург, претендуя на всемирно-историческое обобщение.

— Жизнь для истины! — настаивал вместе с автором его герой Уриэль Акоста.

— Жизнь для жизни, — отвечал Акосте другой герой трагедии, богатый купец Вандерстратен, отец Юдифи, влюбленной в молодого философа и любимой им, — жизнь для беззаботной и радостной жизни, потому что думать и искать истину можно и про себя, а наслаждаться искусством, блестящим обществом и богатством несравненно приятнее, чем гореть во имя мысли на высоком костре.

— Жизнь для добродетельной и полезной жизни, — возражал Акосте умный и тонкий философ и врач Де Сильва, — потому что философ не знает истины, а только ищет ее; и если прежняя истина помогала людям жить, а новая опровергает прежнюю, но помочь ничем не может, то лучше такой истине помолчать: назначение истины — быть лекарством от людских страданий. Пока догма лечит, а истина — нет, старая догма ценнее и нужнее новой истины.

— Жизнь для праведной жизни, — объяснял Акосте мудрец общины девяностолетний Бен Акиба. — Потому что жизнь создал бог, и она мудрее наших суждений о ней. В жизни все уже когда-нибудь было, и подобен ей в незаблестимости закон веры, который учит жить вместе со всеми и осуждает души отступников погибнуть, изойти черным дымом.

Так в кратком изложении выглядит конфликт идей в трагедии Гуцкова.

«Образ Уриэля Акосты в наши дни не может быть трактован ограниченно, — писал Остужев в статье «Моя новая роль». — Это не только жертва религиозного фанатизма раввинской общины в Амстердаме в середине XVII века. Нет, для меня Уриэль Акоста — образ обобщенный, образ борца за передовые идеи, за человеческую мысль, движущую вперед историю».

«С первого же выхода Остужева на сцену зрителя берут в плен эти глубокие, большие, сияющие глаза, из которых как бы исходит мысль», — писал М. Загорский.

«Раньше, чем вы произнесете свою мысль, я должен увидеть ее в ваших глазах», — учил когда-то Ленский.

Остужевский Акоста жил мыслью, мысль была его силой, его страстью. «Остужев в роли Уриэля, в роли и Гамлета и Отелло одновременно менее всего любовник, — писал М. Гус в «Литературной газете». — Он не столько любит Юдифь, сколько глубоко признателен ей за то, что она едино мыслит с ним, за то, что она встала рядом с ним, когда обрушилось на него проклятье. А Остужев умеет любить на сцене — Отелло тому порукой! Но в Уриэле он захвачен ипой любовью: он — любовник разума!»

Остужев сумел воплотить на сцене самый процесс молчаливого размышления. «По позе, по лицу, по глазам Остужева — Уриэля зритель безошибочно угадывает весь ход его мыслей... воспринимает логический ход доводов, мелькающих в уме Акосты, подслушивает те возражения, которые подсказывает ему разум... С затасанным вниманием следишь за безмолвным Остужевым; произнесенные слова выражают именно то, что ты уже подслушал в его молчании», — вспоминал В. А. Филиппов, анализируя сцену спора Акосты с Де Сильвой, уговаривающим Акосту отречься от своих еретических идей.

Это и другие подобного рода свидетельства дают основание утверждать, что Остужев сумел передать процесс безмолвного размышления через сценическое действие, которое сочетало мимику, жест и другие краски. Одной из таких красок в упомянутом эпизоде с Де Сильвой была игра с книгой.

Остужев выходил на сцену в черном плаще-покрывале, накинутом на белую рубашку, держа в руках книгу в красном сафьяновом переплете. Де Сильва объявил Акосте, что пришел говорить с ним об отречении. «О че-о-м?» — растянул вопрос Остужев. Сарказм перешел в чрезвычайное удивление. Уриэль поднимает книгу в красном переплете к груди. Он отбивает по ней такт пальцами и говорит: «Де Сильва, если вы хоть раз...» Он категорически отказывается говорить об отречении. Де Сильва убеждает: человек — существо по природе своей несвободное. «Мы живем, как звенья общей цепи, свободны лишь в законе мировом...» Пусть догматическая вера — заблуждение, но оно необходимо: «Ведь сколько тысяч лет оно живет, и сколько миллионов в его сопровождении прошли чрез горести житейские до гроба...»

Остужев — Акоста недвижно стоит у колонны, наклонив голову. Книга в красном переплете у угла его губ, черный плащ ниспадает с плеч. Он слушает.

Разные моменты этого эпизода были отмечены критиками, писавшими о спектакле.

Сперва лицо Уриэля сосредоточенно, внимательно, — но вот он словно что-то для себя понял. Он слушает Де Сильву — и не слышит его. Он погружен в свое раздумье. Он делает свое открытие, — и к тому моменту, когда Де Сильва копчет, на лице Акосты сосредоточенная решимость, он уже знает, что возразить: да, посох кажется оком слепцу в пустыне. И если слепец обретет зрение, его «новорожденные глаза» будут поначалу менее надежны, чем посох. Но неужели из-за этого слепоту надо предпочесть прозрению? Пока этот ответ еще только зреет в нем. «Остужев играет апостола в пустыне: о, этот «тысячелетний навык палки...» —

писал И. Альтман. Уриэль молчит. Но вот он выпрямляется, поднимает голову, опускает книгу. Он ищет слова, единственные, точные. Красная книга в сафьяновом переплете уже «отыграла» свое. Артист заставил играть вещь, но самоцелью это не было: это только подчеркивало игру артиста. Книга не нужна, она отложена в сторону, Акоста начал говорить, сперва медленно, потом все увереннее находя свои формулы правды.

Все, что делал Остужев, до того как начал говорить, и было вариантом «предыгры», которой такое значение придавал А. П. Ленский, понимавший, что в романтическом, небытовом спектакле нужен особый, замедленный темп действия, условная форма происходящего, передающая безусловную правду переживания, где страстное раздумье человека над самим собой, над судьбами и страстями человеческими становится в то же время ответом собеседнику.

Сначала Остужев говорил медленно, его Уриэлю было трудно подыскивать слова, и только к концу длинного монолога, пережив еще раз собственное решение, Остужев — Акоста убежденно и радостно восклицал:

«Как сильно ни болели б
От солнечных лучей мои глаза
Воскресшие, — от этой боли правды
Я никогда, нигде не откажусь!»

«В голосе его звон серебряных колокольчиков, радость и гордость. Остужев отворачивается от публики, устало кладет руку на кресло, словно уходит вдаль, в пустыню, на новые муки, ощущая «боль правды», отречение от которой ему только что предлагали. И что бы ему ни говорил Де Сильва, Акоста уже не слушает его», — писал И. Альтман.

Уриэль Акоста прислушивается к себе. Он все глубже в себя уходит — и это видно зрителям. Вот Уриэль снова поворачивается к ним, он закрывает лицо рукой. Он слышит теперь лишь свой внутренний голос. На то, что Акоста слышит сейчас в себе, накладывается речь Де Сильвы. Де Сильва теперь говорит о бедах, которые принесет близким Уриэля его неуступчивость. Свободный ум должен уступить любящему сердцу! Остужев — Акоста отзывается на это лишь молчаливым пожатием плеч и недоуменным движением руки. Потом спокойно и твердо отвечает и собственным сомнениям и Де Сильве: «Нет, никогда!»

Но тут приходят братья Акосты с его слепой матерью; приходит Юдифь: ее отец согласен отдать дочь за нищего философа, при условии что он отречется от ереси. И Уриэль не в силах вынести надежды и тоски этих безмолвно молящих глаз. «Слепая

мать, закрой глаза!» — кричит он. Ради спасения близких соглашается он отречься от истины. Рыдание, заглушающее слова «иду...иду...», — вся эта буря отчаяния передает смертельную тоску Уриэля. Тень его руки взметнулась к стене. «Страшная буря пронеслась над залом. Уриэль пошел на Голгофу», — таким увидел Остужева — Акосту И. Альтман. Этот образ искупления и жертвы вспомнился критику и в другой сцене — в сцене беседы Акосты с раввинами. Остужев — Акоста сидел на скамье, в глубоком раздумье, опустил голову, положив на колени сжатые руки, — он был похож на Христа с картины Крамского, но только Акоста был не в пустыне, не среди камней, а среди людей. Это не меняло его положения к лучшему: к истине эти люди были глухи, как камни. Что же делать? Проповедовать глухим или отречься от истины? «Незримый терновый венец на челе артиста», — писал И. Альтман.

Всю сцену Остужев вел «как борьбу с самим собой». С этой оценкой В. А. Филиппова соглашались и другие критики. В репликах Остужева — Акосты во время разговора с раввинами слышалась «боль правды», боль пленной мысли, и эту боль фанатик Де Сантос старается разбередить, он требует, чтобы Уриэль поправ самую мысль, чтобы он доказал то, во что он теперь, отрекшись от своих заблуждений, верит.

Но мудрец общины Бен Акиба останавливает Де Сантоса.

«Что это вы сказали? Доказать?»

Доказывать! Прошу покорно! Солнце

Доказано: оно блестит. Огонь

Доказан: он сжигает. Откровенье

Доказано: написано оно

В истории Завета. Доказательств

Я не хочу ни от кого из вас».

Для Бен Акибы жизнь не имеет развития, она в себе завершена, в ней «все было, все бывало», — и заранее известно, как страшно кончают неверующие скептики. Старик рассказывает Акосте о судьбе одного из них: он получил прозвище Ахер, «иной». «Иной» — значит «чужой», «чуждый». Когда умер этот изгой и отщепенец, которого не смели даже звать по имени, ибо он не хотел быть со всеми, а так и звали Ахер, то из могилы его поднялся столб черного дыма.

Вот тут-то Уриэль — Остужев и делал главное свое открытие о себе: «Я иной, всегда иной...» — восклицал он, и интонация тоскливой обреченности начинала постепенно звучать нотой скорбной торжественности, почти торжества. Бен Акиба, сам того

не желая, помог Уриэлю сформулировать суть своей трагедии, понять смысл своего существования: «Но лишь в инакомыслии бессмертном — всеобщего развития залог!» — вот вывод, к которому приходил Акоста. Начиная монолог об «ином», о себе, Остужев вскакивал со скамьи, на которой сидел до того, быстро шел на другой конец сцены, захваченный своим открытием, и произносил монолог о том, что «иной» — это «священный образ сомнения, питающего веру, и тот, что мыслит, должен быть «иным»!»

Акоста — Остужев понял, что быть «иным» — его судьба и даже покаяние не сделает его «таким же». Поэтому, просматривая текст предстоящего ему публичного отречения, он говорит:

«Да, Галилей! Иод пыткой
Ты должен был сознаться, что земля
Не движется...»

«Остужев будто снова репетирует сцену восстания против раввинов. Глаза артиста светлеют, голос становится громче, в нем снова появляется радостный звон: «А все-таки она вертится!» (И. Альтман). Однако «иной» еще должен был покаяться публично и от себя отречься. Это была страшная сцена.

По мере чтения позорных слов отречения от истины голос Уриэля — Остужева слабел. Переходил в шепот.

«Уриэль боится, — говорит об этой сцене М. Гус, — что не хватит у него силы довести до конца эту казнь над самим собою; он боится, что не хватит у него силы внутренне устоять перед страшным искушением Бен Акибы. И трепетной, дрожащей рукой ищет он поддержки, сжимает руку служки, чужую, чуждую... И нет иной опоры для него во всем мире, как только в нем самом!..»

Еще до отречения до Уриэля доходит страшная весть: его мать умерла. Потом он узнает: невеста, чтобы спасти от разорения отца, выходит замуж за банкира. Перст судьбы словно указывает Акосте, что его отречение бесплодно.

Гекатомбы жертв и самопожертвований поддерживали порядок жизни, порабоцавший мысль, но не делавший людей счастливей. Мощно и твердо, во всю силу зазвучал голос вновь восставшего Акосты, «инога»:

«На волю, мой язык!
Воспрянь, мой ум, и, как Самсон пред смертью,
С отчаянным усильем разорви позорные оковы...
...В последний раз потрянул я волосами
И вам кричу: все, что прочел я, — ложь!»

Уриэль не смог покаяться. Юдифь принимает яд сразу же после окончания свадебного обряда: выйдя замуж за богача, она не стала его женой, но спасла от разорения отца.

В финале звучит монолог Акосты, знающего, что люди скажут о нем: «Для поступи такой был тесен мир, для пламени такого воздух душ. . . Остаться в этой жизни он не мог!» — Акоста верит в могущество будущего. Он оставляет ему свои мысли, свою книгу, свою жизнь, трагичную, но законченную и цельную. Остужев — Акоста не хочет влечить жалкое существование, а другого существования ему, отлученному и отовсюду изгнанному, судьба не сулит. Уриэль Акоста властен над своей жизнью, и он обрывает ее, убивает себя. У Остужева это не акт отчаяния, а последнее мужественное «Нет!» — в ответ миру, который либо унижит Акосту, либо в конце концов убьет. И когда новый Бен Акиба скажет новому Уриэлю Акосте: «Все это было. Все бывало», «иной» вправе будет ответить, что всегда бывала и будет, как самая жизнь людей на земле, свободная и честная человеческая мысль.

Акиба — самый коварный враг Акосты. «Бен Акиба ведет себя как друг Акосты, но друг коварный. Он опаснее для него, чем самый ярый враг,— писал М. Гус.— А. Остужев обе сцены четвертого акта (перед отречением и отречение) проводит, отталкиваясь именно от такого понимания слов и поведения Бен Акибы, хотя Бен Акиба не таков: его исполнитель В. Подгорный — толкует Бен Акибу как фанатика типа Де Сантоса. Но именно против философии успокоения, против мудрости конечного безразличия пламенно восстает Акоста — Остужев. . .»

Критик оправдывает Остужева, внесшего в спектакль свое режиссерское начало, игравшего, когда это нужно было, как и в спектакле «Отелло», с «идеальным партнером». При этом принцип сценического общения несколько не страдал, наоборот, общение было подчеркнуто демонстративной восприимчивостью и чуткостью Остужева к словам партнера. Слушая слова Бен Акибы, Остужев мимикой, движением, тем, как он их слушал, подчеркивал, усиливал и передавал зрителям значение слов, суммирующих старческую мудрость. Глядя, как слушает Остужев, зрители лучше слышали то, что говорит Бен Акиба, глубже понимали его слова. По мнению Д. Заславского, исполнитель роли Бен Акибы слишком «погнался за натуралистическими деталями девятистолетней старости». Между тем, с точки зрения этого рецензента «Правды», Бен Акиба, «подлинный скептик в стиле библейского Екклезиаста», был одним из самых ярких и глубоких по замыслу образов трагедии. Упрощенность трактовки этого персонажа уничтожала весь драматизм философского поединка между ним и Акостой. В противовес этому Остужев создавал образ человека, умеющего слушать и оценивать самую мысль собеседника независимо от того, что собеседник этот как личность

мог быть и неинтересен. Дополняя своей игрой игру партнера, как бы играя за него, Остужев не вносил этим диссонанса в спектакль, а лишь нагляднее выявлял свойство своего героя — чуткость к мысли, к аргументу противника. От этого образ Акости становился все рельефнее и ярче, оказываясь центром спектакля: актер и как личность был содержательнее прочих и, не разрушая ансамбля, тем не менее заслонял остальных. Произошло то же, что было на спектакле «Отелло», и по тем же, в сущности, причинам.

Постановщик «Уриэля Акости» согласился с трактовкой главного героя, предложенной Остужевым, и, несомненно, помог ему воплотить свой замысел. Но для создания спектакля как эстетического целого нужны были достойные партнеры, сильные убеждением и искренностью идейные противники Уриэля. Между тем исполнители этих ролей должны были, по идее режиссера, играть представителей обреченной реакции, а вовсе не активных исторических деятелей, еще не знающих, что их победят, и поэтому со всей энергией и верой борющихся за победу своей жизненной линии. Они более разоблачали, чем защищали себя. Остужеву пришлось, оставаясь по своей роли в спектакле их обвинителем, в то же время взять на себя функцию их «защитника», чтобы конфликт идей стал подлинным сражением, а не декоративной игрой.

Критики отмечали в спектакле удачу Яблочкиной в роли матери Акости, черты нового истолкования, внесенные в роль Юдифи Е. Гоголевой, теплоту и затаенную человечность Нарокова в роли Де Сильвы, упрекая, впрочем, актера за незавершенность образа (по замыслу постановщика Де Сильва был «оппортунистом», а Нарокову, вероятно, хотелось показать умного, доброго, но слабого человека, считавшего, что истину, раз она несвоевременна, лучше подержать где-нибудь в тайной кладовой). В остальном единых оценок не было, кроме, конечно, оценки работы Остужева, который вел свою роль «от стойка к пророку, от пророка-обличителя к всепрощающему апостолу и от апостола к земному человеку-борцу, понявшему всю тщетность личного счастья, купленного ценой отказа от выстрадавших убеждений», — как писал рецензент «Известий» И. Альтман. С ним согласился В. Филиппов, а М. Гус назвал Остужева в роли Уриэля «актером-автором, развившим и углубившим идею Гуцкова, внесшим в созданный драматургом образ «дыхание сегодняшнего дня». К этому можно только добавить, что у Остужева, «автора роли», был соавтор — дух великого Малого театра, который Остужев принес с собой в новый спектакль. Играя в нем, Остужев как бы играл и в том старинном, традиционном для великого Малого театра

спектакле, где участвовали Ленский, Ермолова, Южин... «То обстоятельство, что народный артист СССР А. А. Остужев является... замечательным хранителем и продолжателем традиций Ленского, Ермоловой, Федотовой и других великих актеров Малого театра, и предопределило такой большой успех постановки этого театра», — писала газета «Московский большевик».

«Второй Мочалов!» — восклицали на спектакле «Уриэль Акоста», — писал С. Н. Дурылин, назвавший образ, созданный артистом, одной из лучших «актерских работ за все существование советского театра».

«После того как Остужев сыграл Акосту, его стали называть великим актером», — констатировал В. А. Филиппов.

Образом своего Уриэля Акосты Остужев не только продолжил традиции «старинного» мастерства корифеев Малого театра, «актеров-трибунов» — Остужев в соответствии с традицией Малого театра придал образу Акосты огромный обобщающий смысл. Его Акоста, как и Уриэль Акоста Ленского, был «идейным протестантом во имя общей свободы совести, «рыцарем духа», так сказать, по мировой совокупности», — как писал о Ленском Амфитеатров.

Другими словами, с других позиций, но тот же обобщающий, общеисторический смысл образа остужевского Уриэля подчеркнул М. Гус, назвавший свою статью об Остужеве «Пламенный рыцарь мысли»: «Своей пламенной игрой А. Остужев воплощает на сцене Малого театра историю борьбы и победы того сознания человека, которое «не только отражает объективный мир, но и творит его» (Ленин)».

Это обобщенное, «всемирно-историческое» толкование героического образа (право театра на такое истолкование горячо защищал Ю. Юзовский еще в споре об «Отелло») оказалось как нельзя более нужным и важным в тех конкретно-исторических условиях, когда ставился и шел спектакль «Уриэль Акоста».

Европейская цивилизация переживала уже второй с начала века катастрофический кризис. Статью об Уриэле Акосте («Моя новая роль») Остужев начинал с того, что в лагерях десятки тысяч людей томятся за свои убеждения, что там же, в фашистской Германии, втаптывается в грязь человеческое достоинство людей разума и науки, что в этих условиях лично он должен что-то сделать.

Никогда прежде люди так не нуждались в том, чтобы гуманистическая культура, культура «разумного, доброго, вечного», громко и уверенно заявила о себе. И она заявила о себе образом остужевского Акосты, его голосом, его искренностью, самой мацерой его игры. Она жила, обнадеживала людей, и люди были

благодарны за это. Роль Акосты оказалась поистине новой ролью Александра Остужева.

В прежней своей роли Остужев показал справедливого, но слишком доверчивого судью Отелло, который совершил преступление и покарал себя за него. В новой роли, по мнению В. Филиппова, «Остужев создал образ гениального человека». Гениальный человек среди рутины и мракобесия был «иным», оставался «рыцарем мысли», и его не могли победить. В новых исторических условиях продолжил артист русскую гуманистическую традицию, и традиция эта оказалась как нельзя более актуальной.

«Мятущийся, страдающий, ищущий, но верящий в себя гордый человек живет на сцене Малого театра, и строгий черный костюм его, бледное лицо, яркие глаза, излучающие глубокую мысль, заставляют воскликнуть: «Да ведь это Гамлет!»

Но это был не Гамлет. Это был Уриэль Акоста, каким увидел его рецензент «Литературной газеты». Гамлета Остужев только еще мечтал сыграть, и, хотя мечтал он об этом давно, все было безуспешно.

Незадолго до войны мысль поставить эту трагедию Шекспира снова возникла в Малом театре. На роль Гамлета прочили Остужева, хотя ему было уже за шестьдесят. Но после триумфа в «Отелло» это никого особенно не смущало.

Александр Алексеевич много работал дома над этой ролью.

Жил он на прежней квартире, где поселился еще в 1905 году, но теперь в ней были кроме него еще жильцы, а он размещался в двух комнатах. Второй брак его оказался неудачным, и Остужев жил в одиночестве. В одной его комнате по-прежнему стоял столик и книги, в другой — книги и узкая, жесткая кровать. Остужев был теперь орденоносец, народный артист, имел право на всяческие льготы, и ему предлагали новую квартиру. Он сперва отказывался тихо, объясняя, что ему и на старой квартире хорошо, а потом отказался громко, категорически да еще в такой форме, что ее со смехом передавали друг другу на ухо. Так и не удалось очаровательным женщинам из месткома переселить чудака в благоустроенную квартиру. Поздняя слава должна была бы прибавить ему друзей и поубавить странностей. И действительно, Александр Алексеевич не чуждался приятельства, круг его знакомств стал шире, чем прежде. Но все же получалось как-то так, что одиночество в двух комнатках оказывалось его исходным и конечным состоянием. Домой к себе он мало кого приглашал: вещи в его жилище знали свое место, но о красоте интерьера он не заботился. По-прежнему Александр Алексеевич

бывал у Марии Николаевны Сумбатовой и в семье Ленских, но не часто. Больше, чем когда-либо, его жизнь сосредоточилась на работе и на раздумьях. В своих комнатках он упражнял голос, иногда что-нибудь точил на станке, писал свои статьи.

Рядом со своим станком и фотографическими принадлежностями он и обдумывал своего будущего Гамлета. Остужев начал с того, что составил список книг, которые надо прочесть.

Список книг показывает, что Александр Алексеевич вовсе не искал себе руководств, которые все бы авторитетно объяснили. Он считал нужным обзреть (а скорее всего вспомнить) разнообразные, подчас взаимоисключающие точки зрения на Гамлета, чтобы, споря с одними, соглашаясь с другими, обнаруживая неожиданные аспекты рассмотрения Гамлета и его судьбы у третьих, сделать в результате всего этого исследования собственный вывод. Я думаю, что он не заново знакомился с отобранными им книгами, а хотел именно напомнить себе содержание большинства из них, потому что вряд ли кто-нибудь из специалистов-современников мог порекомендовать ему такой список. Там значились, например:

«Колер — Шекспир с точки зрения права, изд. Я. Канто.

Ф. Паульсен — «Гамлет» — как трагедия пессимизма, Одесса, 1894 г.

Ф. Паульсен — Шопенгауэр, Гамлет, Мефистофель, Киев, 1902 г.

Е. Дюринг — Великие люди в литературе, стр. 35».

Разумеется, были в этом списке книги русских мыслителей о Гамлете и вообще книги о Гамлете «на русской почве»:

В. Г. Белинский о Гамлете (Соч., т. II).

А. А. Григорьев — Заметки о Гамлете («Отечественные записки», 1850 г., № 4).

А. Львов — Гамлет и Дон Кихот и мнения о них Тургенева, Спб., 1863 г.

П. Гнедич — Гамлет, его постановка и переводы («Русский вестник», апрель 1882 г.).

Между Белинским, Тургеневым и Аполлоном Григорьевым согласия в истолковании Гамлета не было, но именно разногласия-то и интересовали Остужева. В этом списке, насчитывающем семнадцать названий, есть и знаменитые труды западноевропейских исследователей: книга Брандеса «Шекспир, его жизнь и сочинения» (М., 1877), Даудена «Шекспир» (1898 г. издания), труд Гервинуса «Шекспир».

Не пренебрегал Александр Алексеевич и более современными концепциями: в списке значится: «П. Коган — Очерки по истории западноевропейской литературы», т. 1, стр. 166».

Все выбранные Остужевым книги, кроме труда П. С. Когана, вышли до истечения первого десятилетия нашего века. На этой базе и возникла его заметка о Гамлете, которую Остужев сделал для себя и которая сохранилась в его архиве:

«Сажали дуб,— писал Гёте.— Корни дуба разрослись, и ваза разбилась». Согласно другому толкованию, Гамлет — деятельный человек, осуществлению цели которого помешал ряд объективных препятствий. Нетрудно видеть, что первое толкование в своем законченном виде сводит великую трагедию к случаю в субъективном плане, к психологическому, или, вернее, к патологическому этюду. Второе толкование видит в трагедии случай в объективном плане и неизбежно снижает ее до уровня детектива.

Гамлет, если угодно, мечтатель: нужно было носить в себе мечту о каких-то лучших, других человеческих отношениях, чтобы так негодовать на окружающие ложь и уродство. Гамлет и деятельный человек: разве не привел он в смятение весь датский двор и не разделался со своими врагами — Полонием, Розенкранцем, Гильденстерном, Клавдием? Но его силы и возможности неизбежно ограничены. Недаром он противопоставляет себя Геркулесу. Тот подвиг, о котором мечтал Гамлет, мог осуществиться только Геркулес, имя которому — народ. Но уже одно то, что Гамлет увидел ужас окружавших его зловонных «авгиевых конюшен», то, что вместе с тем он, гуманист Гамлет, так высоко оценил человека, заставляет нас сегодня остановиться на нем, одном из замечательнейших образов Шекспира, с особенным чувством».

Работа над старыми книгами привела Остужева к вполне актуальным выводам. Трагическая гибель Датского принца объяснялась исторически, социально. Сам же он ни в коей мере не был «представителем» или «продуктом», а являл собой обобщенный человеческий тип деятельного и страстного, страстью откликавшегося на мысль, обреченного мечтателя. Отчасти Гамлет был романтическим: Остужев вслед за Белинским полагал, что основа его конфликта — столкновение идеальной мечты с враждебной действительностью. Мочалов, во многом близкий к точке зрения Белинского, усиливал в своей игре действенное, волевое начало, свойственное Датскому принцу.

Концепция действенного Гамлета, осуществлявшаяся в русском театре еще на глазах Остужева, например В. Далматовым, считавшим, что Гамлет — «первый в Дании боец», была Александру Алексеевичу больше по душе, чем другие толкования характера Датского принца. Остужев хотел продолжить традицию Мочалова и Белинского.

Постановка шекспировской трагедии готовилась одновременно в Малом и в Художественном театрах. Ни в одном из них «Гамлет», однако, поставлен не был.

6 октября 1940 года в газете «Известия» появилась заметка о репетициях в Малом театре трагедии Шекспира «Король Лир». Спектакль ставил И. Я. Судаков, короля Лира должен был играть Остужев. Постановщик, характеризуюя будущий спектакль, говорил, что с высоты своей власти Лир видит все в искаженном свете. «Он капризен, упивается властью, не знает предела своим прихотям. Затем линия его роли проходит в бурном протесте, вспышке всего человеческого против того, что колеблет в нем веру в людей».

Остужев, не противореча трактовке Судакова, подчеркивал в своем истолковании несколько другие оттенки:

«Причиной гнева Лира являлась или его неспособность понять истинный смысл слов Корделии, или ошибочное их понимание. Гнев Лира лишен убедительной мотивировки и не приводит трагического впечатления.

Лир сам себя низложил.

Лир хочет быть образцом всякого терпения, но это противоречит всей его натуре.

Лир — титаническая натура.

Начало страданий Лира (1-я сцена, ответ Корделии). Первая тяжелая обида.

Лир — трагедия незаслуженного страдания.

Лир бесчеловечно и несправедливо унижен».

В архиве Остужева сохранилась и «партитура» роли короля Лира с пометками артиста. Как и в прежние времена, Остужев отмечает длительность пауз, обозначает темп и характер игры, причем слово для него неразрывно связано с действием, не столько с внешним, физическим действием-движением, сколько с действием — интонацией голоса, отчетливо выражающим эволюцию состояния. Например, когда на просьбу короля Лира высказать свою дочернюю любовь к нему (1-я сцена 1-го акта) Корделия отвечает, что не скажет ничего, Остужев так размечает ответ Лира:

«Что? (растерялся). Ничего? (неловкость).

Корделия.

Увы!

Лир.

Из ничего и выйдет ничего √

(скаламбурил)

(отшутился)

Подумай и скажи

(серьезно)».

В записи к первой сцене, сделанной Остужевым, сказано: «Трагедию «Лир» необходимо начать сразу с *большого движения*, а не разговором только двух придворных. В сущности, это

день необыкновенный. Все готовятся к необыкновенному событию, весьма торжественному, день, волнительный для всех.

Деспот! Хороший-то ты хороший, а черт тебя знает.

Упивается. Проще».

Лир «упивается» своим отречением, своим благородством, но не напоказ, а для себя. То обстоятельство, что его могут не понять, его не беспокоит: его *должны* правильно понимать (*деспот*).

Нарушая театральную стройность зрелища, Корделия пытается напомнить отцу о реальности, отрезвить его. Лир обиден искренне, но обида эта всего лишь облачко на ясном небе королевского торжества, это еще не трагедия.

Уже здесь, в «партитуре» своей роли, Александр Алексеевич оговаривал, словно он был режиссером, реакцию партнера. Перед ссорой с Гонерильей Лир разговаривает с шутом. Остужев пишет на обороте листа: «Все намеки шута Лир отлично понял... Вся сцена шута должна быть глубоко драматична. Шут своими выходками, песенками, намеками объясняет истинное положение Лира... Шут, по существу, негодует, у него в груди все дрожит, но он искусно скрывает свои чувства под шутовской маской...»

«Партитура» роли каждый раз показывает, что Остужев фиксировал слово и смысл сцены пластикой и интонацией:

«Проклятья! Духи тьмы! (тихо)

Седлать коней! Создать мою прислугу! (заметался)

Еще у нас осталась дочь! (сильно)» —

так в интонации и движении ощущал слова этой реплики актер.

После ссоры с Гонерильей и Реганой Лир оказывается в степи с Кентом и своим шутом. Лишенный королевства и крова, идет он сквозь степную бурю.

«Мешается мой ум!» —

выделяет Остужев начало знаменитого монолога, пометая в скобках: «Мне страшно». Это страх не перед стихиями природы (немного погодя Лир скажет, что буря только отвлекает его от тяжелых размышлений), а страх перед стихией зла. Когда начинается сцена в шалаше, куда пришел Лир (в этом шалаше прячутся от бури такие же обездоленные несчастливцы, как он сам), Остужев отмечает в «партитуре»: «Сердце человеческое, вступившее в неравный бой».

«Лучше бы тебе лежать под землей, нежели пагином бродить под бурей, — с горечью обращается Лир к одному из этих несчастных. — Неужели это человек — человек и ничего больше? Посмотри на него хорошенько: он никому ничего не должен, на нем нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шелку от

червя! А мы все трое пёлюди, мы подделаны! Вот человек, как он есть, — бедное, голое двуногое животное. Прочь с меня все чужое! (Шуту) Эй, расстегни здесь. (Рвет с себя платье.)».

Таким был остужевский текст: в перевод Дружинина Остужев внес свои замены и дополнения. Лиру казалось, что, раздав все свое, он теперь никому ничего не должен и вправе рассчитывать только на благодарность. В этом и состояла его трагическая вина. Остужев ввел слова «он никому ничего не должен», которых не было в переводе Дружинина, чтобы подчеркнуть: вот этот голый человек действительно никому ничего не должен. На нем нет ничего, и он сам по себе. А все прочие люди «должны» друг другу. Это Лир должен был понимать, а теперь тем более должен понять. И его сердце, вступившее в «неравный бой» с жизнью, дарит открытие:

*«Нет в мире виноватых! нет! — я знаю!
О, мир устроен скверно,
Теперь мы это знаем.
Я заступлюсь за всех,
Зажму я судьям рты.»*

Здесь снова одна из многочисленных правок Остужева: у Дружинина было: «Я заступлюсь за всех — зажду я рты доносчикам...» Остужев вместо «доносчиков» говорит о «судьях», вполне естественная замена, раз «нет в мире виноватых» (фраза эта выделена Остужевым). Это не значит, что остужевский Лир прощает зло — не таков был сам Остужев по характеру, — но он понимает, что стихия зла пронизывает многие действия человека, которые сам человек считает справедливыми. Суд, основанный на прописных догмах, где сам судья всегда нечист, жизнь, построенная на том, что власть и сила богатства определяют положение человека, отныне ненавистны Лиру. Он не боится ненавидеть миропорядок, потому что для Остужева он титаничен по натуре.

«Пусть король Лир и прекрасная Корделия умертвлены прописками трусливых врагов, — правда прозревшего в своем безумии полусказочного короля и его дочери, душа которой соткана из любви, преданности и самопожертвования, покориет сердце и сознание зрителей, — писал Остужев в статье о Шекспире, — и вытесняет все остальное, виденное на протяжении пяти актов трагедии».

Постановка трагедии Шекспира осуществлена не была. Работа над ней затянулась, а 22 июня 1941 года фашистские полчища вторглись в пределы СССР.

ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

«Искусство — фронту!» Последние годы жизни Остужева.

Последней в жизни ролью Александра Остужева на подмостках Малого театра была роль в инсценировке романа Л. Толстого «Война и мир» (спектакль назывался «Отечественная война 1812 года»), где Остужев читал текст от автора. Он должен был с толстовской ясностью, спокойствием и силой комментировать происходящее. Роль комментатора событий была совсем не в характере Остужева и не стала его удачей. Но когда он с эстрады читал отрывки из романа «Война и мир», успех был, как всегда, выдающийся.

Прочел он по Всесоюзному радио и стихотворение «Священная война» В. И. Лебедева-Кумача еще до того, как стихи эти стали знаменитой песней. Сотрудница Центрального Государственного Архива литературы и искусства М. Ситковецкая установила, что читал он самый первый, более длинный, чем тот, что стал песней, вариант стихотворения.

О. В. Вышеславцева, родственница Остужева, еще девочкой слышала в Воронеже по радио это стихотворение в чтении Александра Алексеевича. Она никогда не видела своего знаменитого родственника, и никто в Воронеже не знал, как живет Остужев, увлеченный искусством, не замечающий своего одиночества. Не воронежские родственники были в этом виноваты — так сложилась жизнь.

Девочке на долгие годы запомнился торжественный и могучий, звонкий голос, чеканно произносивший мужественные слова:

*«Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна.
Идет война народная,
Священная война...»*

Слово «священная», надежное, старинное слово, по-новому в те годы звучавшее, Александр Алексеевич выделял особо. Следующие строки, как бы опираясь на него, шли к новому рефрену,

где тональность сызнава менялась. Стихотворение в остужевском исполнении приобретало особую, архитектурную завершенность и четкость.

Вместе с отрывками из «Войны и мира» и из «Отелло» Остужев читал эти стихи бойцам и командирам на фронте.

О том времени Остужев писал: «Перед отъездом меня одолевали сомнения — нужно ли сейчас людям фронта, воинам, готовящим себя к ожесточенной схватке с врагом, мое искусство? Я вспоминал еще Л. Толстым ярко описанное глубокое сосредоточение всех духовных сил, отличающее солдата накануне боя, который может стать его смертным днем, и задумался: а не окажутся ли лишними в эту минуту приехавшие артисты и их предполагаемый концерт?

Жадные, возбужденные, горящие нетерпением глаза наших первых зрителей дали мне потрясающий по своей патетике ответ: мало сказать, что мы оказались кстати, — мы были нужны, *необходимы*, долгожданны!

Первый раз я так полно ощутил могучую силу искусства, его настоящее значение и смысл! Передо мной была идеальная аудитория, с трепетом ловящая каждое слово, чутко отзывающаяся на каждую интонацию, понимающая всю красоту глубокой мысли и благородного чувства».

«Когда на смерть идут — поют,

А перед этим можно плакать», — писал Семен Гудзенко, до конца дней своих — фронтовой поэт.

И люди, которые знали, что победят, не знали только, доживут ли до победы, словно закрепляя за собою жизнь, напряженно и чутко слушали строки пушкинского «Скупого рыцаря», до слез бывали растроганы судьбой несчастного мавра Отелло.

Военная гроза темным облаком окутала Россию.

«Мы ехали среди пожарищ и разрушений. По обе стороны дороги — груды кирпичей, одипокие, тоскливые силуэты печных труб, редкие уцелевшие стены с зияющими окнами. Кругом пепел, пепел, местами уже поросший высоким бурьяном. Ни единого человека. Мертвая, безотрадная тишина. Где-то далеко, скрипя петлями, болтается половина ворот, рядом унала сломанная калитка — вот все, что осталось здесь от жизни», — писал Остужев.

Едва ли Ленский, Сашин учитель, сразу и быстро узнал бы свою Россию. Но голос своего искусства, созданного теми, кого уже не было в живых, он различил бы отчетливо и явственно.

В годы войны явило оно не только свою созидательную, но и карающую бранную силу: оно стало оружием, помогавшим бороться с врагом.

«Выступая среди летчиков,— вспоминал Остужев,— я думал, что с впечатлениями моего сегодняшнего выступления сидящие напротив меня люди, быть может, завтра полетят бомбить скопища врагов, и эта мысль вызывала такой творческий энтузиазм, что я вкладывал всю мою душу в исполняемые мною произведения...»

Александр Остужев выезжал на фронт трижды: в мае 1942 года по маршруту Калинин—Хотилово—Бологое—Клип; в феврале сорок третьего — в Торопец и Великие Луки; в августе сорок третьего — в район Спасо-Демьянска.

То, что старейшие мастера Малой сцены — П. М. Садовский, Е. Д. Турчанинова, А. А. Остужев — были в составе фронтовых бригад, имело особое значение и оказывалось примером для всех.

В 1944 году Александру Алексеевичу Остужеву исполнилось семьдесят лет. К этому времени театр вернулся в Москву из эвакуации. Остужев по-прежнему играл Уриэля Акосту. Он играл редко, и билетами «на Остужева» торговали как талонами на хлеб. Александр Алексеевич стал теперь еще и лауреатом Государственной премии первой степени. Премию эту он «всей семьей» принес пожертвовать в фонд обороны. Семья его состояла из него самого и собаки, пойнтера удивительной красоты. Александр Алексеевич выводил ее гулять и разговаривал с ней своим красивым, звучным голосом, но иногда слишком громко и чересчур попросту. Слух Александра Алексеевича необратимо ухудшался, как и сердце. Он лечился у лучших врачей страны, но врачи советовали только одно — оставить сцену.

— Без сцены я жить не могу,— отвечал на это Остужев.

И все-таки в 1946 году ему пришлось уйти на покой.

Но без работы Александр Алексеевич жить не мог.

«В 1947 году Остужев исполнял по радио «Хаджи-Мурата» Толстого и снова сверкнул блеском своего зажигающего темперамента, развил такой стремительный бег повествования, что у меня захватывало дух, когда я слушал его,— писал А. Н. Глумов.— Сохранившиеся более поздние записи не передают и десятой доли той эмоциональности, которую Остужев посылал в то время в эфир. Такое же головокружительное впечатление от этой передачи вынес Д. Н. Журавлев, крайне восприимчивый ко всему воистину прекрасному в искусстве. В напыле восторженных чувств написал он Остужеву письмо, исполненное признательности и преклонения. А через день, в холодный и дождливый вечер, Александр Алексеевич неожиданно пришел к нему на квартиру.

Весь промокший, остановился в прихожей, не соглашаясь войти, низко поклонился, тихо сказал: «На такое письмо можно ответить только личным изъявлением бесконечной признательности», и так же тихо ушел».

Для народного артиста, орденоснца и лауреата то была странная манера держаться. Но странность давно уже стала его свойством. Бывало, что, провозжая, например, племянницу Александра Ивановича Южина, Марию Александровну Богуславскую, ту самую Мусю, которая еще девочкой однажды помирила его с Марией Николаевной Сумбатовой, а теперь стала красивой, цветущей женщиной, Александр Алексеевич, вместо того чтобы прийти в гости, как он намеревался, вдруг останавливался у самых дверей, извинялся и, словно решив что-то про себя, торопливо и резко уходил. Так же неожиданно он приходил иногда — был неразговорчив, просто сидел, словно присутствовал, хотя ничего не происходило. Потом уходил так же быстро и неожиданно. Кроме «девочки Муси», никого больше не осталось близких из семьи Южина. Мария Александровна очень любила и почитала Александра Алексеевича. Но у него была своя одинокая жизнь.

Он по-прежнему любил разговаривать долго по телефону, ходил иногда в гости, даже охотиться выезжал с друзьями, но было в его одиночестве что-то особое, необратимое и неизлечимое, как глухота. Остужев больше не играл на сцене. А сцену ему ничто не могло заменить. Его часто приглашали читать по радио. Но маленькой, черной, решетчатой головки микрофона он терпеть не мог. Не умел Александр Алексеевич читать аппаратуре, не чувствуя перед собой зрителя. По той же причине ни прежде, ни тем более теперь не мог он сниматься в кино, где главенствует не артист, а все-таки режиссер со своими механизмами. Новой технике талант Остужева был недоступен. Александр Алексеевич знал, что в театре будущего у него нет, и потому терпеть не мог, чтобы вспоминали прошлое. Встретившись в Боткинской больнице в 1949 году с А. Лессом, он категорически отказался давать ему интервью перед празднованием столетия Малого театра.

«Эх, если б вы видели меня на сцене лет этак тридцать тому назад!.. — Голос его вдруг осекся»...

— Театр всегда ассоциировался у меня с необычайно высокой горой, уходящей в поднебесье, покрытой ледниками от подошвы до вершины, — сказал в том разговоре Остужев Лессу. — Не мне судить, достиг ли я заветной вершины. Скажу лишь, что я стремился ее достичь. И вот я почувствовал, что дальше идти у меня нет сил. И я ушел из театра. Ушел сам. Ушел сознательно. Это большая трагедия, будучи живым, стать мертвым,

ибо для актера не играть — значит умереть. Поэтому всякое воспоминание о театре вызывает во мне боль... Остужев умер.

Так говорил о себе Александр Алексеевич, словно о постороннем, в третьем лице.

Но каждый раз, когда у Остужева находились слушатели, оказывалось, что его артистический дар жив и по-прежнему могуч, только оболочка, тело, стало немощным, ослабевшим. А. Н. Глумов рассказывает, как в ноябре 1950 года Александр Алексеевич читал в ВТО отрывки из сочинений Белинского: «Он произносил их наизусть — единственный из исполнителей, который потрудился выучить текст. И опять меня ожег тот огонь, который заражал меня в течение тридцати пяти лет, начиная от Чацкого, от Незнамова. Его огонь перекинулся в зал, и зал пылал вместе с ним этим немеркнущим пламенем трех неистовых фанатиков мечты — Белинского, Мочалова, Остужева. Остужев рассказывал об Отелло Мочалова, но всем казалось, что повествование Белинского относится не к Мочалову, а к Остужеву. Даже поэтические формулировки Белинского о том, что слова были «рыдающей музыкой любви», и голос, «полный тоски, бешенства, любви, страдания и во всем этом всегда гармонический, всегда гибкий, всегда проникающий в душу и потрясающий ее самые сокровенные струны», — все это, казалось, написано об Остужеве, потому что мы сами сейчас, здесь, в ВТО, слышали эту его «певучую дикцию», его голос, звенящий как медь, не потускневший за истекшие годы. Он «то лился прозрачными волнами сладостной мелодии... то превращался в львиное рыканье... то, подобясь буре, гремел громами небесными». Слушатели провожали Остужева стоя.

В антракте за кулисами образовалась толпа. Множество лиц подходило, жали руку...»

Когда люди оказывались рядом, Александр Алексеевич был общителен и охотно рассказывал о себе и своем искусстве.

«Стремление к одиночеству понятно, — писала в те годы Остужеву его старинная знакомая. — Но бывает одиночество уютное и неуютное... Ваш отказ отдыхать так, как этого требует состояние здоровья, — аскетизм, ничем не оправданный, ненужный... Вы можете быть один и близко к природе, не совершая двадцатикилометровые походы... Неправда, что «игрушка сломалась», — сдает пружинка, и поэтому надо особенно беречь эту редкую и дорогую игрушку, а Вы хотите сломать ее совсем. Не слишком ли вы углубляетесь в *memento mori*?...»

Однако Александр Алексеевич, пока сил хватало, жил по-своему. А воспоминания и пережитые роли тоже по-своему жили в нем.

Однажды А. Н. Глумов с компанией приятелей сидел на скамейке в парке Архангельское, где расположен знаменитый юсуповский дворец, воспетый еще Пушкиным. Памятник Пушкину как раз и стоял в конце аллеи. По ней навстречу сидящим быстро шел стройный, изящный молодой человек. Когда он приблизился, то оказалось, что человек этот, со своей удивительно красивой и легкой походкой, — Остужев. Ему было в это время семьдесят семь лет. В своих воспоминаниях А. Н. Глумов рассказывает, что говорили о многом — о школе Ленского, о работе над голосом, о «Гамлете». Остужев тогда сказал:

— В сороковом году решили у нас срочно ставить «Гамлета». Я уехал в санаторий и выучил перевод Кронеберга. Вася Качалов отдыхал вместе со мной, пришел однажды ночью и с таинственным видом торжественно передал тетрадь — новый перевод Пастернака. Несмотря на «заправского короля» и «глянь на мать», я и этот выучил. Потом узнал, что Немирович, который с Сахновским тоже ставит «Гамлета», тревожится тем, что я могу подорвать их успех... А ведь я очень уважал этого патриарха и решил подождать, пока они поставят. Но они затянули, потом — война, потом — моя болезнь. Так все и поггло.

— Вам бы надо было бы в МХАТ Гамлета в их постановке сыграть!

— Нет, дорогой, ничего не получилось бы. Они мне предлагали играть Отелло у них, но я отказался. Не могу приспособиться к темпам их работы... не могу работать так медленно. Я бы выдохся задолго до премьеры.

Любителям «сочного», «земного» Шекспира вряд ли понравилось бы то, что Остужев начал говорить о Гамлете, «сбравшись с мыслями, мечтательно и романтично:

— Гамлет — чистейший человек. К окружающему миру и к обществу он подходит с чистейшими мыслями. И к женщине — представь себе — тоже. Он — девственник. Несмотря на свои двадцать семь — тридцать лет, несмотря на разврат эпохи и двора Эльсинора, он остался чист и нетронут. Новый брак матери потрясает его. Поэтому здесь заложена первая рана. Отсюда также — бережное отношение к чистейшей любви. Офелию он умоляет скрыться в монастырь, подальше от соблазна. Облик его — совершенно иной, чем у всех остальных. Чем у нас. У него другая психика, другая психология. И даже физиология другая... Он, то есть Гамлет, становится циником, острит, иногда непристойно, оскорбляет Офелию, но именно как раз из-за своей чистоты. Наперекор чистоте...

Остужев давно, очень давно мечтал сыграть Гамлета. И очень может быть, что в этих раздумьях и мечтах образ Датского

принца жил, менялся, хотя никаких шансов сыграть эту роль у Александра Остужева уже не было.

Разговор с Глузовым в аллеях Архангельского продолжался более часа. «Мои приятели сидели на скамеечке, а мы с Остужевым все время стояли. Признаться, я устал, но не смел прервать беседу, присесть или пройтись по дорожке. Было стыдно: Остужев, стоя рядом со мной, не испытывал ни тени усталости».

Глузов пишет, что Александру Алексеевичу не хотелось расставаться с людьми, он повел их по парку, рассказывая о своей любимой скульптуре — «Плачущем гении», юноше с опущенной головой и опрокинутым погасшим факелом, говорил о том, что каждое утро, рано, чтобы никто не видел его чудачества, кланяется пушкинскому памятнику до земли, и если он тут не побывает, то ему «и день не в день». На прощание Остужев своего молодого — теперь сильно постаревшего — друга перекрестил, и больше они уже не виделись.

...На Тверском бульваре, там, где упал когда-то в обморок Саша Пожаров, Александра Алексеевича Остужева можно было видеть очень часто, сперва — с собакой, в самые последние годы — совсем одного.

«Ежедневно можно было видеть на бульваре, на скамейке его одинокую, строгую и красивую фигуру. Обычно, если было тепло, шляпа была снята и лежала рядом на скамье. Ветер трепал его седеющие волосы. И эти развевающиеся по ветру волосы, взгляд серых внимательных глаз, весь его облик — все напоминало в нем короля Лира. Дети, гуляющие на бульваре, хорошо знали Остужева. Обычно он угощал их конфетами. Дети были разные и по характеру, и по живости, и по степени внешней благовоспитанности, но все они сходились в одном: они были доверчивы в отношении Остужева, охотно угощались предлагаемыми сладостями и, благодаря за них, отступали и бежали играть подальше, чтобы не мешать Остужеву. И опять вокруг Остужева было пространство и одиночество...» — таким запомнился Александр Алексеевич в свои последние годы Е. Д. Турчаниновой.

Но бывали на Тверском бульваре и встречи, то долгие, то мимолетные и все-таки запомнившиеся людям.

Вот идут двое веселых, весенних студентов по Тверскому бульвару от памятника Тимирязеву к памятнику Пушкина. Навстречу им от памятника Пушкину к Никитским воротам идет Остужев.

— Остужев! — переговариваются они, смотрят во все глаза и улыбаются.

Остужев им улыбается, подмигивает и вдруг щелкает себя по горлу: дескать, веселитесь, ребята, весна!

А ведь сам он не пил никогда.

Вот упитанный, интеллигентный и вежливый мальчик выгуливает свою собаку.

— Мальчик, какая это порода? — раздается красивый серебряный голос. Мальчик был умный, думал свои мысли и не слышал вопроса.

— Ты что не отвечаешь?! — кричат ему. — Это же Остужев спрашивает!

Иногда подолгу беседовал с Остужевым Василий Васильевич Федоров, заслуженный театральный деятель, хорошо знавший Остужева по Малому театру. Остужев говорил с ним о театре, о своей жизни и о многом таком, что интересует не только стариков, но и молодых, если разум их созрел для удивления и медленной задумчивости.

— Ах, Василий Васильевич, как много в жизни необъяснимого, таинственного, великого! Атомная энергия. Что такое атом? Если каплю воды разделить на атомы и их нанизать на ниточку, то нитка эта по длине равна расстоянию от Земли до Солнца и обратно. А в каждом атоме есть еще ядро, причем величина ядра по отношению к атому такова: например, взять Театральную площадь и положить яблоко или апельсин. И вот разложение этого ядра стирает города, людей, все живущее на многие километры. И это ядро содержит в себе непостижимую силу света... Что это такое? Непостижимо! Ученые пробовали разложить яйцо на составные части. Вот мы уточнили все элементы яйца. Вот мы аналогичное яйцо по весу, по объему соединили. Получилось яйцо. И по вкусу и по питательности как настоящее. Но положили под курицу — и цыпленок не вывелось. В чем дело? Непостижимо! Я называю это — в яйце нет бога...

В другой раз:

— Сегодня встретил Игоря Ильинского. Говорит: «А я вас, Александр Алексеевич, вот уже несколько дней все вспоминаю. Думаю о вас». «В связи с чем же?» — спросил я его. «Очень тяжело одиночество. Нет Тани. (Жена Таня умерла в прошлом году, заразившись тифом.) Тяжело одиночество... И я думаю, а как вот вы — всю жизнь один?». ... Я знаю Игоря Ильинского с ранних, детских его лет. Когда я еще был студентом и жил вместе с Айдаровым, который тоже был студентом в одном классе со мною, к нам приходил студент-медик Ильинский. Это отец Игоря. Он впоследствии был хирург и зубной врач. Я лечил у него зубы. И вот у этого доктора Ильинского родился сын Игорь. Я помню его маленьким мальчиком, ездившим на дет-

ском велосипеде по Тверскому бульвару. Бывало, видишь, — Игорь ест яблоко, ну и скажешь: «Игорь, дай яблочка!» Так он зажмет яблоко в кулаке, что оно чуть-чуть видно, и скажет: «Ну, кусай!». А не только укусить — и рассмотреть-то яблоко невозможно. Я люблю Игоря: у него всегда есть свое. Вот Юсов. Конечно, это не Юсов Островского; у Ильинского свой рисунок, свой образ, пусть это будет и мимо Островского. Он воспитался у Мейерхольда, а Всеволод Эмильевич был фантазер, мечтатель, несомненно интересный человек и художник...

Идет биологическая дискуссия.

— Внимательно читаю дискуссию по докладу о положении в биологической науке. Я не разделяю взглядов, что все в природе можно изменить. Это не так просто. А если и удастся, то в результате может получиться ужасная гадость. Вот я, помню, купил гибрид лимона с апельсином. Большого размера, а попробовал и выплюнул: есть невозможно...

Проходит барышня. Горделиво держит голову. Ни на кого не глядит.

— Я таких не люблю... Я люблю попроще. Курносеньких. Непосредственных. Которые в глаза смотрят.

Зашел разговор о смерти.

— Как меня возмущают эти статьи и самый церемониал похорон! Все врут. Вот умер Волконский, и вдруг подписываются под некрологом, что была замечательная постановка его «Горе от ума». Ну вы же, Василий Васильевич, знаете, какое возмущение внутри театра она вызвала в свое время! Или эти речи. «Замечательный»... «Исключительный»... «Неповторимый»... А что здесь замечательного? Конечно, неприятно, когда ругают. А когда в глаза кадят, хвалят, — противно. Каждый человек — как и миллиарды подобных ему и непонятных существ: населяют землю, рождаются, живут и умирают. Пока живут, они что-то делают, одни — лучше, другие — хуже, но обязательно делают, иначе нет жизни, это необходимо так же, как то, что человек дышит. И вдруг мы бы стали восхищаться: «Как он дышал!.. Ах, как он дышал! Вдыхал кислород и выдыхал азот!» Чепуха какая-то! Когда, помню, несколько лет тому назад я лежал в Кремлевской больнице — у меня было плохо с сердцем, — я говорил: «Я одинок, у меня никого нет, и потому мое распоряжение — закон. Если я умру, что естественно для каждого человека, заверните меня в простыню, отнесите в морг, затем похороните, а уже потом скажите о смерти». А то таскают этот несчастный труп из одного места в другое. Да еще, как это было с Москвинным, устраивают около гроба какую-то выставку. Повесят костюмы его театральные, карточки, и люди ходят, смотрят. И все

это вызывает не скорбь о смерти, а так, любопытное зрелище, развлечение... Ах, как бы мне хотелось пропасть, исчезнуть! Вот вдруг жил Остужев — а затем нет Остужева. Нет день, нет два, неделю, и все забыли про него...

Но сам он, русский трагик, при жизни признанный великим, не предавал забвению своих учителей. Меньше чем за год до смерти (Остужев не стало 1 марта 1953 года) Александр Алексеевич рассказывал Василию Васильевичу Федорову:

— Помню, на выходе стоит Мария Николаевна Ермолова. Кондратьев следит по книге. Не успеет он подойти и сказать: «Мадам...», как она тихонько машет рукой и шепчет: «Знаю, знаю». И, трижды перекрестившись, вдруг выходит на сцену. Ленский был безбожник. Тоже, бывало, Кондратьев подходит, берется за дверь, чтобы к выходу открыть. «Не надо,— говорит Ленский.— Сам открою. Так естественнее». И здесь, смотрю, тоже перекрестился и вышел на сцену. Вот какое отношение было к театру. На сцене у нас священнодействовали. Справедливо сказано,— это, по-моему, у Мольера:

«Есть время для любви,
Есть для молитвы годы».

Александр Алексеевич получал письма от старинных друзей, и, хотя их доставляла обычная почта, расстояние было преодолимым — не сотни верст, а десятки лет.

И каких лет!

Все там было: счастье, горести, борьба с глухотой; две революции и три войны; годы забвения и вершина славы.

Письма напоминали:

«А помните, на Кузнецком, Вы ласкали мою собаку?..»

Это было в 1897 году.

И снова тот же почерк:

«В 1919 г. занесло меня во Львов. Я, чтобы не умереть с голоду, начала там преподавать молодежи пластику и танцы. Трудно было... Но попался хороший человек, военный комиссар, посочувствовал, помог... А сейчас я в Ленинграде, в ДВС (Дом ветеранов сцены) с Лецинской, у которой собака Веста, которую Вы знаете и ласкали, когда она жила недалеко от Вас. Приезжайте к нам! Комната для Вас найдется. У нас тихо, спокойно. Из моего окна виден краешек моря. Сейчас слышно, как чайки кричат. Приезжайте!»

Новый голос:

«Невозможно забыть, чем был для нас театр в студенческие годы. И Малый, и Большой, и Художественный. На горе, на радость там находили отклик... Слушала отрывки из «Отелло».

Это было и много, и слишком мало...»

Он слышал голоса, но никого вокруг не было.

Ушел Ленский, ушел Южин, а последним вслед за ними — и Немирович-Данченко.

Умерли друзья. Умерли враги.

Он сидел на Тверском бульваре один, погруженный в воспоминания и мысли, осененный своей славой, окруженный странством и одиночеством.

Жизнь коротка — искусство вечно.

А. А. Остужев в юности



А. И. Сумбатов-Южин

А. П. Ленский

А. П. Ленский (сидит второй слева)
со своими учениками выпуска
1898 года.

В центре — А. А. Остужев (сидит)



Муравлев. «Закат» А. И. Сумбатова.
1899

А. А. Остужев. Конец 90-х годов



Ромео. «Ромео и Джульетта»
В. Шекспира.
1900





А. А. Остужев — Алексей,
Н. В. Светлов — Ванюшин.
«Дети Ванюшина» С. А. Найденова.
1901

Эркеле. «Измена» А. И. Сумбатов
1903

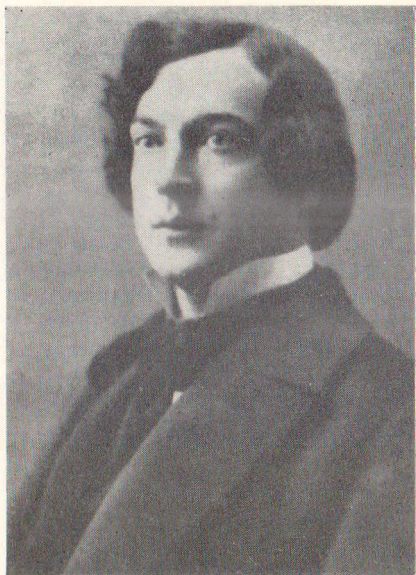




Кокоро. «Мастер» Г. Бара.
1905



Жадов. «Доходное место»
А. Н. Островского.
1907



Незнамов. «Без вины виноваты»
А. Н. Островского.
1908

М. Н. Ермолова — Кручинина,
А. А. Остужев — Незнамов.
«Без вины виноваты»
А. Н. Островского.
1908



Освальд. «Привидения» Г. Ибсена.
1909



Вершилин. «Вожди»
А. И. Сумбатова.
1909

Пьер. «Казенная квартира»
В. А. Рышкова.
1908

Сергей. «Жены» Д. Я. Аймана.
1909



А. А. Остужев.
Середина 1910-х годов



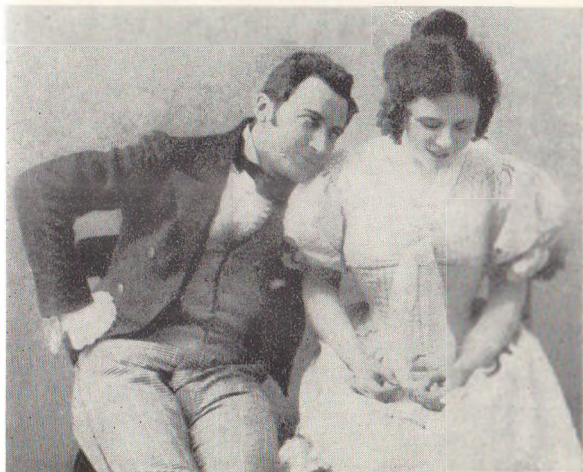
Хлестаков.
«Ревизор» П. В. Гоголя.
1909



А. А. Остужев — Хлестаков,
Е. М. Садовская — Марья Антоновна.
«Ревизор» Н. В. Гоголя

Хлестаков

В. А. Сашин (?) — Хлопов,
А. А. Остужев — Хлестаков



Дмитрий Самозванец.
«Дмитрий Самозванец
и Василий Шуйский»
А. Н. Островского.
1909





Мортимер.
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера.
1910



Степан Бастрюков.
«Воевода» («Сон на Волге»)
А. Н. Островского.
1915



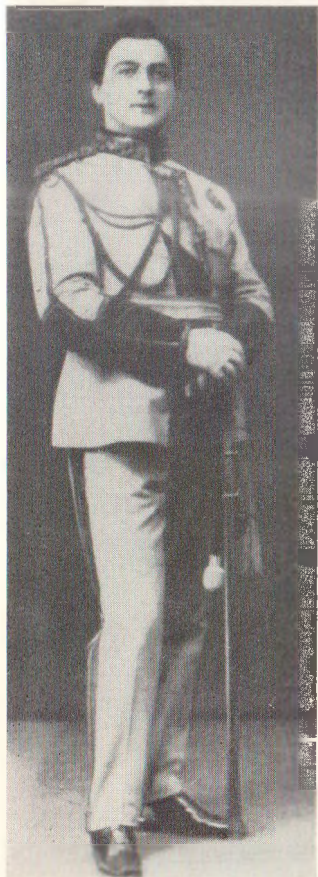
А. А. Остужев.
1916



Фнеско.
«Заговор Фнеско в Генуе»
Ф. Шпллера.
1925



Фердинанд.
«Железная стена»
Б. К. Рынды-Алексева.
1923



Квазимодо.
«Собор Парижской богородицы»
по В. Гюго.
1926



Бассанио.
«Венецианский купец» В. Шекспира.
Фотография 1923 года



Мордвинов.
«1917 год» И. С. Платона и
Н. Н. Суханова.
1927



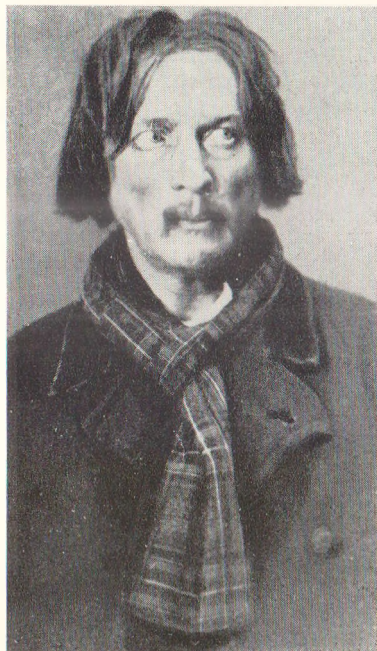
Репетилов.
«Горе от ума» А. С. Грибоедова.
1930



Брайлов.
«Сигнал» С. И. Поливанова и
Л. М. Проzorовского.
1928



Михаил Иванович.
«Растеряева улица»
по Г. И. Успенскому
(инсценировка М. С. Нарокова).
1929



Карл Моор.
«Разбойники» Ф. Шиллера.
1929. I акт



Карл Моор. «Разбойники»
Ф. Шпллера.
1929. IV акт



Отелло.
«Отелло» В. Шекспира.
1935



«Отелло» В. Шекспира.
1935. Сцены из спектакля



Уриэль Акоста.
«Уриэль Акоста» К. Гуцкова.
1940



А. А. Остужев во время встречи артистов Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина.

Слева —

В. А. Мичурина-Самойлова,

справа —

Е. П. Корчагина-Александровская

А. А. Остужев (второй слева)
в составе фронтовой бригады
1943



А. А. Остужев у токарного станка

А. А. Остужев.
1949



Рисунок А. А. Остужева

Фотографии,
сделанные А. А. Остужевым



ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая. ДЕТСТВО И ГОДЫ ЮНОСТИ Семья Пожаровых. Саша и муза театра. Встреча с мастером	3
Глава вторая. АРТИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА Первое время в Москве. Школа Ленского. Круг Южина. Великий Малый театр и новые веяния. Александр Пожаров делает выбор	14
Глава третья. ПЕРВЫЕ РОЛИ АЛЕКСАНДРА ОСТУЖЕВА Продолжение школы Ленского. Александр Остужев на Малой сцене. Молодой Остужев в шекспировских ролях. Несостоявшаяся дуэль. Сезон в театре Корша	61
Глава четвертая. СНОВА В МАЛОМ ТЕАТРЕ Остужев в роли Чацкого. Трудное время театра и новые роли Осту- жева. В годы первой русской революции. Последний сезон великого Ленского. Глухота	113
Глава пятая. ОСТУЖЕВ — ЗРЕЛЫЙ МАСТЕР Первый «южинский» сезон. Предвоенные годы. Сезоны военных лет. Между Февралем и Октябрем	144
Глава шестая. ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ Начало великих перемен. Творчество Остужева в 20-е годы. Мерт- вый штиль	168
Глава седьмая. ОСТУЖЕВ — ОТЕЛЛО Кандидат на роль. На репетициях Радлова. Триумф. Александр Осту- жев берется за перо	211
Глава восьмая. ОСТУЖЕВ — УРИЭЛЬ АКОСТА «Человек он был...». Новые замыслы	238
Глава девятая. ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ «Искусство — фронту!» Последние годы жизни Остужева	254

Юрий Александрович Айхенвальд

ОСТУЖЕВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор В. Е. Шац

Художники М. А. Аниксти и С. М. Бархин

макет иллюстраций Г. Б. Лукашевич

Художественный редактор Э. Э. Ринчино

Технический редактор В. Ф. Богданова

Корректоры И. Н. Белозерцева и Т. М. Медведовская

Сдано в набор 8/II—1977 г. Подписано к печати 17/VI—1977 г. А-12426. Формат изд-
дания 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 17,321.
Уч.-изд. л. 18,67. Изд. № 4849. Тираж 50000 экз. Заказ 371. Цена 1 р. 70 к. Издательство
«Искусство», 103051, Москва, Цветной бульвар, 25. Ленинградская типография № 4
Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалисти-
ческая ул., 14

1 р. 70 к.