**Михаил Астангов: Статьи и воспоминания. Статьи и воспоминания о М. Ф. Астангове** / Сост. Н. Э. Альтман и О. Н. Россихина. М.: Искусство, 1971. 360 с.

*М. А. Ульянов*. Рыцарь театра 3 [Читать](#_Toc419112450)

*А. П. Мацкин*. Встречи с Астанговым Роли и личность 7 [Читать](#_Toc419112451)

**Статьи и воспоминания М. Ф. Астангова**

Спавента и Гай 59 [Читать](#_Toc419112453)

Мысли о Ромео 60 [Читать](#_Toc419112454)

Раскрывайте сущность образа 61 [Читать](#_Toc419112455)

Суд актера 62 [Читать](#_Toc419112456)

Необозримые возможности 64 [Читать](#_Toc419112457)

Образ большевика на сцене 65 [Читать](#_Toc419112458)

Целеустремленность художника 66 [Читать](#_Toc419112459)

Гай 80 [Читать](#_Toc419112460)

Маттиас Клаузен 81 [Читать](#_Toc419112461)

Почему… Гамлет? 89 [Читать](#_Toc419112462)

[О Л. М. Леонидове] 89 [Читать](#_Toc419112463)

[Это я почитаю главным] Беседа с М. Ф. Астанговым 93 [Читать](#_Toc419112464)

[О Н. Ф. Погодине] 95 [Читать](#_Toc419112465)

Свобода художественного поиска 98 [Читать](#_Toc419112466)

Мысли о «Гамлете» 100 [Читать](#_Toc419112467)

А. Д. Попов и другие 111 [Читать](#_Toc419112468)

**Статьи о М. Ф. Астангове**

*Ю. Юзовский*. [Из статей разных лет] 121 [Читать](#_Toc419112470)

Мой друг 121 [Читать](#_Toc419112471)

«Ромео и Джульетта» 123 [Читать](#_Toc419112472)

[М. Ф. Астангов в «Нашествии»] 127 [Читать](#_Toc419112473)

«Перед заходом солнца» 128 [Читать](#_Toc419112474)

*Н. А. Велехова*. Мои друг Астангов 131 [Читать](#_Toc419112475)

*Л. М. Фрейдкина*. Михаил Астангов и Федор Таланов 157 [Читать](#_Toc419112476)

*Г. Н. Бояджиев*. Трагическая роль Михаила Астангова 163 [Читать](#_Toc419112477)

*И. П. Уварова*. Радиопередачи Астангова 179 [Читать](#_Toc419112478)

«Господин из Сан-Франциско» 179 [Читать](#_Toc419112479)

Мир Петрарки 188 [Читать](#_Toc419112480)

Октябрьская поэма 196 [Читать](#_Toc419112481)

«Встречи с Бахом» 204 [Читать](#_Toc419112482)

*В. Г. Кисунько*. М. Ф. Астангов — актер кино 207 [Читать](#_Toc419112483)

**Воспоминания о М. Ф. Астангове**

*И. М. Рапопорт* 239 [Читать](#_Toc419112485)

*А. Л. Грипич* 249 [Читать](#_Toc419112486)

*О. И. Пыжова* 258 [Читать](#_Toc419112487)

*А. Д. Попов* 269 [Читать](#_Toc419112488)

*Ю. А. Завадский* 272 [Читать](#_Toc419112489)

*Б. Е. Захава* 282 [Читать](#_Toc419112490)

*М. Д. Синельникова* 293 [Читать](#_Toc419112491)

*Л. Д. Снежницкий* 296 [Читать](#_Toc419112492)

*А. А. Крон* 327 [Читать](#_Toc419112493)

**Приложения**

Библиографическая справка о материалах, помещенных в книге 340 [Читать](#_Toc419112495)

Роли М. Ф. Астангова в театре 342 [Читать](#_Toc419112499)

Роли М. Ф. Астангова в кино 345 [Читать](#_Toc419112500)

Библиография 347 [Читать](#_Toc419112501)

# **{****3}** М. А. Ульянов Рыцарь театра

Как-то Михаил Федорович Астангов вспоминал о том, как в юности он играл с группой таких же молодых статистов в толпе во время гастролей братьев Адельгейм. Однажды, будучи безответственными по молодости людьми, они допустили на сцене какую-то шалость. После спектакля один из Адельгеймов вызвал к себе эту молодежь и сказал, что актер, если он хочет, чтобы к нему относились серьезно и считали его работу серьезной профессией, должен сам быть предельно серьезным, отдавать сцене всего себя без остатка и служить театру, как самому святому в своей жизни.

Вероятно, и этот разговор, который глубоко запал в душу молодого Астангова, и его работа со многими выдающимися мастерами сцены, и еще многие обстоятельства, которых я, естественно, не знаю, способствовали тому, что Михаил Федорович Астангов стал одним из самых серьезнейших, преданнейших, благоговейно относящихся к сцене актеров. Он действительно служил сцене. Для него сцена была не только делом его жизни — это было самое святое место для него. Эта благоговейность, эта святость выражалась и в том, как он говорил о театре, как он готовился к спектаклю, как он приходил на спектакль, как он жил во время спектакля — очень сосредоточенно, собранно, несколько суховато-сурово, — и даже в том, как он относился к театральному костюму. Он никогда не позволял себе бросить после спектакля костюм, он всегда его сам аккуратно вешал на вешалку и только в таком виде отдавал костюмерам. В этой кажущейся мелочи сказывалась его любовь к театру, его преданность, его «серьез». Для Михаила Федоровича не было мелочей в театре. Все было подчинено главному — сцене.

Астангов был актер в самом высоком и прекрасном смысле этого слова. Что греха таить, сейчас такой актер вырождается. Суетность, предельная замотанность между театром, кино, радио, телевидением заставляют актера смотреть на что-то сквозь пальцы, прибегать подчас на спектакль не только не собранным, а даже не успевшим снять грим после киносъемки или выступления на телевидении. Астангов был не такой. Он тоже много снимался, работал на радио, работал на телевидении. Но никогда он не позволял себе прийти на сцену внутренне не подготовленным, не собранным, не одухотворенным. Вероятно, от этого благоговейного отношения к сцене {4} Михаил Федорович был нелегким, а подчас даже суровым и беспощадным человеком, если дело касалось театра, сцены.

Сколько было серьезных споров, резких отповедей, когда Михаилу Федоровичу казалось, что нет святости, нет трепетного отношения к сцене. Иногда его за это корили. Он сам потом мучился, бывало, и извинялся за свои резкости. Но вот опять оскверняли, по мнению Михаила Федоровича, сцену, и опять гремел его прекрасный голос, наполненный болью, гневом и недоумением (как же так можно?). Мне рассказывали, что однажды на концерте в студенческой аудитории, где бесконечно входили и выходили из зала, он прервал свое выступление (а он играл Ричарда III) и с большой болью говорил студентам о театре, о внимании к актеру, об актерском творчестве. Он был беспощаден и суров к себе. Он приходил на сцену (не важно, была ли это сцена театра или клуба), чтобы отдать людям все лучшее, все самое трепетное, все самое ценное. Но, отдавая всего себя, он и требовал внимания и любви к театру, к актеру.

В театре иногда, не желая ссориться с коллегами, кривят душой, оценивая работу товарища. Я не знаю более нелицеприятного товарища по сцене, чем Астангов. Он не знал скидок на молодость, на старость. Он был резок в оценке работы, если эта работа ему не нравилась. А так как Михаил Федорович был требовательным человеком и его критерии были всегда высокими, то не так уж часто он хвалил и поздравлял с успехом. Но ведь действительно не так уж часто у всех бывают успехи. И важно прежде всего для художника отделить настоящий творческий успех от просто очередной работы, которая не является шагом вперед, — чтобы не кружилась голова, не казалось, что ты гений.

Оценки его были метки и беспощадны. Об одном спектакле он сказал: «Это дырка от бублика». Я помню, как после неудачного спектакля «Ромео и Джульетта» в нашем театре он сказал о моем исполнении роли герцога (а мне хотелось сыграть молодого, воинственного, резкого правителя): «Это какой-то урядник с плеткой». И мне же он сказал как-то на репетиции: «Михаил Александрович (хотя я работал второй или третий год в театре, после училища), вчера слушал вас по радио — вы славно прочли отрывок из “Молодой гвардии”».

Вот таким был Михаил Федорович Астангов, нелицеприятным и прямым в оценке неудачи и чутко замечавшим малейший успех, намек на успех. И не важно, был ли это маститый, ведущий актер или начинающий, делающий первые шаги на сцене.

Эта полная отдача себя театру, огромный и необычный талант и создали такого редкого и замечательного актера, каким был Астангов.

Огромный, сокрушительный темперамент, прекрасный, могучий голос, которым он владел в совершенстве, яркая, четкая дикция (Михаил Федорович часто возмущался небрежностью к слову, к донесению слова со сцены), виртуозная актерская техника и филигранная отделка ролей отличали Астангова во всех его работах.

{5} Его умнейший, глубоко философский, трагичный Маттиас Клаузен — одно из самых замечательных созданий Астангова на вахтанговской сцене.

Его бесстрашный и одинокий, такой прекрасный в своем мужестве и своей поэзии Сирано де Бержерак.

Его респектабельный и благообразный внешне — и испуганный, трусливый, в чем-то смешной, не понимающий, что происходит вокруг, Пастухов.

А его Станислав Коморовский в фильме М. И. Ромма «Мечта»?! Это филигранный шедевр актерской работы. Его знаменитое «Кофе пролито на блюдечко» я и сейчас отчетливо слышу, настолько это было точно.

Каждая интонация, каждый жест, вся линия роли, весь внутренний мир героя точнейшим образом взвешены, проработаны и отточены. Актер могучего темперамента и богатейшей душевной жизни, он никогда не надеялся только на это. Все проверено, все тысячу раз обдумано — и только тогда включались и темперамент и все богатство внутренней жизни. Есть актеры, про которых говорят, что это актеры техники, и есть актеры, про которых говорят, что это актеры нутра. Михаил Федорович счастливо сочетал в себе оба эти необходимых качества, без которых нельзя быть большим актером. Астангов же был выдающимся актером.

Желая в меру своих сил воссоздать облик Михаила Федоровича Астангова как актера, я, возможно, однобоко рассказываю о нем.

Это был действительно, я бы сказал, аскетически преданный театру человек. Отсюда его суровость, его непримиримость. Но это в работе. А в жизни Михаил Федорович был жизнелюбивым, широким, хлебосольным человеком. Это был непревзойденный собеседник за столом, веселый, озорной. Если хотите, и в этом он был актером — так в нем била ключом творческая жизнь. Отсюда его замечательные рассказы, его озорство, его гостеприимство. Это тоже зрелище. Это тоже творчество. Он не мог быть один.

Но вот впереди у него спектакль. За два‑три дня все кончается — все беседы, все веселье, и приходит в театр уже другой человек. Вот этими противоположными гранями и был замечателен, удивителен Михаил Федорович Астангов. Мне хотелось рассказать об этих двух гранях, чтобы еще раз подчеркнуть его неиссякаемую, его удивительную преданность театру, сцене.

Наверное, не будет лишним сказать, что, к величайшему сожалению, в последние годы Михаил Федорович играл мало или не те роли, которые давали бы ему возможность раскрыться по-настоящему.

Сколько несыгранных ролей, сколько неоткрытых открытий, сколько возможных потрясающих образов уносят с собой такие актеры, как Астангов. Так было, так будет. И не надо никого винить. Такова жизнь театра. Иной раз, мечтая всю жизнь о какой-то роли, актер получает эту роль слишком поздно. Так было с Гамлетом. Это была глубокая, серьезнейшая работа Михаила Федоровича. Но если бы это было лет на пятнадцать-двадцать раньше…

{6} Астангов тяготел к ролям трагическим, философским, с широким охватом человеческих страстей. Я не видел его Ромео, его Гая, но я видел Маттиаса Клаузена, Гамлета. И я был вместе с Михаилом Федоровичем в начале работы над «Ричардом III».

У каждого студента театрального училища есть та или иная работа любимого актера, которая, однажды войдя в сердце, становится недосягаемой звездой, своего рода эталоном, потрясением, убеждающим студента-актера, что он правильно выбрал путь, что театр — это необходимое людям дело (а сомнения во время учебы, да и позднее, бывают).

Для меня, да и не только для меня, концертный номер — сцена Ричарда III с леди Анной — и был тем потрясением, той недосягаемой звездой.

Наверное, Ричард III был глубокой, верной, долголетней мечтой Михаила Федоровича.

И вот наконец было решено ставить «Ричарда III» в Театре имени Вахтангова.

Я был свидетелем начала работы, ибо Михаил Федорович предложил мне быть вторым исполнителем главной роли и его помощником по режиссуре.

С какой тщательностью, с какой глубокой серьезностью он подошел к воплощению своей мечты. Он изучил все существующие переводы «Ричарда III» и, думая о современном прочтении трагедии, создал на их основе свой сценический вариант.

Он много размышлял над оформлением спектакля — хотел вывести его из условности в изображении того времени. Ему хотелось ввести в спектакль музыку средневековья, чтобы создать правду времени, дух времени.

Сколько вариантов финала было обговорено…

И наконец состоялась первая читка по ролям. Первая и последняя…

Так и унес с собой Астангов свою давнюю, так и не осуществленную мечту — Ричарда III.

Михаил Федорович Астангов был истинным рыцарем театра. У него была только одна Прекрасная дама — сцена. И служил он ей верно, беззаветно, отдавая всего себя, весь свой могучий талант, всю свою любовь, всю свою преданность.

# **{****7}** А. П. Мацкин Встречи с Астанговым Роли и личность

Мы мало что знаем о ранних годах жизни Михаила Федоровича Астангова. Он не любил рассказывать о себе и своей молодости вне прямой связи с театром и, хитро улыбаясь, повторял слова Маяковского: «Я поэт. Этим и интересен». Нам известно только, что до студенческих лет он не думал о профессии актера. В 1918 году Астангов окончил гимназию и поступил на юридический факультет Московского университета, хотя особой склонности к юриспруденции не чувствовал и выбрал ее потому, что изучение права давало сравнительно широкое гуманитарное образование. А дальше распорядился случай. Нехотя, уступая просьбам старшей сестры, восемнадцатилетний юноша, студент-первокурсник, согласился подыграть ей на вступительных экзаменах в театральную школу актрисы Малого театра Матвеевой. Прослушав сестру и брата, хорошо знавшие свое дело экзаменаторы приняли неожиданное решение: ее зачислили на общих основаниях, а ему предложили поступить в школу вне конкурса, без всякой платы. С этого дня и начинается биография Астангова-актера. Но у непредвиденного оборота его судьбы были свои причины.

Начну с его обостренной впечатлительности зрителя, еще в гимназические годы увлеченного тайной актерского перевоплощения, способностью театра в несколько часов сценического времени вместить с необъяснимой обстоятельностью долгую и богатую событиями жизнь человека, будь то даже пушкинский Борис Годунов. В конце двадцатых годов, сыграв в Одессе, а потом в Казани роль Бетховена в пьесе Жижмора (инсценированной биографии композитора, охватывающей тридцать пять лет его жизни начиная с 1792 года), Астангов говорил, что самым трудным для него в этой роли была ее протяженность, пересчет бытового, биологического времени в сценическое. В искусстве концентрации событий жизни, в их синтезе, за первым планом пьесы открывающем полноту реальности, он видел могущество театра, и с молодых лет в профессии актера его привлекал элемент авторства, начало свободного творчества.

Самое понятие театра для юноши Астангова состояло как бы из нескольких пластов. Где-то внизу был театр-зрелище, те доходные предприятия искусства, которые накануне революции, в годы первой мировой войны, занимали не меньше трети московской афиши. {8} Нельзя сказать, чтобы театр легкого жанра вовсе не интересовал Астангова, но знал он его плохо, и никаких иллюзий на этот счет не питал. Повыше был давно зарекомендовавший себя профессиональный театр, вроде коршевского, с его актерами-лидерами, собиравшими полные залы. К этому театру молодой Астангов относился с уважением, но без трепета, позволяя себе строго судить о его спектаклях. И где-то совсем наверху был театр, окруженный ореолом подвижничества: для его неприкрашенно правдивого и все-таки в чем-то жреческого искусства не годились обычные оценки. Сохранилась запись Астангова по поводу одного из первых его посещений Московского Художественного театра в 1915 году: «Было такое чувство, что я подсматриваю чужую человеческую жизнь, и прервать этот непрерывный поток жизни, который передавался со сцены в зрительный зал, было невозможно». Это чувство было таким сильным и романтически-возвышенным, что Астангов не мог тогда представить себе театр как род занятий. Но именно в этих ранних впечатлениях, едва только тому представился случай, он нашел стимул для творчества.

Очень благоприятствовала его увлечению театром и новая среда, с которой он столкнулся в университете. Напомню, что его сокурсниками на юридическом факультете были Рубен Симонов, Лобанов, Абдулов и Горчаков. (Пятый товарищ Астангова по Шаляпинской студии — И. М. Рапопорт — учился на филологическом факультете.) Поистине это был счастливый век театра, если в одной скромной аудитории в Москве на Моховой могло собраться такое созвездие имен. К этому надо еще добавить, что предмет университетских изучений Астангова, включая почему-то особо ему запомнившиеся пандекты византийского императора Юстиниана, был так далек от великих бурь современности, что трудно было на нем сосредоточиться. Живая натура студента-первокурсника искала себе другого применения, и театр, уже захваченный бурями революции, отвечал тому наилучшим образом.

Быстро промелькнули годы театрального ученичества Астангова. Все здесь смешалось — пока еще продолжающиеся университетские занятия, работа в карточном бюро, ночные репетиции в студенческом клубе «Наука и искусство», уроки Муратовой и Волконского в студии Гейрота, потом Шаляпинская студия и встречи с Вахтанговым, Леонидовым и Диким, и первые роли в популярных тогда пьесах «Революционная свадьба» датчанина Михаэлиса и «Зеленый попугай» австрийца Шницлера. До нас дошли только обрывки воспоминаний о первых актерских опытах Астангова. Его товарищ по студенческому кружку Виктор Ардов пишет, что в 1919 году он был «крайне сдержанным и застенчивым юношей. Трудно было тогда предположить, что из него выйдет актер с таким темпераментом и такой яркости». В Шаляпинской студии ему поручали характерные комические роли, и он прекрасно с ними справлялся, правда, эстрадного блеска и той легкости и певучести, которой могли похвастать Симонов или Абдулов, в его игре не было. Таланту Астангова, более жесткому {9} и драматическому, нужны были серьезные психологические импульсы или по крайней мере нервная встряска, чтобы побудить его к действию.

Даже близкие товарищи не сразу разгадали его призвание. И. М. Рапопорт, например, вспоминает, как распределялись роли в «Зеленом попугае» и как режиссура спектакля и сами студийцы искали актера на центральную в пьесе трагическую роль Анри, не подозревая, что исполнитель этой роли здесь, рядом с ними, и что никто лучше Астангова ее не сыграет. Сам же Астангов держался в тени то ли из скромности, то ли потому, что еще не знал своих возможностей и довольствовался незамысловатой ролью подагрического старичка маркиза. Начинался нэп, и московские театральные студии, чтобы продержаться и продолжать свои опыты, устраивали платные спектакли, обычно составленные как комические обозрения. В этом жанре миниатюр Астангов чувствовал себя стесненно; его юмор не был универсальным и неохотно обращался к быту и его нелепостям. Ему необходимы были трудные задачи, и притом не очевидные, не сразу себя обнаруживающие.

Первая обратившая на себя внимание роль Астангова — Чичиков в «Мертвых душах», инсценированных и поставленных В. Г. Сахновским в Театре имени Комиссаржевской в 1925 году. Чтобы восстановить замысел этого спектакля, стоит обратиться к рассказу Сахновского о его работе над мхатовской инсценировкой «Мертвых душ» в 1932 году[[1]](#footnote-2). Окончательный вариант гоголевской поэмы на сцене Художественного театра заметно отличался от варианта в Театре имени Комиссаржевской — ведь автором драматической композиции в МХАТ был Булгаков, и в режиссерский план Сахновского внес очень важные, изменившие направление репетиций поправки Станиславский. Но некоторое общее представление о том, как понимал Сахновский природу гоголевского реализма и задачу инсценирующего Гоголя театра еще в 1925 году, мы можем получить из этой статьи тридцатых годов.

Он видел как бы два плана поэмы — ее грубую, глубоко натуральную правду, то есть внешние обстоятельства действия, и ее тины-маски, олицетворяющие «мертвую бесчувственность жизни» дореформенной, помещичьей, провинциальной России, типы-маски, в которых гений Гоголя далеко перешагнул через национальные и хронологические границы. И в этом контрасте панорамности и объективного бытописания с обостренной до фантасмагории сатирой и должен был себя обнаружить гоголевский реализм в его самых беспокойных свойствах. Что же касается задачи театра, то всю тяжесть ее Сахновский возложил на актера, сведя до минимума постановочные аксессуары. Даже подчеркнуто будничные симовские интерьеры в мхатовских «Мертвых душах» кажутся нарядной стилизацией {10} по сравнению с бедностью обстановки спектакля в Театре имени Комиссаржевской, который, по словам Юрия Соболева, шел «почти без декораций, без щегольства бытовыми мелочами, в жестких чертах типизации». Астангову, с молодых лет не любившему тяжелую парадную декоративность в театре, этот аскетизм был по душе. Он искал тогда встречи со зрителем лицом к лицу; ему нравилось, что юмор его роли растет из гоголевской гиперболы, и что роль у него сквозная и на ней держится сюжет (чтец «от автора» вел лирическую тему поэмы), и что текста в роли Чичикова больше, чем в роли городничего в «Ревизоре», и т. д. Эта нагрузка не пугала двадцатичетырехлетнего Астангова, он хотел испытать себя, свою волю и нервную силу и наконец нашел для того достойный повод.

Вскоре после премьеры «Мертвых душ» в журнале «Красная нива», выходившем тогда под редакцией Луначарского и Стеклова, была напечатана фотография Астангова в роли Чичикова. Мы видим на снимке очень встревоженного человека в какую-то переходную минуту его жизни: не то он ждет удара, не то готовится нанести удар. Глядя на горящие глаза этого Чичикова, нельзя себе представить, что у Гоголя он лукавый шармёр с приятными манерами. Герой Астангова — раб безумной идеи, честолюбец, решившийся на самые отчаянные поступки; его благорасположенность и степенность, о которой хорошо отзывается сам Собакевич, — только прием маскировки, условие игры. На самом же деле он завоеватель, агрессор со звериной хваткой, и неспроста среди обывателей губернского города NN пошел слух, что он вовсе не Чичиков, а переодетый Наполеон. Даже в сцене расправы у Ноздрева, где, как известно, Чичиков оказывается в конфузном положении и душа его от испуга прячется в пятки, Астангов остерегался комических эффектов. Его герой не то чтобы вел себя воинственно, но, зная, что от ноздревских молодцов ему деваться некуда, не терял самообладания. У Гоголя сказано, что у милейшего Павла Ивановича был осмотрительно-охлажденный характер, а на сцене был русский Ринальдо Ринальдини с поправкой на глухую провинцию начала прошлого века.

Несомненно, что Астангов сгустил краски и придал роли Чичикова слишком драматический характер. Но от этого не вполне обоснованного преувеличения был заметный выигрыш: ведь что получилось — этакий взлет чувств на совершенно пустом месте, неслыханные душевные издержки вокруг сплошной мнимости. В очевидном несоответствии необычайно деятельного существования Чичикова и полной бессмыслицы этой деятельности и заключался высокий юмор гоголевской ситуации. Даже «левая» критика, обрушившаяся на театр за то, что он внес в инсценировку «ряд чисто гоголевских моментов, ослабляющих значение пьесы, как сатиры» (например, монолог о тройке), третировавшая великого писателя как безнадежного крепостника, отдавала должное Астангову, указывая на «цельность его образа». По своим же личным впечатлениям, живость которых не сгладили несколько десятилетий, могу сказать, что в астанговском Чичикове сквозь остервенение и бьющую через край {11} энергию я остро почувствовал уязвимость одержимого человека, неспособного справиться со своими страстями-недугами, что точно соответствовало гоголевской метафоре насчет страшного червя, выросшего внутри героя поэмы и самовластно обратившего к себе все его жизненные соки. Вероятно, Чичикова надо было играть веселее, не с таким нервным напряжением, но ведь образу его стяжания театр хотел придать характер символа, поражающего нелепостью и жутью.

Роль Чичикова принесла Астангову известность, и главный режиссер Театра Революции А. Л. Грипич пригласил его в свою труппу. Судя по свидетельствам современников, да и самого Грипича, в первые сезоны (1925 – 1927 гг.) в этом театре молодой актер играл сравнительно мало, и в памяти старожилов остались только две его роли той поры — Лодыжкин в «Конце Криворыльска» Ромашова и Гапон в пьесе Насимовича «Барометр показывает бурю». С Лодыжкина начинается большая портретная галерея врагов революции, сыгранных Астанговым в такой последовательности: от рядовых уголовников вплоть до Керенского и Гитлера. Почему ему постоянно поручали эти роли, где зло демонстрировалось в столь многих и разных воплощениях? Не потому ли, что в его рыцарственной морали — иногда она казалась чуть-чуть старомодной — классовые критерии, так ясно обозначившиеся в ту переломную эпоху истории, естественно сливались с критериями общечеловеческими в масштабах шекспировских драм? Тем нетерпимей была его нравственная позиция, не признававшая промежуточных решений на сцене. Едва ли не во всех его ролях двадцатых-тридцатых годов было открытое начало судейства; за кого-то он заступался, кого-то осуждал (чаще осуждал), во всяком случае, звал к действию.

Лодыжкин — бывший царский офицер, переметнувшийся в годы нэпа в коммерцию, содержатель ресторана «Веселая Аркадия», про которого Ромашов устами одного из своих персонажей говорит, что в его мерзости столько же кривляния, сколько и дикой злобы. К преуспевшему ресторатору, личности темной и преступной, приезжает сын, в прошлом тоже офицер, служивший у Врангеля, теперь профессиональный шпион, и после бурного объяснения по не вполне ясным для зрителя мотивам младший Лодыжкин убивает старшего. В ремарках автора указывается движение событий: сын валит отца на стол, душит, потом перетаскивает тяжелое тело на диван и, «посадив его, закуривает». И все это на виду у зрителей. Авантюрно-уголовный сюжет пьесы диктовал свои условия, но при всем зловещем смысле герой Астангова производил впечатление вздорно-комическое. Уже сама внешность старшего Лодыжкина выделялась своей нелепостью: он еще сохранял офицерскую бравость и выправку, но манеры у него были униженно-холуйские. Это был странный гибрид барина и лакея; он попеременно то важничал, то пресмыкался и, несмотря на физическую изношенность и истертость (чего стоила его черная повязка на щеке), был преисполнен амбиции. Я думаю, что неким прообразом для роли Лодыжкина, в котором дурацкое гаерство {12} соединилось со злой волей, послужил бессмертный капитан Лебядкин. Уже в молодые годы Астангов был усердным почитателем Достоевского и хорошим знатоком его творчества.

И в роли Талона, в забытой теперь пьесе Насимовича, был элемент сознательной утрировки. Но фигуру попа-провокатора Астангов брал в крупном масштабе, помня, какие кровавые события связаны с его именем: в январской демонстрации 1905 года участвовало сто сорок тысяч человек и более тысячи человек было убито. Гапон в спектакле охотно позировал — это был умелый комедиант и, может быть, потому особо опасный авантюрист, способный увлечь и повести за собой толпу. В его апеллирующей к инстинктам демагогии была заразительность, не говоря уже о том, что в припадке кликушества он сам начинал верить в свою миссию. В исторической перспективе какие-то черты гапоновщины можно отыскать в роли Гитлера, которую Астангов сыграл много лет спустя.

В 1927 году Астангов на время расстается с Москвой и по приглашению режиссера Грипича едет сперва в Одессу (сезон 1927/28 г.), а затем в Казань (сезон 1928/29 г.); недолго он пробудет в Ленинграде в труппе драматического театра Народного дома. В эти годы странствий его студийный актерский опыт приобретает профессиональную зрелость: он играет много, и роли у него самые разнообразные. Рядом с циклом неврастенически-криминальным, о котором я уже упоминал (в конце двадцатых годов это были преимущественно белые офицеры — истерики, хлюпики, маньяки, убийцы со склонностью к эффектным словам и жестам, и убийцы, буднично занятые своим ремеслом), в репертуаре Астангова был еще романтико-героический цикл, тоже достаточно обширный и разнохарактерный. Я назову матроса-революционера Годуна в «Разломе», Бетховена в одноименной драме, Квазимодо в инсценировке романа Гюго. Немало он сыграл и ролей эпизодических, как правило, характерных, которые нельзя объединить каким-то общим признаком, например старого повара в «Плодах просвещения» или Никифора в «Закате» Бабеля. Меняя амплуа, он щедро расходовал себя и нашел вкус в этом учащенном ритме творчества.

Если верить старым рецензиям, главная особенность игры Астангова в те годы — бесконечное разнообразие мотивов в повторяющихся сюжетах. В Казани он превзошел самого себя, когда сыграл одну за другой, почти без пауз, четыре роли, варьирующие одну и ту же тему разбитой в открытом бою, но не сложившей оружия контрреволюции. Его герои были не только физически разные люди с особой неповторимой характерностью (зло для него не было синонимом уродства, иногда оно выступало в форме благообразия); это были и разные человеческие судьбы в условиях общей исторической ситуации. Он не искал психологических глубин у этих потерянных людей; его не привлекла, например, надрывная романтика в роли Геннадия Дубравина («Огненный мост»). Герой Астангова в пьесе Ромашова был человеком слепого инстинкта, и его философия вмещалась {13} в одной реплике: «Чертовски хочется жить». В исповеди потерпевшего крах и пойманного с поличным белого офицера слышался звериный утробный крик смертника, который пытается продлить агонию. Идеология Дубравина рассеялась без следа, и на виду оказалась низменная, животно-шкурная сторона его натуры. По такой же точно схеме, как у Ромашова, была построена роль поручика Печерского в пьесе Никулина «Инженер Мерц». Печерский тоже вернулся из эмиграции с заданием разведки, не нашел подходящих людей, вскоре провалился и потом на суде признал, что чувствовал себя в Москве, как «затравленный волк». Но этот герой Астангова был более предприимчив и в безнадежном положении искал выхода, рассчитывая как-нибудь схитрить и выбраться на поверхность. К драме здесь примешивался фарс.

Мир Дубравиных и Печерских замкнулся в них самих: политика в этих спектаклях обернулась уголовщиной, и история была только фоном для драмы. Для капитана Незеласова в «Бронепоезде 14‑69» Вс. Иванова история — суть драмы; его катастрофа, как ее понимал Астангов, катастрофа идейная, хотя идея, которой он служит («белое движение»), в ее реальном воплощении оказалась отталкивающе неприглядной. И самое интересное, что Незеласов на этот счет не заблуждается и ничего изменить не может, потому что слишком далеко зашел в своей игре. На себя он махнул рукой и ждет худшего, но что произошло с его идеей, почему история так безжалостно обошлась с ней? Отсюда и его «надрыв» с нотками савинковщины, о котором писала критика, причем мнения высказывались прямо противоположные. Одни авторы утверждали, что за кровавой мрачностью Незеласова скрывается вульгарная хлестаковщина, гримирующаяся в трагические тона. Другие же, наперекор тому, доказывали, что образ Астангова, захватывающий «нервной силой», примечателен своей незаурядностью: этот белый офицер подымается над уровнем посредственности, и потому его духовная капитуляция представляет интерес для революционной аудитории. Как бы там ни было, в обзорах сезона роль Незеласова в репертуаре Астангова называлась на первом месте.

А в цикле романтико-героическом самой заметной ролью Астангова был матрос Годун — предшественник первых комиссаров на Балтике. «Разлом» Лавренева появился в репертуаре в ноябре 1927 года, в десятую годовщину Октября. К этому времени Ванин уже сыграл Братишку в «Шторме» и Степан Кузнецов — Швандю в «Любови Яровой»; характеры стихийные, хотя и очень разные, они пришли к революции по классовому инстинкту и только-только приблизились к первым ступеням культуры. По степени политической зрелости Годун резко от них отличался: тоже выходец из низов, он принадлежал к новой интеллигенции, которую формировали бурные политические события июля — октября 1917 года. Одесский журнал «Театр — клуб — кино» высказал даже сомнение — не слишком ли неврастенически-интеллигентным играл Астангов своего героя. Но интеллигентность его Годуна не была цензовой или наследственно-сословной, {14} ее истоки надо искать в том духовном напряжении, которого потребовало от Годуна служение революции в ее критический момент. Братишка и Швандя с замечательной находчивостью решали текущие задачи. Годун смотрел еще и в будущее, и у его комиссарства была государственная перспектива. Его отношения с Татьяной, история зарождающейся любви не слишком занимали Астангова, он шел за автором и его лирическими мотивами, но полноту чувств искал не в этом «утеплении образа». Истинной страстью, заполнившей его существование, была политическая борьба, и эта близкая к фанатизму целеустремленность вызывала больше доверия, чем распространенная в драматургии тех лет лирическая раскраска. «Годун-вождь у Астангова получается», — писала одесская газета. Более того, его святая одержимость и придавала роли романтический ореол.

С успехом сыграл Астангов и роль Бетховена, причем критика, дружно поддержавшая актера, резко обрушилась на автора. В одной рецензии, например, говорилось, что пьеса Жижмора представляет собой сцепление «отдельных биографических моментов», взятых в «старом словаре Брокгауза». Упрек, на мой взгляд, необоснованный. Не случайно Орленев в последние годы жизни, на исходе сил, с душевным волнением (обращаясь как бы к своему прошлому) сыграл эту же роль, увидев в ней, пусть в схематическом изложении, трагедию художника. Я не хочу приписывать пьесе Жижмора не свойственные ей достоинства: ее социология кажется нам теперь наивной, да и тогда казалась навязчивой, ее герой кажется нам теперь взвинченным и надломленным, да и тогда казался фатально обреченным с первого появления на сцене — героем-жертвой, а не героем подвига. Тем не менее в этой инсценированной биографии оказался неожиданно богатый материал для игры, и если Орленев взял тему одиночества Бетховена, не понятого и преследуемого гения, жизнь которого «начинается, развивается и кончается среди одних бедствий», то тему Астангова можно выразить словами Бетховена: «Я схвачу судьбу за горло, но не уступлю», — словами, как известно, сказанными после первого приступа глухоты. Титанизм Бетховена у Астангова не был сверхчеловеческим, он был земным, и быт в пьесе поминутно напоминал о себе материальными тяготами и мучительной незащищенностью художника в иерархическом, классовом, плохо устроенном обществе. Картина была угнетающая, но так именно складывался характер гениального музыканта. Луначарский в речи на концерте-митинге памяти Бетховена 9 января 1921 года говорил, что герой его Третьей симфонии является не откуда-то с небес, чтобы принести нам необходимый огонь: «Нет, герой вырастает среди нас, мы питаем его нашими страданиями, нашими надеждами». От этой идеи и отталкивался Астангов, и величие его земному Бетховену придавала не сломленная испытаниями жажда творчества и вера в свое призвание. Можно допустить, что романтика актера на этот раз была слишком рассудительной, зато невозможно было усомниться в ее достоверности.

{15} Одесский и казанский сезоны выдвинули Астангова в первый ряд актеров провинциальной сцены; он мог претендовать на премьерство в лучших труппах страны и, в сущности, занимал такое положение в эти годы. Но после ничем не примечательного сезона в Ленинграде в 1930 году он вернулся в Москву, в знакомый ему Театр Революции, сохранивший экспериментальный уклон еще со времен Мейерхольда. Труппа здесь собралась сильная и более или менее ровная, и Астангову нужно было заново завоевывать признание театральной столицы. Шансы у него были хорошие: воспитанник московских студий, он прошел школу общения с рядовой, день ото дня меняющейся аудиторией, и этот опыт массовости очень пригодился его несколько усложненному, нервно-импульсивному искусству.

В новом московском сезоне ему поручили роль офицера Икс в пьесе Вс. Вишневского «Первая Конная». Роль ему не нравилась, и он резко возражал против сцены изнасилования тифозной девушки — сцены, не оправданной художественной логикой пьесы. Позже Астангов писал, что роль эта доставила ему много горьких минут. Не было открытий и в других его работах сезона («История одного убийства» и «Стройфронт»). Он уже стал задумываться о своем будущем и о том, что ему следует предпринять, чтобы выбраться из полосы полуудач и полупризнаний, когда художник И. Ю. Шлепянов, дебютировавший тогда в режиссуре, предложил ему роль итальянского анархиста, безработного Спавенты в пьесе Н. Зархи «Улица радости» (1932). С этой роли и начинается взлет творчества Астангова в тридцатые годы.

Я не знаю, бывал ли Зархи в Англии, где происходило действие его пьесы, но наблюдения в «Улице радости» были живые и производили впечатление подлинности. И распорядился он ими умело, как то и подобало опытному кинодраматургу, автору сценариев двух фильмов Пудовкина — «Конец Санкт-Петербурга» и «Мать». Может быть, даже слишком умело.

Перед нами была интересная иллюстрация на тему мирового экономического кризиса 1929 – 1932 годов и его трагических последствий в одном доме на одной лондонской улице с откровенно памфлетным названием Джойстрит. Правда, идея автора навязчиво, не углубляясь в художественные мотивы, управляла характерами в пьесе, и каждое лицо входило в ее ансамбль по признаку представительства, с тем чтобы этот пестрый микромир мог служить моделью «большой Англии». Такая самоуправная композиция («наш дом — ноев ковчег») не была изобретением писателя, она шла навстречу обстоятельствам. Напомню, что премьера в Театре Революции состоялась за несколько недель до роспуска РАПП, и журнал «Советский театр» (1932, № 4), положительно оценив пьесу Зархи, заметил, что если бы «носители» ее «главной идеи» стали бы «узловыми фигурами», мы «получили бы пролетарскую драму», а поскольку нормы представительства в «Улице радости» все-таки не соблюдены, ее следует {16} отнести к «явлениям союзнической драматургии», то есть к творчеству писателей — попутчиков революции. Приговор был окончательный, без права обжалования.

Среди многих социальных групп, представленных в доме на Джойстрит, была и группа эмигрантов, в поисках политических свобод или материального достатка приехавших в Лондон и осевших здесь в каменных трущобах. К их числу принадлежали портной Рубинчик из дореволюционной России (его блистательно играл молодой Штраух) и итальянский анархист Спавента, над ролью которого Астангов, по его собственному признанию, работал с увлечением.

Роль надломленного, доведенного до крайности и притом неуравновешенного, подчиняющегося инстинкту минуты человека досталась актеру в соответствии с его репутацией героя-неврастеника, специалиста по душевным травмам. Первые пришедшие вместе с ролью ассоциации, как мы знаем со слов самого Астангова, были очевидные, книжные: вышибленный из колеи люмпен, горячая южная кровь, клочки анархистских идей, позерство, за которым прячется бессилие, и т. п. Отвергнув эти близкие решения, он даже недвусмысленную авторскую ремарку насчет неопрятной внешности Спавенты принял с поправками. Астанговский итальянец не скрывал своей нищеты, но не выставлял ее напоказ, напротив, она была ему неприятна. Во всех ситуациях, самых для него нелестных, как, например, его злосчастное штрейкбрехерство, он сохранял меру достоинства, и, хотя не видел для себя никакого выхода, мысль его не мирилась с безысходностью. Наметилась даже какая-то сознательная диспропорция: чем ниже он опускался на дно жизни, тем яростней пытался понять недоступный ему смысл и ход вещей. Даже не слишком объективный критик «Советского театра» писал: «Много и зло думал итальянец Спавента». Запомнились его паузы, прерывавшие возбужденную, свободно льющуюся речь, и это молчание, такое необычное для экспансивного Спавенты, лучше слов показывало усилия его стесненной мысли. Его драма — это драма прозрения, не окончательного уяснения истины, а приближения к ней, подхода к ней.

Безработный докер Стэбс, представитель революционного лагеря в пьесе, пытающийся «вправить мозги» Спавенте, говорит, что с такими щупляками он расправляется запросто. Слово «щупляк» вы не найдете в словарях, но можно понять, что речь идет о немощности, хилости Спавенты, о его щуплости. К Астангову эти определения никак не шли, он играл сильного человека, правда, сила его была скорее нервной, чем физической, но и в ней чувствовалась внушительность. И эта переполнявшая его, ищущая приложения сила растрачивалась на пустяки, вроде стрельбы холостыми патронами в портреты папы и политических лидеров фашистской Италии. Таким образом, шумные эксцессы во дворе дома на Джойстрит для Спавенты не просто игра, рассчитанная на эффект, к чему он тоже весьма склонен; это еще и внутренняя потребность в разрядке, в нетерпеливом действии.

{17} Роль Астангова развивалась в столкновении двух начал: с одной стороны, психология, пробуждающийся дух критики с его неизбежной абстракцией, охватывающей все более широкий круг явлений, с другой — стихийность, сиюминутная отзывчивость, не рассуждающая эмоциональность. В конце концов побеждала стихийность: доведенный до отчаяния Спавента стрелял — на этот раз уже боевыми патронами — и горько расплачивался за бесцельный поступок. Финал роли у автора был риторический — в настороженной тишине щелкали наручники, в сопровождении двух полицейских Спавента шел к воротам дома на Джойстрит и уже в глубине сцены вполголоса запевал «Интернационал». И хотя Стэбс вдогонку ему кричал: «Замолчи, поешь фальшиво», — мы слышали в голосе бедного итальянца искреннюю человеческую ноту. Ведь Астангов убедил нас в том, что Спавента, как ни горестно сложилась его судьба, чему-то уже научился.

Драма прозрения героя Зархи привлекла внимание тогда еще сравнительно молодого, сорокалетнего А. Д. Попова, постановщика «Виринеи» и «Разлома» у вахтанговцев, с 1930 года ставшего во главе Театра Революции. Попова заинтересовал самый тип творчества Астангова, его приемы, если пользоваться словарем тех лет, действенной реализации образа. По примеру мхатовских учителей Алексей Дмитриевич много занимался теорией, особенно тем ее разделом, который исследует соотношение интуиции и анализа в сценическом искусстве. В одной из программных статей («Советский театр», 1933, № 1) он пояснял, что не оспаривает значения интуиции, но не обожествляет ее и в своем театре ратует за умного, свободного от анархии «внутренних импульсов» актера и его «волнение от мысли». Интеллектуальный уклон в игре Астангова он оценил сразу после «Улицы радости» и не изменил этого мнения и двадцать три года спустя, когда в 1955 году, в юбилейную дату, писал ему: «У Вас есть ум и страсть, а это то, что ведет художника “по восходящей”, пока есть жизнь».

Летом 1932 года в саду «Эрмитаж» в Москве, в Каретном ряду, где выступал тогда Театр Революции, произошла знаменательная встреча Попова и Астангова. До того отношения у них были официальные, в пределах общего статута театра. Теперь Попов, с глазу на глаз расспросив Астангова о его учителях, вкусах, провинциальных сезонах, репертуаре, предложил ему сыграть роль Гая — главного героя в новой пьесе Погодина «Мой друг». Предложение было настолько неожиданным, что оно озадачило не только труппу Театра Революции, но и самого Астангова. Ведь у него была своя преобладающая тема в искусстве — тема душевных метаний, известная зрителю по циклу сыгранных им отрицательных ролей и снова в какой-то мере напомнившая о себе в пьесе Зархи. Даже Погодин, который с самого начала сочувственно отнесся к выбору Астангова на роль Гая, шутя говорил об «авантюре Попова». Действительно, это был {18} смелый эксперимент в духе идей Станиславского, как известно, резко выступавшего против традиции амплуа в театре с делением актеров по категориям добра, зла, страданий, ненависти и пр. Попов ставил перед собой две задачи: во-первых, педагогически-режиссерскую — открыть новые возможности в психологическом искусстве Астангова, которое ведь нельзя свести к драме ущербности, и во-вторых, что более важно, — знаменитую тогда формулу о русском революционном размахе и американской деловитости перевести в план образный, личный, в план интеллектуального портрета современника и его «темперамента мысли».

К истории этой роли Астангов возвращался несколько раз, и она известна во многих подробностях. Начало у нее было трудное — репетиции шли полным ходом, а образ Гая не складывался; логическая схема роли была уже рассмотрена и изучена до тонкостей, но как от умозрения перейти к пластике искусства, Астангов не знал. «Все как будто я понимаю и все принимаю, но головой. Чувство молчит». До «Моего друга» в таких случаях ему иногда помогала книга, его начитанность, его богатая ассоциативная память. Случалось, например, что гений Достоевского открывал ему путь к рядовой современной драме. Теперь свет прошлого не мог ничего прояснить, Астангов это понимал и искал близости со средой хозяйственников — строителей пятилетки, посещал московские заводы, например АМО (нынешний ЗИЛ), пока счастливая встреча с крупным инженером М. не дала резкого толчка его воображению. Все здесь удивительно сошлось, даже формально анкетные данные: бывший слесарь, видный участник гражданской войны, ездил в Америку, был руководителем большого строительства; внешность тоже была подходящей. Лучшей модели нельзя было придумать — и Астангов, по его собственным словам, как пушкинская Татьяна, воскликнул: «Вот он, мой Гай!» Так оно и случилось: от внешней характерности героя-прототипа — костюм военного покроя, стремительная походка, едва слышимый южный акцент — и пошла эта роль, оставившая глубокий след в развитии советского театра.

Под занавес второго акта, обращаясь к зрительному залу, Астангов со свойственной ему порывистостью произносил обычно вызывавший аплодисменты монолог, кончавшийся словами: «Я жив, друзья мои, я жив!» В этих словах было не только напоминание о том, что его герой — человек из плоти и крови и что ушедший день, сплошь заполненный обязанностями, хлопотами, дрязгами, грандиозностью дел и докучливой суетой, не притупил ни остроты чувств Гая, ни его вкуса к жизни. В этих словах прорывалась наружу и его сильная натура, плохо укладывающаяся в ритмы размеренности и привычки. Все в астанговском Гае с его неподдельным, идущим от самой природы демократизмом и вспышками деспотической воли, с его простодушием, детской отзывчивостью и трезвостью искушенного политика казалось неповторимым, и тем интересней, что за этой недюжинностью мы увидели некоторые особенные черты современного характера, отразившего в себе взлеты и драмы революции. {19} Перечитывая старые газеты, я нахожу, что в наиболее серьезных откликах на постановку «Моего друга», например у Сергея Третьякова, говорится: самая большая заслуга Погодина и Астангова заключалась в том, что они с достоинством и достоверностью ввели в наше искусство славную плеяду командиров пятилетки, некий собирательный портрет — сколок со «всех этих Винтеров, Гугелей, Франкфуртов, Свистунов, Дыбецов и пр.».

Послевоенным поколениям эти имена мало известны, а может быть, и вовсе неизвестны. Не так давно А. Бек в «Новом мире» опубликовал главы из биографии Дыбеца, записанные с его слов в 1935 году, и большая, если не подавляющая часть читателей журнала впервые услышала об этом известном в начале тридцатых годов руководителе автомобильной и тракторной промышленности, в чем-то послужившем Погодину прототипом для его Гая. Другое дело — старшее поколение, для нас эти имена — живые. С ними связана целая эпоха советской жизни — эпоха индустриализации, выдвинувшая, как на войне, в условиях непрерывного и критического отбора, своих героев и полководцев. Ко времени появления «Моего друга», то есть к осени 1932 года, образовался уже целый слой этой новой хозяйственной администрации, директоров школы Орджоникидзе.

В веселой сцене пьесы, происходившей в коридоре высокого хозяйственного учреждения, где собрались «король нефти», «советский Форд» и другие «миллионщики» со старых и новых заводов-гигантов, все коротко знали друг друга, и атмосфера была дружественно-непринужденной, как в кругу давно сблизившихся товарищей по профессии. Астангов — Гай чувствовал себя здесь, как в родной стихии, и живо поддерживал шутливый диалог, в котором иногда слышались драматические нотки. Любопытно, что инженерная, чисто техническая сторона деятельности Гая не интересовала Погодина: посмотрев пьесу, мы так и не узнали, что, собственно, будет выпускать завод, который его герой строит в таких ударных темпах. Упор у автора, как и у актера, был в сторону психологии, их тема — внутренний, многосложный образ Гая, и в этом свете — его отношения с «верхами» и «низами», его талант руководителя пока что разобщенных людей, которых нужно повести за собой, проявляя для этого гибкость и неподатливость — качества политика и солдата.

Время управляло действием в спектакле Театра Революции. Это было мирное время передышки между двумя войнами — время строительства, начало индустриального расцвета еще недавно многоукладной, патриархальной, крестьянской России. Но хотя на земле был мир, «в человеках», вопреки евангельскому слову, не было «благоволения». Вспомните, что в ту зиму, всего несколько месяцев спустя, Гитлер стал рейхсканцлером и был инсценирован поджог рейхстага. Чувство нарастающей тревоги коснулось спектакля Театра Революции. Внешне это было не очень заметно, в юморе Погодина преобладали светлые тона, но в какие-то минуты аудитория настораживалась, понимая, что события происходят чрезвычайные.

{20} «Гай, трудно?» — спрашивал, сбиваясь с делового тона на интимный, Штраух — он играл роль Руководящего лица и в этой осторожно-безличной фигуре-формуле нашел живой, рассудительно-мудрый смысл. «Трудно!» — не задумываясь, отвечал Гай, отвечал простодушно, без хитростей, без намерения смягчить начальство и урвать у него для нужд строительства сумму побольше; в такой дипломатии он тоже был искушен. Нет, это было искреннее признание, и расшифровывать его следовало не как минутную слабость и уступку усталости. Гай не жаловался на судьбу — в постоянно возникающих препятствиях для его азартной натуры был даже привлекательный романтический аспект. Но где-то на горизонте он уже видел грозовые тучи, и еще не знал, и решал по обстоятельствам, как выдержать этот продиктованный временем темп на пределе сил, как не сорваться, если судьба столкнула его на строительной площадке с обыкновенными, со всеми присущими им слабостями людьми.

Позже, в конце тридцатых годов, Астангов сравнивал сцены в «Моем друге» по настроению и темпу со штабом стихийно сложившейся и еще не обученной армии, которую прямо с ходу бросают в огонь атак. Этот темп войны в мирных условиях захватил Астангова, ему во все времена нравились роли, которые требовали нервного напряжения, здесь для таких перегрузок были основания, указанные самой историей. Когда во втором действии Гай брал пачку телеграмм и читал их вполголоса, сопровождая немногословным, чаще всего ироническим комментарием, зрительный зал застывал, увлеченный грандиозностью картины строительства, связанного с разными географическими точками мира и судьбами многих и многих людей. С легкостью, даже с изяществом, вел Астангов эту сцену, напоминавшую вахтанговские импровизации, показывая нам мгновенные реакции Гая, его хватку «хозяина», о которой часто говорил Попов на репетициях. Помимо волевых качеств и быстроты ориентации в характере этого «хозяина-хозяйственника» большевистской выучки была еще веселая непринужденность, сразу расположившая к нему зрителя. Но ведь самое трудное в искусстве Гая-руководителя заключалось в том, чтобы темп, который он взял, подхватили другие.

Он уверенно пользовался всеми рычагами директорской власти, но предпочтение отдавал моральному началу. Я хочу отметить только один прием этой социальной педагогики, особенно мне запомнившийся: при своей фронтовой, комиссарской требовательности Гай в интерпретации Астангова был терпелив и не отбрасывал людей со своего пути. Не в силу прекраснодушия, напротив, взгляд его отличался трезвостью, но Астангов в полном согласии с Погодиным считал, что даже плохие люди иногда становятся хорошими или хотя бы меняются к лучшему, когда делают дело по своему умению и призванию. Слабый и трусливый Елкин, провалившийся как партийный работник, находит себе место, как только возвращается к скромной профессии стекольщика. Можно пристроить к какому-нибудь делу и инженера интригана и истерика Белковского, и ханжу {21} и тупицу Эллу Пеппер, фигуру почти карикатурную, — правда, надежды на это не так много. В статье, напечатанной в книге «Спектакли и годы», М. Строева дает сжатое определение морали Гая: «не рубить узлы, а распутывать их», иными словами, его администрация — это еще и школа характера.

Несколько лет спустя Мейерхольд, впервые встретившись с Астанговым, поразился его сходству с Маяковским и сказал, что, если бы в природе существовала пьеса о поэте, он обязательно бы ее поставил, чтобы дать актеру, так на него похожему (хотя он худ и в нем нет массивности Владимира Владимировича), сыграть эту роль. И на самом деле, уже в «Моем друге» Астангов чем-то напоминал Маяковского — я имею в виду не столько физическое сходство, сколько общность духовного типа. Конечно, при этом сравнении нельзя упускать масштабы, но Гай в образе Астангова, несомненно, принадлежал к породе «агитаторов» и «главарей». И этот заметный с первого взгляда размах его личности и дела создал сложную коллизию для игры актера. Теперь, в ретроспекции долгих лет, я вижу старый спектакль Театра Революции как бы в двух измерениях: на первом плане протагонист Астангов, а в глубине сплошным фоном — окружающая его среда. В сущности, в рост ему был только Штраух в роли Руководящего лица, но их отношения складывались по принципу наставничества и ученичества, а не партнерства. Все остальные рядом с ними были люди ничем не примечательные; в конце концов, Гай подчинял их своей воле, втягивал в рабочий ритм, но никто из самых близких его сотрудников ни на минуту не подымался до его уровня.

Гаю не повезло не только с помощниками, но и с противниками, уже совсем мизерными людьми с очевидными, вынесенными наружу «плакатными» пороками. И в его личной жизни, о которой много говорилось в пьесе, наперекор только что распущенной РАПП и ее грубо прагматической эстетике, тоже не было соотношения равенства. Его жена была безнадежной педанткой с противными резонерскими наклонностями, его возлюбленная угнетала его заботливостью и мещанским благоразумием, и он бежал от нее, чтобы не утонуть в «пышках с медом». В общем, быт у него был неблагополучный, неблагоустроенный, без привязанностей, без любви. Астангов играл замечательного революционного деятеля (жесткий практицизм Гая ничуть не отразился на его нравственных устоях и правилах), но в какие-то короткие паузы, оставаясь наедине с самим собой, Гай сгибался под бременем своего лидерства, своего избранничества, и в словах его появлялась горечь одиночества, или, как он говорил, неуживчивости («Почему я такой неуживчивый?»). И прекрасная жизненность этого образа только выигрывала от резко подчеркнутой актером контрастной краски. Размах борьбы с внешними препятствиями в конце концов приглушал эту дисгармонию, и роль заканчивалась остроумной, построенной по законам симметрии сценой отъезда Гая и его штаба на новое, теперь уже поистине гигантское строительство в «двести пятьдесят квадратных километров», сценой-символом {22} непрерывного движения пятилетки. Для очень метких, но разрозненных, а подчас и не скоординированных наблюдений Погодина актер нашел в высшей степени осмысленный внутренний порядок, и образ Гая, этого истинного сына века, для целого поколения зрителей стал неотделим от образа Астангова.

Следующая встреча Астангова с Поповым произошла спустя два с половиной года.

Нельзя считать случайным, что на протяжении нескольких месяцев 1935 года с небольшими промежутками появились «Ромео и Джульетта» в Театре Революции, «Король Лир» с Михоэлсом, «Отелло» с Остужевым, «Ричард III» в Ленинградском Большом драматическом, «Гамлет» в узбекском театре и т. д. У этой шекспировской волны, не знавшей аналогий в прошлом, были по крайней мере две причины: во-первых, потребность в преемственности — на переходе от двадцатых к тридцатым годам, и особенно в начале тридцатых годов, наше искусство, почувствовав вкус к истории и самопознанию, нуждалось в опыте предшествующих поколений на самых вершинах духа — и, во-вторых, шекспировские краски, их чрезмерность, как нельзя лучше соответствовали все более нараставшему драматизму того предвоенного десятилетия.

Попов, Бабанова и Астангов, назову еще и Пыжову в роли кормилицы, были в числе первооткрывателей нового Шекспира наших тридцатых годов. Режиссерский план «Ромео и Джульетты» строился открыто полемически: Попов шел за предшественниками (на репетициях он говорил, что без Державина и Батюшкова не было бы и Пушкина) и начинал со спора с ними.

Фронт его полемики был широк: он в равной мере отрицал и «варварство» Шекспира с его будто бы первозданными, «дикарскими» инстинктами, и хрестоматийную мораль умеренности, приписанную ему немецкими эстетиками, и размягченную, с избытком декламации, чувствительность, пришедшую к нам от некоторых западных гастролеров конца XIX века. Курс Попова был на историю, на итальянский Ренессанс, на его страсти, лица, драмы. Я не могу утверждать, что Попов выбрал такой курс потому, что вполне отдавал себе отчет в том, что трагедия требует реального осознания мира в его всеобщности и объективности. Мотивы у него были проще: он хотел, чтобы поэзия Шекспира, оставаясь в границах Возрождения, стала примером безмерности и чистоты чувств на все времена.

В комментариях Попова — они печатались перед премьерой «Ромео и Джульетты» и потом, в его теоретической книге 1957 года и в его книге воспоминаний 1963 года, — грубо говоря, можно выделить три мотива в шекспировском мире Возрождения: его кричащие дисгармонии, его масштабность, не укладывающуюся в рамки частных сюжетов, и его поражающую цветением красок живописность. Дисгармонии — это контрасты свободы, света разума и насилия, узаконенного как господствующее право: это сосуществование боттичеллиевской {23} красоты и зловещего уродства химер средневековья; это два полюса развивающегося, неустановившегося, уже празднично пробуждающегося и еще погрязшего в крови и предрассудках общества. (На этом основании некий уважаемый, хотя и простодушный критик, без тени юмора, написал тогда в ленинградской «Смене», что через любовную трагедию «театр убедительно и жизнерадостно показывает разложение прежних феодальных взаимоотношений…». Жизнерадостно показывает разложение! Какими только не бывают капризы диалектики!) Что же касается масштабности, то театр ее понимал не только как величие шекспировских страстей, но и как знамение эпохи и ее «клокочущих», несущих обновление катастроф. И, наконец, живописность «Ромео и Джульетты» на языке Попова означала как щедрость красок, так и щедрость плоти, фальстафовскую расточительность чувств, голод жизни, прекрасный своей неистощимостью.

Немаловажная роль в этой реконструкции итальянского Возрождения принадлежала художнику Шлепянову. Вчерашний конструктивист, изобретатель кинетических декораций у Мейерхольда (движущиеся щиты в «Д. Е.»), убежденный пропагандист строгой аскетической фактуры, только недавно обставивший погодинский спектакль в том же Театре Революции цветными фотомонтажами по всему пространству сцены, он теперь открыл перед нами просторы Италии — ее голубое небо, уличную жизнь, архитектурные памятники, пейзаж и костюмы старой Вероны, не повторяя при этом великих мастеров, например Тициана, а как бы пересоздавая их образы. Можно было бы назвать эстетику шлепяновских декораций празднично торжественной, но это будет неточно. С той минуты, как только подымался тяжелый красный бархатный занавес, в ренессансной многоцветности шекспировского спектакля мы чувствовали не столько нарядную беспечность, сколько скрытую тревогу. На этом фоне и разыгрывался незабываемый дуэт Бабановой и Астангова.

Одухотворенность Бабановой — Джульетты мне кажется непревзойденной и по сей день, хотя в последующие тридцать пять лет мы повидали немало замечательных исполнительниц этой роли (например, Дороти Тьютин в Шекспировском Мемориальном театре). Грани в игре Бабановой были разные: счастливая доверчивость подростка и критическая сила поражающего зрелостью ума, пламя любви («молния», сказано у Шекспира) и ее тонкие, чуть-чуть намеченные психологические нюансы, лукавые уловки заговорщицы и идущая на смерть самоотверженность… И самое удивительное, что эти контрастные черты не устраняли друг друга, а как бы сливались друг с другом в быстром движении трагедии, открывая перед нами образ Джульетты во всей цельности и, что особенно важно, непринужденности ее выражения. Помню, как Ю. К. Олеша, делясь в антракте впечатлениями об игре актрисы, сказал друзьям-литераторам, что это сама юность человечества, только-только вступившего в пору сознательной исторической жизни. Общее мнение о Бабановой {24} было самое высокое; другое дело — Астангов, его шекспировский дебют не был триумфальным.

Даже в безоговорочно хвалебных статьях о постановке «Ромео и Джульетты» его игру оценивали только как спорную. А видный критик Д. Мирский, к словам которого прислушивался Горький, написал в «Литературной газете» так: «Совершенно неудачен Ромео в исполнении Астангова» — и рекомендовал ему играть героев в репертуаре немецкого «Sturm und Drang». До того судьба баловала актера: в свои тридцать пять лет, уже сыграв примерно сорок ролей, он почти не знал явных неудач. Еще в одесские времена критика писала, что в составе местной труппы «в особую строку надо выделить Астангова». И вдруг срыв, и притом в роли, с которой он связывал столько надежд. Нелегко, как бы нам того ни хотелось, спорить с историей. Но вот несколько лет назад в книге «Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко» мы прочитали запись, помеченную 9 сентября 1935 года: «Астангова видел только в Ромео. Во всяком случае, нам такой актер очень нужен. Напишите, чтобы не прозевали и брали его»[[2]](#footnote-3), — так пишет Немирович-Данченко секретарю дирекции МХАТ О. С. Бокшанской, и полтора месяца спустя, когда театр приступает к работе над «Любовью Яровой», приглашает Астангова на роль Ярового. Не следует ли нам в свете этой справки вернуться к первой шекспировской работе актера?

В чем же строгие судьи усмотрели его неудачу? Начну с самого распространенного довода и изложу его словами известного в те годы критика: «И может быть, ошибка режиссера заключается в том, что Ромео с первых же шагов предстает перед нами не простым, несколько восторженным своей влюбленностью юношей, а рефлектирующим, гамлетизирующим интеллигентом»[[3]](#footnote-4). Отвлечемся от авторской стилистики, хотя назвать Ромео «несколько восторженным своей влюбленностью» юношей это все равно, что сказать про Данте «несколько увлеченный поэзией» флорентиец. Но в рассуждении критика для нас важна альтернатива — как будто в обиходе Шекспира есть только такой выбор: либо муки мысли интеллигента Гамлета, либо незатейливость естественного человека, чей разум не поспевает за чувством; либо бездна утонченности, либо святая простота. Чтобы рассеять это недоумение, проще всего обратиться к тексту трагедии, например к словам Ромео у решетки сада Капулетти (начало второго акта). У Радловой — в Театре Революции шел ее перевод — смысл этих слов, вплотную сближенных с оригиналом, был не вполне вразумительным: «Могу ль идти, когда осталось сердце? О глупая земля, найди свой центр». В переводе Пастернака темное содержание реплики становится ясным: «Куда уйду я, если сердце здесь? Вращайся вкруг планеты, бедный спутник!» Особенно ясным, если вспомнить, что несколько минут спустя Ромео, увидев на балконе Джульетту, скажет:

{25} «… Джульетта, ты, как день!  
Стань у окна. Убей луну соседством;  
Она и так от зависти больна,  
Что ты ее затмила белизною».

На такой высокой волне метафоричности начинался этот бессмертный диалог влюбленных. С первых же слов любовь Ромео становится источником поэзии во всей ее шекспировской щедрости. Этот гиперболизм и максимальная форма выражения пришлись Астангову по духу, и в своей энергично-порывистой манере он объяснял нам суть шекспировской ситуации, как ее понимал:

«Любовь меня на поиски толкнула,  
Дала совет, а я ей дал глаза».

Как видите, уже сама природа образности трагедии отметает версию о простодушной, едва ли не варварской наивности Ромео.

Но другой ходкой в критике версии астанговский Ромео был весь во власти меланхолии и усталого скептицизма, и его игру утяжеляла бездейственная лирическая декламация. Примерно такая точка зрения выражена в обстоятельном труде С. Нельс «Шекспир на советской сцене», где сказано, что исполнение Астангова было эмоционально однотонным и даже восторженные слова из монолога «Вокруг нее блеск факелов погас!» в его устах звучали монотонно[[4]](#footnote-5). Нам трудно согласиться с этим мнением уже хотя бы потому, что режиссерские планы Попова и манера игры Астангова вообще не укладываются в формулу: монотонно-однотонно. Напротив, если говорить об эмоциональном напряжении этого шекспировского спектакля, то я бы его определил так: быстродействие, стремительность, резкие спады и взлеты, рассчитанные по законам музыкальной композиции. Сам Попов называл ритм поставленной им трагедии взрывчатым и ссылался на картины художников Ренессанса, где «одежды бурно развеваются, как паруса».

Большое значение счету времени на сцене, его протяженности, его динамическому течению, как я уже писал в начале этих заметок, придавал и Астангов; и те паузы раздумья, которые при желании можно охарактеризовать как меланхолические, служили ему только необходимым контрастом или разбегом для бурных вспышек монологов. А вот и объективное свидетельство по поводу меланхолии и быстродействия в спектакле Театра Революции и роли Астангова. Я имею в виду разговор Немировича-Данченко с Поповым, полностью записанный им в воспоминаниях 1963 года. «Я всячески ратую за динамическое искусство театра, но, к сожалению, я должен отметить, что такое, я сказал бы, активное решение “Ромео и Джульетты” в МХАТ, с моей точки зрения, невозможно. Просто актеры не привыкли так много делать движений… У них сердце не выдержит такой нагрузки…» — сказал Немирович-Данченко, поделился сомнениями, {26} не слишком ли много в спектакле Театра Революции динамики, смены мизансцен, и иронически добавил, что «мы в этом смысле в МХАТ более солидно ведем себя на сцене», хотя «солидность в “Ромео и Джульетте” была бы не совсем к лицу…»[[5]](#footnote-6) Судите сами, как далеко все сказанное от меланхолии и усталой рефлексии.

И, наконец, версия о беспокойном романтике Ромео и его трагических предчувствиях, окрасивших всю роль Астангова. Здесь есть над чем задуматься. Как у Шекспира? Знает ли Ромео такое смятенное состояние? Обратимся к очерку Н. Я. Берковского, наиболее значительной работе последних лет по интересующему нас вопросу. В его книге «Литература и театр» говорится, что все прекрасно в обеих сценах свидания Ромео и Джульетты, «но уже в первой из них присутствует некоторый гнет. Есть простор, но есть и теснота, есть полная жизнь и есть ущерб»[[6]](#footnote-7). О тревоге Ромео, о его беспокойных мыслях свидетельствует и Шекспир, правда, улики у него косвенные и известные нам со слов Джульетты. Прощаясь с Ромео после первой встречи, она говорит:

«Покойной ночи! Пусть в тебя войдет  
Покой, что в сердце у меня живет».

Отстаивая свой взгляд на трагедию, Астангов ссылался на эти слова, так что по форме ни к чему не придерешься. Но в интересах истины мы обязаны признать, что в борьбе покоя с непокоем в игре актера на всех стадиях роли преобладал непокой. Да и могло ли быть иначе, ведь шекспировский драматизм по логике театра не знал ни минут Уравновешенности, ни минут упоения.

Задолго до премьеры, по просьбе редакции «Советского искусства», оговариваясь, что актеру не следует высказываться о своей работе, пока она не закончена, Астангов в заметке «Мысли о Ромео» писал, что «пьеса Шекспира не только трагедия о любви и что Ромео не только трагический любовник, а живой человек со всеми свойствами и чертами характера его эпохи и класса». Можно было пройти мимо этих слов, если бы за ними не скрывалась программная позиция театра. Несколько упрощая, я скажу, что таким образом роль Ромео как бы раздвоилась и рядом с его любовью появлялось его бунтарство как некое автономное начало, тогда как у Шекспира дух протеста рождается из трагедии любви. Это уже не разные оттенки, а разные концепции. Парадокс сложившейся ситуации заключался в том, что во имя исторического оптимизма Шекспира театр выдвигал вперед момент катастрофы, а не полноты и взлета чувств Ромео. И герой Астангова был безмерно любящий, всесторонне одаренный, бескомпромиссный, бунтующий, но не очень счастливый молодой человек. Кое‑что в этой концепции объясняют полемические {27} увлечения Попова, который в статье перед премьерой в «Комсомольской правде» утверждал, что, в отличие от кризисной эпохи Возрождения, для наших молодых людей «не существует неразрешимых противоречий в вопросах чувства», и строил шекспировский спектакль по признаку антитезы как доказательство от противного, как образ несломленного мужества, несмотря на ясное, не оставляющее выхода сознание тупика.

Тем не менее роль Ромео и в этой односторонней, неполной трактовке принесла Астангову всероссийскую известность; он стал одним из самых видных актеров вступавшего тогда в пору зрелости послеоктябрьского поколения.

Искусство Астангова — это его роли, но это и его личность, зримо присутствующая во всем сыгранном им репертуаре, хотя класс перевоплощения у него был высокий, «леонидовский». От раза к разу менялись его «приспособления», физическая структура роли, но при всех превращениях, даже виртуозных, он оставался самим собой, актером — исследователем человеческого духа, его трагедий, его скрытого от нас движения, его величия и злых гримас. Этой темы коснулся Евгений Симонов в октябре 1969 года на открытии надгробия Астангову в Москве на Донском кладбище, заметив, что даже во внешнем облике актера были черты роденовcкого «Мыслителя». Позволю себе остановиться на этом последнем прощании с Астанговым. Но сперва — несколько беглых воспоминаний…

Ровно тридцать лет назад судьба свела меня с Михаилом Федоровичем. Поздней осенью 1939 года мы одновременно поселились в новом доме на Большой Калужской, 25 (в местах, где, по словам Тургенева, в тридцатых годах прошлого столетия происходило действие его «Первой любви»), и старое, еще со времен Гая, знакомство стало более близким.

В актерской среде существовало представление о замкнутости Астангова, о его нелюдимости, угрюмости. Я думаю, что это представление предвзятое, и сложилось оно по двум причинам. Во-первых, от нетерпимости и прямоты его суждений об искусстве; он презирал уклончивость и говорил, что, может быть, самое трудное в актерском деле — это назвать кошку кошкой; плохой тактик, он не считался с этой трудностью. И вторая причина — его внешность: в скульптурном, с резкими чертами лице Астангова была такая строгость и сосредоточенность, что казалось, будто он весь ушел в себя и ему нет никакого дела до всех нас. А его саркастическая улыбка! А его рот, окаймленный ироническими морщинками! А его проницательный, настороженный, гипнотический взгляд, который мне запомнился еще с тех пор, когда он сыграл Чичикова! Смеясь, Астангов рассказывал, что в молодости его фатальный вид причинял ему много неудобств, ему сплошь навязывали демонические, «роковые» роли, играть которые ему было неинтересно. Познакомившись с Михаилом Федоровичем ближе, я вскоре убедился, что, несмотря на непримиримость убеждений и прямоту оценок, характер у него {28} великодушный, рыцарственно-отзывчивый, что он ищет общения, понимает собеседника с полуслова, легко увлекается, весело шутит, в общем, говоря современным языком, что он идеально контактен. Я заметил также, что при всей его самоуглубленности для нормального существования ему постоянно нужны новые впечатления, поток впечатлений, и не обязательно художественных. С разговора о прочитанных книгах и начинались наши встречи. (Некоторые из этих книг я запомнил: например, «История германского фашизма» Конрада Гейдена, роман Бруно Франка о Сервантесе, жизнеописание двух великих шахматистов — Стейница и Ласкера.) Впереди, напротив нашего дома, был тогда пустынный, мало посещаемый Нескучный сад, а позади, через две‑три улочки, Донской монастырь, с его кладбищем, любимым местом наших прогулок в ясные осенние дни.

… Теперь, спустя тридцать лет, я шел по усыпанным золотыми листьями дорожкам Донского монастыря. Здесь мало что изменилось за эти годы. И могил прибавилось совсем немного. В глубине кладбища, у самой крепостной стены, стоял автобус службы радиосвязи — третья треть двадцатого века на фоне шестнадцатого! Могила Астангова была заметна издалека, вокруг нее толпа становилась все гуще, среди собравшихся преобладали вахтанговские актеры всех поколений. Началась траурная церемония; с надгробья сдернули белое полотно, и мы увидели очень похожий бюст Астангова на высоком постаменте. Минута тишины, и над всей территорией Донского монастыря — этого бесценного памятника русской архитектуры, над его массивными стенами и башнями, над его соборами, над его кладбищем, где похоронены многие деятели русской культуры — от Сумарокова и Хераскова до основателя современной аэромеханики Н. Е. Жуковского, — зазвучал сильный, не потерявший в записи ни одной интонации голос Астангова, читающего сорок шестой сонет Петрарки:

«О милая свобода, лишь со дня,  
Как ты погибла, понял я, какою  
Была прекрасной жизнь, пока стрелою  
Неисцелимо не был ранен я!»

И, слушая Петрарку в этом окружении истории и природы, нельзя было не почувствовать масштабы искусства Астангова в границах времени.

Но его интерес к поэзии шел дальше элегии. Рядом с Петраркой в его репертуаре чтеца был Горький, рядом с сонетами Шекспира — гражданская лирика Назыма Хикмета, рядом с вечными мотивами — текущие, затрагивающие злобу дня. Сохранилась составленная кем-то из близких Астангова его родословная, из которой следует, что предки Михаила Федоровича, вольнолюбивые опальные новгородцы, в XVI веке покинули обжитые места и поселились у Белого моря. Такие глубокие наследственные корни были у его чувства гражданственности. А его политический темперамент художника, {29} убежденного, что искусство не только дает колорит истории, но и служит рычагом для ее движения, для ее прогресса, известен московскому зрителю старших поколений. Почему в тридцатые годы он с таким воодушевлением ставил пьесу Войтехова и Ленча «Павел Греков» и играл в ней главную роль, не заблуждаясь по поводу художественных достоинств пьесы? Не потому ли, что театр в этом случае, по словам Астангова, прикоснулся к «большому трепетному куску жизни»[[7]](#footnote-8). Напомню, что речь в пьесе шла о судьбе человека, честно служившего партии и революции, ставшего жертвой клеветы и не согнувшегося под тяжестью испытаний, — ситуация, знаменательная для конца тридцатых годов.

Действие в «Павле Грекове» развивалось в двух планах: с одной стороны, силы зла с их тактикой провокаций и диверсии, с другой — сопротивляющийся герой, не теряющий уверенности в своей правоте и конечной победе, несмотря на мучительную незащищенность в процессе борьбы. Лагерь зла был представлен в пьесе в широком диапазоне: партийная оппозиция, инженеры-вредители, разложившееся старое офицерство, буржуазный национализм, кулачество, открыто прибегающее к террору, и т. д. Это царство тьмы строилось по принципу «амальгамы», и мы видели, как политика сталкивается с преступностью до полного их слияния. Картина была мрачная, с редкими просветами, хотя в многонаселенной пьесе у Павла Грекова нашлись и сторонники, но при всех добрых намерениях до поры до времени они были бессильны изменить ход событий. Сами по себе портреты врагов общества в «Павле Грекове» не отличались особой глубиной и с той или иной степенью удачи варьировали знакомые образцы; так, например, роль циничного, с надрывом, офицера Левицкого как бы сошла с конвейера драматургии конца двадцатых годов. Выделялся, пожалуй, только Нарзулаев — крупный хищник с замашками феодального вельможи, которого прекрасно играл Абдулов. Но эти «осколки разбитого вдребезги», собранные вместе, представляли довольно серьезную силу, и следователь в реплике, завершающей пьесу, внушал Грекову, чтобы в будущем он «не изменял первому чувству недоверия и настороженности» и в работе и в личной жизни, усматривая в такой позиции единственную правоту.

Эта формула бдительности не удовлетворяла Астангова — режиссера и актера. Он не преуменьшал сил врага, но и не склонен был их раздувать, полагая, что в атмосфере паники не бывает и трезвой политики По его убеждению, гуманизм революции начинается с доверия к разуму и достоинству человека, доказательством чего служит и случай Грекова. Все в театре было, как у авторов: острота классовой борьбы, напряжение страстей, подполье заговорщиков, но без взвинченности и сенсаций уголовного боевика. И самое важное, что на сцене фигура героя выросла, а окружающие его злоумышленники потеснились, ничего не потеряв в резкости изображения. Как и во многих других ролях, в Павле Грекове момент кризиса {30} для Астангова был не менее важен, чем его разрешение. Вот почему самыми драматическими в спектакле были пятая картина (заседание парткома) и седьмая (дома у Грекова).

Удар неожиданно обрушивался на Грекова: на экстренном заседании парткома, без лишних церемоний, его обвиняли в самых тяжких преступлениях, вплоть до убийства стахановки на строительстве. Все было взято под сомнение — его прошлое, его связи, его политические убеждения. И хотя авторы, потратив на экспозицию весь первый акт, позаботились о том, чтобы мы, зрители, знали, как безупречно прожил свою молодость Греков, и хотя в составе парткома у него были защитники — это авторы тоже предусмотрели, — и хотя Греков, обороняясь, наступал и не намерен был капитулировать, ситуация для него складывалась угрожающая, и в зале на этот счет не заблуждались. По непосредственности реакций я не могу сравнить с «Павлом Грековым» ни один спектакль московских театров рубежа тридцатых-сороковых годов. Если, скажем, художественный эффект «Трех сестер» в МХАТ выражался в глубокой сосредоточенности зала, в настороженной тишине перед волной оваций, то здесь чувства сразу, синхронно с действием, выплескивались наружу. Случалось, что в драматическую минуту, когда секретарь парткома требовал у Грекова его партийный билет, из зала неслись выкрики: «Это не по уставу!», «Пусть решает общее собрание!» В этой неслыханной активности подспудно отразилась потребность общества в незыблемых правовых основах и его ненависть к беззаконию, какими бы словами оно ни пользовалось.

События пьесы шли дальше; изгнанный отовсюду Греков томился у себя дома. Острота первых часов катастрофы прошла, теперь наступил ее быт, «пустые, белые дни, которые надо прожить» в полном отчуждении от той реальности, которая была его жизнью. Астангов так объяснял замысел седьмой картины: «Мне хотелось, читая по-своему подтекст пьесы, углубить трагическое состояние одиночества Грекова, брошенного почти всеми после его неправильного исключения из партии». Почти всеми! Строго по сюжету он не испытывал бремени одиночества, его связи с внешним миром до конца не обрывались и в трудные дни. Но знаки внимания, которые, в соответствии с регламентом авторов, оказывали Грекову его старые товарищи, были чисто формального характера, без внутренних жизненных мотивов, и аудитория встречала их холодно. А вот вопрос доведенной до отчаяния жены Грекова, его верной подруги с комсомольских времен: «Павел, ты от меня ничего не скрываешь?» — звучал поистине трагически. По тексту пьесы он отвечал на этот вопрос бодрым восклицанием: «Ну, что ты!», но я помню, какая гримаса боли промелькнула при этом на лице Астангова. Много лет спустя, на Втором съезде писателей, в 1954 году, Довженко говорил, что, «руководимые ложными побуждениями, мы изъяли из своей творческой палитры страдание» и заменили его «чем-то вроде преодоления трудностей», как будто это одно и то же. В седьмой картине «Павла Грекова» мы увидели страдающего человека, хотя он держался так {31} уверенно, что его совершенно деморализованная жена несколько раз подряд спрашивала: «Не слишком ли ты спокоен?», не подозревая, каких усилий ему стоит это спокойствие. Все кончалось наилучшим образом — зло терпело крах, правда торжествовала, но катарсис этой драмы был не в ее утешительной развязке, а в захватывающем примере нравственной стойкости героя, представляющего нашу современность в ее высокой идейной традиции.

Без пауз, без передышки работал Астангов в тридцатые годы сперва в театре, а потом и в кино. Он легко освоился с техникой игры перед аппаратом, и ему было интересно видеть себя на экране; это был урок самоизучения, который ему не мог дать театр. Его увлек и масштаб кинематографа, необъятность его аудитории. «Прошло едва полтора месяца, как впервые был показан “Чапаев”. А сколько сотен тысяч, миллионов людей успели уже посмотреть его, попасть под подчиняющее влияние этого фильма», — писал он в «Литературной газете» в 1935 году. Одно время ему даже казалось, что эффект этой массовости перевешивает достоинства всех других видов искусства. Но его привязанность к театру все-таки взяла верх. Однажды, по стечению обстоятельств, одновременно шли ночные съемки «Заключенных» (кинематографический вариант погодинских «Аристократов») и дневные репетиции «Ромео и Джульетты»; кроме того, у него были роли и в текущем репертуаре. Он выбивался из сил, но не видел для себя никакого другого выбора.

В воспоминаниях о встречах с Погодиным Астангов рассказывает, что в начале тридцатых годов ему хотелось сыграть роль человека, в котором эпоха отразилась в ее контрастах, прошедшего путь от неприязни и вражды к революционным переменам в обществе к полному их приятию. Роль Кости-Капитана в «Заключенных», преступника, ставшего работником, отвечала этому замыслу, хотя по специфичности судьбы погодинского героя в ней нельзя было усмотреть широты социальной картины. Астангов это знал, но ему нравился Костя-Капитан — «распрямившийся» человек, после многих передряг нашедший себя в жизни, его веселая энергия, для которой как будто не существовало препятствий. Может быть, в этой жизнерадостной атмосфере «перековки» у Астангова был даже известный перекос в сторону романтики, но мы поняли это уже гораздо позже. Он снимался и во многих других популярных фильмах тех лет («Семья Оппенгейм», «Минин и Пожарский», «Суворов»), но главная его кинематографическая удача — Коморовский в «Мечте» Ромма — была еще впереди.

Разнообразен был репертуар Астангова и в Театре Революции; помимо уже названных здесь ролей я упомяну еще Керенского в «Правде» Корнейчука и Паратова в «Бесприданнице». Поставленная к двадцатилетию Октября, пьеса Корнейчука — один из первых опытов нашей исторической драмы. С изучения архивных документов начал работу над ролью Керенского и Астангов. В процессе этого изучения он нашел «пружину», которая двигала всеми поступками {32} его истеричного, уверенного в своей миссии и никогда не забывающего позировать героя. На этом «комизме самовозвеличивания» и строилась роль с ее молниеносными виражами вверх — вниз, от которых Керенского бросало из стороны в сторону, — то он вел себя развязно, даже вызывающе, то скисал и терялся, по временам впадая в прострацию, в своеобразное «психическое онемение». По приемам эта роль была близка художественной традиции Михаила Чехова, искусство которого Астангов высоко ценил.

Паратова в Театре Революции критика сравнивала с Печориным. В нем действительно были черты лермонтовского героя. Но это печоринство карикатурное, выраженное на языке купеческого разгула и купеческой моды. И поза Паратова («царствует в душе какой-то холод тайный») — пародия на того сильного, поднявшегося над бытом человека, которого создало воображение Ларисы. Блестящий барин из судохозяев в толковании Астангова — безжалостный, низменный эгоист; даже Кнуров великодушней, чем этот расчетливый буржуа в романтическом плаще. «Бесприданница» — последний запомнившийся мне довоенный спектакль с участием Астангова.

Война снова сблизила нас. В темные безлунные ночи первых московских тревог мы подымались на крышу нашего дома на Большой Калужской со смелым намерением тушить зажигалки. Бомбы падали где-то в стороне, и у нас был досуг для дружеских бесед. А дни наши были заполнены многими обязанностями: война уже становилась бытом. В первые ее недели автор этих строк вместе с М. С. Гельфандом, блестящим художественным критиком и журналистом с большим международным опытом, писал сценарий о молодых годах Гитлера (он назывался «Карьера», в другом варианте — «Убийца выходит на дорогу»). Это был гротеск, основанный на документах, немногочисленных, но заслуживающих полного доверия; действие его начиналось в Вене с неудавшейся попытки Гитлера стать художником и кончалось мюнхенским путчем. Мы работали по целым суткам, и в две недели сценарий был написан. В сценарной студии на Чистых прудах его прочитали в один день и приняли к постановке, после чего С. М. Эйзенштейн пригласил нас на Потылиху и сказал, что фильм должен получиться острый, в трудном жанре памфлета. Постановку поручили Г. Л. Рошалю. Он взялся за нее с охотой и потребовал некоторых поправок. В это время я уехал на Южный фронт, и лишь в декабре 1941 года в Ростове, освобожденном после первой немецкой оккупации, услышал по московскому радио, что фильм наш снимается и что в роли Гитлера выступает Астангов, а в других ролях — Эйзенштейн (ректор Венской Академии художеств), Пудовкин (генерал Людендорф), Штраух, Глизер, Жаков, Румнев и другие. Потом в газетах промелькнуло несколько заметок о ходе съемок, и на этом почему-то все оборвалось…

Уже после войны я узнал, что работа над фильмом была неожиданно прервана в начале 1942 года, когда он уже был отснят на одну треть, и что никаких следов от его съемок не осталось. Прошло еще {33} двадцать лет, и в сборнике «Из истории кино»[[8]](#footnote-9) были опубликованы пятьдесят рисунков Кукрыниксов — эскизы грима и костюмов к нашему фильму, с комментарием Рошаля. В этой серии на нескольких рисунках изображен Астангов в роли Гитлера — зловещая свифтовская сатира, без всякой деформации натуры. В книге Гейдена «История германского фашизма», о которой, как я уже упоминал, мы не раз обменивались мнениями с Астанговым, есть такие строки: «В какой мере Гитлер является медицинской проблемой — это пока еще остается тайной его врачей. От людей, часто видевших его, не могли скрыться патологические черты в нем. Подобными симптомами в его поведении являются припадки мизантропии, бегство от людей, порой невменяемые речи»[[9]](#footnote-10). В портрете Астангова отразилась эта патология. Но за медициной в его гротеске выступала политика — черты самовлюбленного демагога, пройдохи-игрока, холодно взвинчивающего свои нервы, честолюбивого авантюриста, готовящего себя к карьере фюрера фашизма, убийцы миллионов людей. Жаль, что мы так и не увидели этой в своем роде уникальной работы актера.

В войну, приехав по приглашению Объединенной киностудии в Алма-Ату и надолго там застряв, Астангов стал актером Театра имени Моссовета, занесенного волной эвакуации туда же, в Казахстан. Об этом продолжавшемся два года (1943 – 1945) периоде его жизни интересно пишет Ю. А. Завадский. Очень интересно и очень субъективно! Было ли творчество Астангова таким сплошь мучительно-жертвенным, окрашенным в тона трагедии самоотречения и неудовлетворенности, каким показывает его нам Завадский? На этот счет могут быть разные мнения. Но ведь верно, что главные, исповеднические роли актера, считавшего себя обязанным сказать людям нечто «потрясающее, никем еще не сказанное», рождались нелегко и что его профессионализм с давно выработанными привычками-рефлексами не притупил остроты его самооценок и самоощущений. Во всяком случае, таким его увидел Завадский на репетициях «Нашествия» и «Чайки» в ролях Федора Таланова и Треплева, хорошо памятных знатокам и любителям театра. В первой из них он взял тему подвига-жертвы как самоутверждения, как высшей точки жизни споткнувшегося, уязвленного, ушедшего в себя, в свое одиночество и отрешенность гордого человека, открыв в этой ситуации, будто заимствованной в романах Достоевского, живой смысл, впрямую связанный с нравственным законом советского общества, поднявшегося на войну с фашизмом. Во второй, чеховской роли на первый план выдвинулась трагедия художника, глубоко чувствующего кризис современного ему искусства и не знающего сколько-нибудь надежных путей к будущему.

{34} Пьеса Леонова с первого чтения заинтересовала Астангова, он нашел в ней родственные мотивы, но в роль Федора вживался долго, не отыскав поначалу ее стержня (он говорил — пружины). В его актерских перевоплощениях ему нужны были психологические «зацепки», близкие к сути символы-ассоциации, или материальные знаки быта, или просто какое-нибудь слово, которое сразу осветило бы новым смыслом почему-то не пошедшую и расплывшуюся в общих очертаниях роль. Так было и с Федором в «Нашествии». По пьесе старший Таланов внушал младшему, «блудному сыну», вернувшемуся в отчий дом, что есть одно средство, которое может исцелить его от недугов: «справедливость к людям». Однажды, услышав на репетиции эти слова, Астангов вдруг, каждой клеткой кожи почувствовав обиду Федора, закричал: «А‑а‑а‑а! Справедливость?» — вскочил и заметался по сцене. Поставленный на грань жизни, он нуждался в справедливости больше, чем другие… За бурной вспышкой подсознания последовала многодневная аналитическая работа.

Актер, обычно дороживший ясностью и стройностью логики, в этом случае вплоть до третьего действия избегал всякой определенности, предпочитая ей умолчание, намеки и двусмысленность. И это была не прихоть. Особенность роли Федора Таланова заключалась в том, что она резко делилась на два периода: первый завязка драмы, ее предыстория, в которой герой с неблагополучной биографией в канун фашистского нашествия возвращался в родные места по причинам запутанно-сложным и не сразу поддающимся разгадке, и второй — с самого начала романтический, завершающийся смертью и возвышением героя, после чего все в пьесе проясняется и находит оценку по заслугам. В конце первого периода (финал второго действия) «блудный сын» снова отправляется в таинственные странствия. Мы видим, что его возвращение кончилось полным конфузом: отец отказывает ему в ночлеге, заподозрив в связи с немцами, мать называет его трусом, сестра — шутом гороховым. И он действительно ведет себя вызывающе-нелепо, истерично и дерзко, бросаясь от одной крайности к другой — от надрыва к шутовству и потом опять к надрыву. Я помню, например, сцену ухода Федора, когда в странной, зловеще прозвучавшей реплике, обращаясь к своим наследившим ногам, он говорил: «Вы чего тут наделали в благородном семействе? Пошли вон!» — и далее, в соответствии с ремаркой, «устыженные ноги» торопились «вывести его из дома». Тем удивительней, что в эту серьезную минуту глаза у Федора были не воспаленные, не лихорадочные, как в первом действии («глянц-ауген», по выражению старшего Таланова), а веселые и даже спокойные, как у человека, который на переломе жизни принял наконец необходимое решение, — у него есть план и есть тайна, игра его еще не сыграна, и все у него впереди. И сразу после этой сцены, где трагедия разыгрывалась в приемах эксцентрики, без всякой подготовки Федор появлялся в ореоле жертвы и подвига. Эффект театральный был исключительный! А психологический? Ведь эту крутую перемену надо было подготовить и объяснить.

{35} В те годы работа Астангова над ролью, особенно в современном репертуаре, часто включала элемент редактуры. Его поправки шли в одном направлении: обращаясь даже к заведомо заурядным сюжетам, он брал их в большом масштабе, в потоке истории, как это было, например, в фильме «Мечта», где пан Коморовский, «жених по объявлению», личность во всех отношениях ничтожная, стал символом обездоленности и пустой амбиции целого слоя польского мещанства довоенных лет. Героя Леонова не надо было укрупнять или усложнять; надо было только определить свое отношение к нему. Подобно многим другим актерам, исполнителям этой репертуарной роли, Астангов мог удовлетвориться объяснениями автора, его версией драмы на почве ревности, но она показалась ему формальной и не исчерпывающей сложности событий. Любопытно, что в архиве Астангова сохранилась рукопись написанной по всем правилам и нигде не напечатанной рецензии шестнадцатилетней школьницы И. Базилевской (Соловьевой) на постановку «Нашествия» с пометками Михаила Федоровича; в рецензии этой говорилось, что неудачный выстрел из ревности не мог быть причиной «такого глубокого разрыва в семье, не мог быть такой травмой для Федора»; значит, надо искать другие причины, о которых «Леонов промолчал». Астангов, как мне кажется, держался такой же позиции: у него не было окончательного мнения по поводу катастрофы в жизни Федора. Догадки допускались самые разные, но при всех вариантах сомнений по поводу нравственных устоев Федора у него не возникало. Возможно, что в прошлом он совершил трагическую ошибку, хотя никакой уверенности в этом нет, но что совершенно очевидно — это ошибка близких и всего его окружения, не разобравшихся в том, кто же он такой.

Трудность роли была в контрасте ее видимых действий и внутренних импульсов. Нельзя было уйти от «комплексов» Федора, так живописно изображенных в пьесе, и нельзя было до срока открыто заступиться за него; можно было только в его метаниях отыскать пока еще бессильные добрые намерения. В этом случае преимущество было на стороне зрительного зала. Мы понимали, что, как Федор ни запутался, его нельзя считать человеком пропащим; сквозь истерию, приступы сомнений, гаерство прорывались отчаянные попытки найти себя. Любопытны два его разговора с руководителем партизан Колесниковым — в обычной для него задиристой, одновременно истошной и насмешливой манере Федор предлагал ему взять в отряд «одного такого… исправившегося человечка». В первый раз Колесников отклонял это предложение, чуть помедлив, во второй раз — уже не колеблясь. А будь этот руководитель партизан немного внимательней, он заметил бы в «душевных переливах» Федора ту степень искренности, которую не могут скрыть его нервные гримасы.

К этой потребности самооправдания и самоутверждения прибавьте еще впечатлительность Федора, те уроки, которые он вынес из первых дней нашествия; его объективному, выходящему за рамки {36} личной драмы опыту Астангов придавал большое значение. Сильно прозвучала в театре сцена с Аниской — образом прекрасной и поруганной молодости, но это была уже последняя ступень гражданской школы Федора. До того он скитался по городу, видел «драконов из гестапо», «бывших русских», откуда-то выползших мертвецов, вроде Фаюнина, ставших во главе городской администрации, видел глумление и зверства и, не зная других возможностей, выбрал путь одиночной борьбы. Герой Астангова не думал тогда о том, чтобы пострадать и тем возвыситься. Все произошло как бы само собой: схваченный с оружием в руках, неожиданно для других и, может быть, и для него самого, он гордо, но ничуть не рисуясь, назвал себя на допросе в гестапо именем Колесникова, зная, что идет на смерть. В жесте Федора было нечто вызывающе театральное, но нам, зрителям тех лет, этот жест показался естественным — такими были условия времени и такой была логика игры Астангова, которая строилась с расчетом на эту кульминацию.

Коротко упомяну еще о четвертом действии, замечательном тем, что судорожная динамика начала и средины пьесы сменилась здесь неторопливым, спокойно-углубленным ритмом, без нервных подъемов, без следов взвинченности, несмотря на то, что смерть уже была рядом, за порогом. Федор шел ей навстречу с мыслью, что все сложилось так, как он того хотел, но и в эти минуты просветления сохранял твердость и не умилялся своему геройству. И когда партизаны спрашивали его, почему он принял чужое имя (вопрос процедурный и не слишком деликатный, если учесть, в какой момент его задавали), он резко отвечал: «Я протянул вам жизнь… и расписки в получении не требую». Он ни к чему себя не принуждал, подвиг Федора был необходимостью его развития, его потребностью.

Единственная чеховская роль Астангова прошла не очень заметно для публики, но в его творчестве оставила глубокий след. Никогда до того на языке театра он не высказывал с такой определенностью свое понимание природы театра, его нравственной задачи, его антимещанской, антибарышнической, антикаботинской сути. Из многих предшественников в роли Треплева ближе всего ему был Мейерхольд в мхатовской «Чайке», про которого Станиславский писал, что в первом действии он уже играет четвертое. Треплев в Театре имени Моссовета тоже с самого начала был человек не по годам зрелый, без юношеского идеализма, предусмотренного пьесой. Его бунт был обоснован по всем пунктам еще во время первого разговора с Сориным; с самозабвением верующего, правда, без театральных подчеркиваний и нажима, в спокойном, с редкими проблесками иронии монологе он излагал до конца продуманные им убеждения. Страстный порыв при внешнем покое — излюбленный прием психологической игры Астангова в те годы.

У Чехова Треплев — дилетант, без обязанностей в жизни, без осознанного призвания, без профессии, сын знаменитой актрисы, и не более того. Для Астангова горестная неустроенность Треплева, {37} его положение деклассированного человека, его свобода от всякой преемственности — не просто сумма слабостей, но и условие силы чеховского героя. Ему со стороны все видней, он вне быта, вне традиции, и потому у его критики такой бескомпромиссный характер: либо коренная ломка театра сверху донизу, либо полный его упадок и бессмысленность дальнейшего существования — иного выбора нет. Критика Треплева шла далеко, она замахивалась на весь старый театр, но при этом у нее был позитивный план действий, без которого драма художественных исканий в «Чайке» теряла всякий смысл. Астангов не подкрашивал своего героя, он только пытался внушить нам, что при трагическом недостатке возможностей намерения у Треплева самые серьезные. По поводу его писательства существуют две точки зрения — одна Аркадиной, которая считает, что это жалкие потуги ее озлобленного неудачами сына («… никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер»), и другая — Дорна, оговаривающего свою некомпетентность и тем не менее утверждающего, что в пьесе Треплева «что-то есть». Театр имени Моссовета, как мне кажется, склонялся к мнению Дорна.

Конечно, в знаменитой, вызвавшей столько насмешек «сцене на сцене» в «Чайке» есть вычурность и претензия, есть декадентская неприязнь к материальным основам жизни, есть просто безвкусица, вроде запаха серы при появлении дьявола с багровыми глазами. Все это очень похоже на пародию, но сквозь несуразность и риторику в пьесе Треплева прорывается мировоззрение. Спасаясь от пошлости и удручающего бытового антуража современной сцены, он пытается обосноваться в сфере абстракции. Здесь «срабатывает» закон реакции, то есть прямого противодействия. Он презирает рассчитанную на спрос и успех игру его матери, талантливой актрисы, погрязшей в рутине, равно как и благообразно-благополучные рассказы Тригорина с их образцовой беллетристической техникой. Наперекор им он пишет и ставит в усадьбе Сорина свою мистерию, круто повернув от приземленной и униженной конкретности в мир романтики и высоких символов. При этом выясняется, что, смелый критик, он всего только робкий художник: размаху его идей, страстности его отрицания не соответствует размах его искусства, слишком рассудочного, слишком нейтрального для его взрывчатой проповеди. Трудная и честная задача, которую ставит перед собой Треплев, оказывается ему не по силам; он зовет к революции — и прячется в иносказании, в тумане отвлеченностей. В этом противоречии был один из аспектов его трагедии в спектакле Театра имени Моссовета; может быть, даже самый главный аспект.

Чеховская гармония, как то известно еще со времен Станиславского, нерасчленима: нельзя свести образы «Чайки» к какой-либо определительной черте, к обязательному лейтмотиву. Астангов это знал и роль Треплева строил в нескольких параллельных планах, включая сюда и любовную драму, и разлад с матерью, и соперничество с Тригориным. Он ничего как будто не упустил в этой необыкновенно емкой пьесе и кое-что даже нашел. Я имею в виду, например, {38} его отношения с Аркадиной, где помимо раздражения и истерики была еще сыновняя привязанность и беспристрастный суд, тем более трудный, что в его глазах она как актриса воплощала некую модель ненавистного ему ремесла, правда, на высшем его уровне. Но эта видимая объективность не смогла скрыть тенденциозности Астангова: многосложное, многоколейное движение его роли вело к одному центру, к драме новаторства Треплева — все преломлялось в этой точке. Даже в уходе Нины самое для него мучительное — не отвергнутое чувство, а то, что она предпочла ему Тригорина — его антипода в искусстве. Такой преданности своему призванию, такой потребности в творчестве не было даже у Мейерхольда в мхатовской постановке «Чайки». Завадский в своих воспоминаниях, на которые я уже ссылался, справедливо пишет, что «астанговский Треплев был чересчур умен и чрезмерно значителен — ему не хватало… нервности, трепетности, внутренней динамики», он «жил в ритме некоей вполне определившейся человеческой личности, чье формирование завершилось задолго до начала действия». Но, не соглашаясь с трактовкой актера, с его эпичным, невосприимчивым к лирике Треплевым, режиссер признавал, что талант и логика доказательств Астангова дали ему право на такое понимание чеховского героя, сколь спорным оно ни было. Это право он отстаивал с неумолимой последовательностью.

После «Чайки» в жизни Астангова опять наступили перемены — он ушел из Театра имени Моссовета и стал актером Театра имени Вахтангова. В этих переменах не было ничего неожиданного — еще в ранней молодости, в Шаляпинской студии, во время работы над «Зеленым попугаем», ему посчастливилось встретиться с Вахтанговым, и, хотя их встречи продолжались недолго, он по праву считал себя его учеником. Теперь он вернулся к истокам, к театральной традиции, с которой судьба столкнула его еще в 1919 году. Вахтанговцы во главе с Р. Н. Симоновым признали Астангова своим, и уже до самого конца, до весны 1965 года, он работал в этом театре. В молодости он много ездил по стране и находил вкус в бродяжничестве. Но когда пришла зрелость, а она пришла рано, он выбрал оседлость и все тридцатые годы отдал Театру Революции, а все послевоенные годы — Театру имени Вахтангова. Первая роль Астангова у вахтанговцев — Сирано де Бержерак. Он давно думал об этой роли, еще с начала тридцатых годов.

Комедия Ростана стала известна в России вскоре после того, как она появилась во Франции. Зимой 1900 года очень сочувственно о ней отозвался Горький. Он писал Чехову: «… Надо жить — как Сирано. И не надо — как дядя Ваня и все другие, иже с ним». На протяжении последующих семидесяти лет ее часто играли актеры разных поколений и художественных школ — от блистательного Радина у Корша до Козакова в театре «Современник». И часто цитировали по разным поводам; особенно повезло энергичным строкам о людях, рожденных «с солнцем в крови», которые, как известно, {39} принадлежат переводчице Щепкиной-Куперник, потому что во французском оригинале никакого эквивалента им нет. Но при всех достоинствах этой героической комедии несомненно, что французский поэт первой половины XVII века, послуживший прототипом для ее героя, был гораздо значительней и выше, чем его театральный двойник в обработке Ростана. Во-первых, потому, что он был не только поэтом, солдатом и бретером; он был еще и политиком, участником движения Фронды, философом, математиком, автором ставшего популярным в наши дни завоевания космоса и лунных экспедиций романа «Иной свет, или Комическая история об империях и государствах Луны», соединившего в себе жанры утопии, сатиры и научного трактата, романа, в котором, по словам современной французской критики, представлены «реальные черты науки будущего» (космический аппарат на ракетной тяге). И, во-вторых, потому, что его трагедия была не только любовно-жертвенной; это была еще трагедия художника и мыслителя, опередившего свой век и не понятого и отвергнутого им. Подлинный, исторический Сирано умер в нищете и безвестности тридцати шести лет от роду в 1655 году, а спустя 314 лет парижский журнал «Нувель обсерватёр» назвал его «гениальным предтечей» французских энциклопедистов. Тем примечательней, что Астангов, начав работу над этой ролью — он сменил Симонова в спектакле, поставленном Охлопковым еще в 1943 году, — заинтересовался биографией подлинного Сирано: правда ли, что он встречался с Кампанеллой, и верно ли, что он оказал влияние на Свифта и Вольтера? Как всегда, ему нужно было определить масштабы роли, где, в какой точке история пересекается здесь с искусством и какое место отвели его герою потомки без малого три столетия спустя.

Знание не обременило игры Астангова, он не пытался лишить комедию Ростана той легкости, которая иногда кажется легкомыслием. Он только хотел, чтобы за бурными, стремительно-дерзкими, ливневыми монологами Сирано мы почувствовали внушительность его характера. Дух пьесы остался неизменным, но силы Сирано были приумножены; как во многих других ролях, Астангов и в этом случае подтянул героя, по остроумному замечанию И. М. Рапопорта, к другим «весовым категориям». И внешняя, ослепляющая театральность Ростана и Щепкиной-Куперник неожиданно оказалась менее декоративной и более земной и потому более близкой нашему современному пониманию и вкусу. Первый способ осовременивания Ростана был чисто негативный — актер вымарывал длинноты пьесы, ее разбухшую, чересчур шумную и напористую декламацию. Я не знаю, в какой редакции шла эта роль у других ее исполнителей в Театре имени Вахтангова, но, судя по рабочему экземпляру из архива Астангова, он действовал решительно. Уже из реплик при первом появлении Сирано (в ремарке сказано, что оно вызывает на сцене сенсацию) он убрал несколько эффектных пассажей. И так по всему тексту: его сокращения коснулись даже знаменитого монолога «Дорогу гвардейцам гасконским!». Слишком нарядной, фразисто-звонкой {40} романтике Ростана эти вымарки шли на пользу: выиграв в сжатости, она выиграла и в чувстве. Другой способ осовременивания пьесы Ростана — углубление ее драматизма при подчеркнутой легкости игры. В этой реконструкции Астангов был более осторожен, сообразуясь с поэзией оригинала, и все-таки в Сирано он отыскал шекспировские краски, показав нам трагическую подоплеку его дерзких выходок и неиссякаемого острословия. Герой Ростана не просто рвался на просторы жизни, его эпикурейство было гимном свободе и нестесненности духа, если подразумевать под этим естественное, близкое к законам «волшебницы природы» развитие человека, его свободу от страха смерти, равно как и от гнета быта. (Правда, в отличие, скажем, от Фальстафа, у Сирано существует понятие нравственного веления и предела.) Драму Сирано в трактовке Астангова никак нельзя свести к его физической ущербности. Конечно, он страдает от своих «комплексов», от того, что «нарушил этот нос» гармонию в «чертах владельца своего», но это только одна сторона драмы, суть же ее в том, что прекрасная самоотверженность Сирано не охватывает всех потребностей его жизни, что его жажда любви, творчества, признания, всестороннего самораскрытия так и не находит полноты осуществления.

Механическая запись обычно дает только слабый эскиз игры драматического актера. Запись Астангова в роли Сирано — счастливое исключение. Сколько бы я ни слушал запечатленный на пластинке заключительный монолог: «Настал последний час. Зашла моя звезда», — я всегда нахожу в нем новые оттенки чувства и смысла. Как в сравнительной анатомии по принципу взаимозависимости по одной части организма можно судить о его целом, так по монологу Астангова можно судить о всей его роли. Это высший взлет духа при минимальных внешних усилиях; особенно существенно, что романтический порыв не притупляет зоркости Сирано — он видит уже «раскрывшуюся бездну», и это знание — а не только предчувствие — придает его декламации силу исповеди:

«Я знаю, что меня сломает ваша сила,  
Я знаю, что меня ждет страшная могила,  
Вы одолеете меня, я сознаюсь…  
Но все-таки я бьюсь, я бьюсь, я бьюсь!»

На этой трагической ноте кончалась роль Сирано, которая стала своего рода репетицией к «Гамлету» — Астангов его сыграет спустя двенадцать лет. В шестидесятые годы, готовя свою последнюю роль — в пьесе «Черные птицы», — он настаивал на том, чтобы Погодин убрал монолог героя о его любви к жене. «Я хотел это играть не словами, а глазами, то есть своим отношением» к действию, — писал он в журнале «Театр» в 1963 году. Приемом игры глазами он владел в совершенстве, но в роли Сирано, как когда-то в роли Ромео, ему нужен был еще порыв, вихрь движений, который шел бы в ритме с текучим, то внезапно замедляющимся, то взрывающимся стихом Ростана, и пластика этой роли с резкими переходами {41} захватывала аудиторию юношеской легкостью и изяществом, несмотря на то, что Астангову в тот год исполнилось сорок шесть лет.

Репертуар в Театре имени Вахтангова у него был разнообразный. Большое место в искусстве Астангова конца сороковых — начала пятидесятых годов занимала политическая сатира, такие, например, роли, как разведчик Мак-Хилл в «Заговоре обреченных» Вирты и гангстер Гарготта в «Миссурийском вальсе» Погодина. Если прибавить еще Макферсона, магната-издателя из фильма «Русский вопрос», то получится уже целый американский цикл, причем маски у этих идеологов и солдат холодной войны менялись от раза к разу. Если Мак-Хилл был вылощенный джентльмен, человек светский, скрывающий за обворожительной улыбкой звериный оскал (Астангов называл его на репетициях «обаятельный удав»), то в Гарготте с первого взгляда можно было узнать преступника с низменными инстинктами; грим у этого пещерного человека во фраке был соответствующий, со всеми признаками вырождения по старому Ломброзо, включая выдвинутый вперед лицевой угол, срезанный низкий лоб, маленькие крысиные глазки.

К жанру политической сатиры можно отнести и более позднюю роль Астангова — Керенского в «Большом Кирилле» Сельвинского, но эта вторая встреча с трагикомическим лидером русской контрреволюции принесла мало нового по сравнению с «Правдой» Корнейчука, разве только более резкими стали внешние портретные детали.

Рядом с сатирой в репертуаре Астангова было много истории — он играл Инсарова в инсценировке «Накануне» и Пастухова в инсценировках романов Федина. С давних пор он считал, что сложность в искусстве хороша только тогда, когда, в конце концов, ты находишь в ней смысл и ясность, и, как уже говорилось в этих заметках, двусмысленности всегда предпочитал определенность. Но в роли Пастухова его прямота стала узостью; газеты писали, что он с сатирическим блеском играет «мягкотелого интеллигента, труса и в конечном счете врага революции»[[10]](#footnote-11). А он, по зрелом размышлении, убедился в том, что Пастухов «не просто сибарит и гурман», а сложный, противоречивый характер с пока еще не ясным будущим: он «может и не приплыть к новому берегу, но то, что туда его толкает волна, — несомненно». Стало быть, писал Астангов в статье «Целеустремленность художника» (1953), его роль в инсценировке романа Федина (речь шла о «Первых радостях») не поднялась до высот социальной типичности.

У него не было пустых сезонов в Театре имени Вахтангова; над некоторыми ролями он работал с увлечением, ему, например, очень нравился Плотовщиков в пьесе Крона «Кандидат партии», характер — «железо, перед которым мало что устоит»; тот же Гай, но спустя много лет, уже в зрелости, Но, несмотря на постоянную занятость, {42} театр не заполнял жизни Астангова в те годы, и он делил время между сценой, эстрадой и радио. В театре ему часто доставались роли-эпизоды, с коротким прерывистым дыханием, а по вкусу и призванию для игры и перевоплощения ему нужны были сквозные, центральные, как говорили когда-то, гастрольные роли, протяженность, препятствия, длительность. И прав М. А. Ульянов, который в своих воспоминаниях пишет, что «в последние годы Михаил Федорович играл мало или не те роли, которые давали бы ему возможность раскрыться по-настоящему». На фоне этой текущей, несколько монотонной, без потрясений артистической жизни Астангова последней, вахтанговской поры возвышаются две вершины — Маттиас Клаузен в пьесе «Перед заходом солнца» — его общепризнанная удача, высшая точка его творчества, и Гамлет, при всех противоречивых оценках, очень значительная и программная работа артиста-виртуоза.

Когда в начале пятидесятых годов Астангову предложили сыграть главную роль в шедшей до войны и теперь вновь извлеченной на свет пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца», он долго колебался и не давал согласия. Что-то отталкивало его от этой роли, ставшей потом одной из самых любимых и самых знаменитых в его репертуаре последнего двадцатилетия. В истории театра такое бывало: ведь и Станиславскому не понравилась «Чайка» при первом чтении! Из публикуемых в этой книге заметок Астангова мы знаем, что в теме трагической любви очень пожилого человека к молодой женщине, теме, движущей сюжет пьесы, он не нашел ничего такого, ради чего стоило бы вернуться к ней спустя одиннадцать лет. Но я думаю, что у сомнений Астангова были и другие, более веские причины.

Драма Гауптмана появилась в начале тридцатых годов и прозвучала для соотечественников немецкого драматурга, да и не только для них, как предчувствие и предзнаменование уже близкой катастрофы: грубая сила фашизма наступала на старую гуманистическую культуру, и бесчинства рвущейся к власти нацистской машины коснулись даже такого человека «над схваткой», как Маттиас Клаузен, уже по одному тому, что он принадлежал к культурной элите Германии начала тридцатых годов и вел свою большую издательскую фирму в рамках старомодной буржуазной добропорядочности. Луначарский в коротком предисловии к первому русскому переводу «Перед заходом солнца», опубликованному под его редакцией в журнале «Театр и драматургия» (1933, № 6 и № 7), прямо так и писал, что за интимной драмой героя Гауптмана легко угадывается ее общественный характер, но так как «великий немецкий поэт не отличается большим гражданским мужеством», он изъясняется обиняками, и русская редакция текста, ничего не искажая по существу, как бы восполняет эти сознательные умолчания. Луначарский широко воспользовался избранным им правом толкования, и политика властно вмешалась в ход действия драмы. Если, читая подлинник, мы могли, например, предположить, что вульгарный и темный {43} делец Клямрот, фигура и у драматурга отталкивающая, явно тяготеет к фашизму и его идеологии, то в первом переводе об этом было сказано уже в полный голос: «Не слышали ли вы, что Клямрот здесь считается непосредственным уполномоченным этого странного Адольфа Гитлера, в котором некоторые видят спасителя Германии».

При этой версии нельзя было усомниться в злободневности пьесы… Но за долгие годы, которые прошли после первой ее публикации, такого рода политические обличения сохранили только ретроспективный интерес. Мы повидали немало реальных, а не театральных Клямротов, и все они оказались куда более зловещими, чем гауптмановский. Теперь гитлеровская империя лежала в развалинах, до фон Таддена было еще далеко, и Астангова одолевали сомнения: модернизацию текста он отвергал как прием неоправданный и нехудожественный, а после всего, что случилось, стоило ли возвращаться к этой далекой довоенной истории, если брать ее в психологически-созерцательном плане Гауптмана?

Надо было принимать решение: театр торопил. Астангов медлил, пока однажды — он не мог бы точно определить дату — изменилось его отношение к пьесе. Это не было внезапным откровением, день ото дня он находил все больше достоинств в роли, поначалу оставившей его равнодушным. Ее злободневность в пятидесятые годы действительно потускнела, но зато вперед выдвинулась трагедия прозрения человека, не принявшего общества насилия и ставшего его жертвой: «и ропщет мыслящий тростник» — как сказал старый поэт. По образу мысли Маттиаса Клаузена никак нельзя назвать революционером; напротив, он человек традиции, склонный скорее идеализировать прошлое, чем его осуждать. И тем сокрушительней его критика общества, плотью от плоти которого был он сам. В том случайном обстоятельстве, что драма Гауптмана писалась примерно в те же годы, что и «Егор Булычов», можно усмотреть и некоторый символ. Несмотря на то, что исторический, национальный и бытовой колорит у этих пьес совершенно непохожий, несмотря на то, что критика Горького была бескомпромиссной, а критика Гауптмана осмотрительной, есть нечто общее в судьбе Маттиаса Клаузена и Булычова, в конце жизни «натолкнувшихся на острое».

И есть одна общая психологическая черта у провинциального русского купца, выбившегося «в люди» из самых низов, и немецкого крупного издателя, потомственного интеллигента — резко выраженное волевое начало, побуждающее их к бунту. Астангов в заметках о Маттиасе Клаузене определяет это понятие воли в духе русской этимологии — и как силу хотения и упорство характера и как потребность в свободе, не знающей ограничения. Такую формулу можно принять и для Булычова, с той только поправкой, что в драме Горького волевой мотив взят по преимуществу как остро социальный, а у Гауптмана он окрашен культурно-философскими реминисценциями. Сам Клаузен говорит, что даже в коммерческих предприятиях ему более дорог момент игры, борьбы идей и деловой находчивости, чем практическая выгода. Он натура артистическая, {44} не только предприниматель, но и писатель с широкими филологическими интересами, которые хорошо уживаются с традицией немецкого Просвещения, чьим последователем он себя считает.

Добывать истину — в этом Клаузен видит свою жизненную задачу, и тем горше его сознание итога; ведь духовная свобода, которой он так гордился, в решающий час оказалась фикцией и самообманом. Он приходит к этому выводу еще в начале пьесы, когда говорит о «беспощадном перфектуме» и траурной кайме его «последнего баланса», о смерти, заслонившей «весь горизонт жизни» и оборвавшей развитие свободной немецкой мысли. Любовь Маттиаса Клаузена к Инкен — последняя попытка отыскать проблеск жизни в наступающей тьме, но и эта самоотверженная попытка кончается мучительно печально. Недаром Луначарский услышал в пьесе Гауптмана «глухой стон отчаяния», который, правда, по его словам, в интерпретации советского театра должен звучать как страстный революционный протест.

Не ради «глухого стона отчаяния» взялся Астангов за эту пьесу. По строению, по архитектуре роль Маттиаса Клаузена принадлежит к его высшим художественным достижениям. Он играл ее с естественностью жизни, и притом в строгих законах гармонии, для каждого из пяти действий отыскав свой лейтмотив. Первое — было информационным. Гауптман торопится представить всех участников драмы, и сразу, с первой встречи, выясняется, «кто есть кто»; потом, на протяжении последующих четырех действий, наше знание будет только углубляться и обрастать подробностями. Зато встреча с Клаузеном может ввести в заблуждение. Начало его роли внушительное и парадное, он на вершине успеха и признания, и церемонию его семидесятилетнего юбилея как будто не омрачает ни одно облачко. Глава большой фирмы, глава большой семьи, изысканно-светский и чуть-чуть старозаветный человек, он принадлежит к числу самых уважаемых граждан города.

И если у Клаузена есть маленькие слабости, вроде страсти коллекционера, то они только больше располагают к нему. С тайной, я сказал бы, с детской гордостью он сообщает гостям на празднестве, что в его собрании хранится подлинный автограф «Лаокоона». У Астангова в этот момент в глазах мелькала лукавая улыбка: судите меня строго, это моя слабость, но, как видите, в своих невинных страстях я преуспел! Таким был благоустроенный, комфортный, обставленный со вкусом, хотя и с некоторой немецкой тяжеловесностью, мир героя Астангова в начале пьесы, в котором господствовали покой и надежность. И сразу после демонстрации триумфов и прочности устоев все резко менялось, и благополучное начало пьесы оказывалось только видимостью жизни или, что более точно, ее инерцией. Как будто Клаузен на короткое мгновение возвращался в прошлое, хотя на самом деле он от него далеко ушел; это была одновременно вынужденная и бессознательная игра по необходимости и по усвоенной привычке. Вслед за игрой наступала очередь реальности; {45} вторая, истинная природа Клаузена открывалась нам в его разговоре с профессором Гайгером; в этой во многих отношениях многозначительной исповеди мы выделим три пункта: взгляд на современность, одиночество и надежды.

Все, что окружает Клаузена, внушает ему тревогу. Он исходит из своего опыта — что стало с его фирмой, с ее высокой культурной миссией? Его зять и младший партнер Клямрот, как тому Клаузен ни противится, растоптал вековые традиции: наглый делец, он работает на рынок, и зачем ему античная красота и Сенека! Торгашество по всему фронту теснит просвещение; у Клямрота нет прав, но есть сила, ничего больше для успеха как в коммерции, так и в политике ему не требуется, в чем старый издатель видит «знамение времени» и один из многих симптомов кризиса немецкого общества. Заканчивается один период его истории, начинается другой: «коммивояжеры с томагавками» диктуют свой порядок, катастрофа неминуема, и неизвестно, как ее остановить. Все это говорится впрямую и в форме иносказания, для чего служит тема шахмат, в которой завзятый шахматист Астангов увидел особый смысл. Клаузен играет, как сказано в тексте, «финальную партию», что в версии театра значит: время индивидуальных свобод и неконтролируемого выражения духа, даже и в условной форме игры, безвозвратно ушло. Идет процесс всеобщего «подравнивания» или, по нацистской терминологии, унификации…

Итак, социология Клаузена была полна мрачных прогнозов. Добавьте к этому тему его одиночества, которую Астангов сознательно подчеркивал. Еще до открытого разрыва с семьей, может быть, до конца не отдавая себе в этом отчета, Клаузен отшатнулся от нее. И когда Гайгер, напоминая ему об его отцовских обязанностях, говорит: «А дети?» — он отвечает мимоходом, не задумываясь, будто отстраняя от себя вопрос как несущественный или давно решенный: «Дети? Да. Но не одно это». К членам своей семьи он относится либо с нескрываемым отвращением и брезгливостью, как к Клямроту — здесь Астангов не пожалел краски, — либо с плохо скрытой скукой, как к святоше Беттине. Булычову повезло больше, у него помимо «домашных чертей» есть Шура, а у Клаузена помимо враждебных или безразличных ему людей — только Эгмонт, симпатичный, но непутевый молодой человек, лицо эпизодическое, без серьезных обязанностей в пьесе. Таким образом, у трагедии Клаузена появляется еще один аспект — семейный. Круг замыкается.

И все-таки Клаузен в вахтанговской постановке не капитулирует. Умный Гайгер, выслушав его исповедь, замечает: «Твои глаза полны жизни и совершенно не вяжутся с твоими словами!» В рабочем экземпляре пьесы Астангов подчеркнул эту реплику двумя чертами. Умом старый издатель постиг меру безнадежности, и его мудрость кажется очень усталой; недаром в его кабинете стоит бронзовый бюст римского императора Марка Аврелия — философа-стоика, певца мужества и разочарования. Но инстинкт жизни у Клаузена не угас, напротив, в обстановке предфашистского удушья он разгорелся {46} с неслыханной силой. Почтенному юбиляру кажется, что он нашел наконец тот единственный островок, где обретет спасение. Надо только «обрубить канат» и оставить на берегу «хлам прошлого» — все, что мертво, — и начать новую жизнь. (На полях рабочего экземпляра рядом с репликой: «Так — решено! Tabula rasa! Новая жизнь!» — рукой Астангова написано — «строго».) И существенно, что его островок — не отшельничество, не уход в себя, не самоизоляция, а прекрасная своей возвышенностью любовь. В разговоре с Гайгером прорываются первые проблески этой любви, и вкус и воля к жизни, несмотря на надвигающуюся тьму, а в какой-то степени наперекор ей, становятся лейтмотивом игры Астангова в первом действии пьесы.

В послевоенные годы «темперамент мысли» явно берет верх над лирикой в театральном репертуаре Астангова. У любви в его ролях появляется обязательный дополнительный оттенок, разъясняющий и раздвигающий границы сюжета в интересах его исторической полноты. И, видимо, в этом аналитическом уклоне актера была своя слабость, потому что при всем совершенстве его интеллектуальной игры ей порой не хватало простоты земных чувств. Только царство исследования и разума… Тем интересней была для нас лирическая сцена во втором действии «Перед заходом солнца» с ее победой плотского начала над христианской этикой самоограничения. У любовного объяснения Клаузена с фрейлейн Инкен есть предыстория и есть продолжение за пределами этого действия. Позади — призраки, подстерегающие их союз, «семиглавый дракон семьи, приличий и долга», впереди — катастрофа, которой только и может кончиться их, по житейской логике, безрассудное чувство. В диалоге влюбленных всесторонне обсуждалась необходимость выбора, при стесненных до предела возможностях выбора. Рассудительный Клаузен и смелая Инкен знают, что их ждет, и дух сомнений сопутствует этой встрече, но наступает минута, когда обременительная ясность уже не может заглушить голоса их любви. И это минута торжества Астангова-актера.

По времени финальная сцена молчаливого объятия, вероятно, длилась даже меньше минуты, но она естественно завершала действие. Трудно логически, по этапам, объяснить перемену, которая так внезапно происходила с Клаузеном. Только что он был весь во власти рефлексии; теперь наконец он сделал выбор, и сразу исчезли все тормоза и пришло чувство свободы, не отягощенной сознанием ее хрупкости и ненадежности. Здесь, собственно, и начинается открытый бунт Клаузена. Повторю снова, что слов в этой сцене не было! И особой мимической игры тоже не было! Было только несмелое объятие и счастливая смущенная улыбка. И этого оказалось достаточно, чтобы мы поверили в любовь Клаузена, ставшую опорой его жизни.

Еще в молодости, готовя новые роли и тренируя воображение, Астангов часто обращался к поэзии. В стихах он находил ту «атмосферу чувств», которая нужна была ему для очередной работы. {47} Так, например, репетируя «Чайку», он заново перечитал Блока. Комментарием к Гауптману ему послужил Тютчев — его стихотворение «Последняя любовь», написанное ровно за сто лет до репетиций «Перед заходом солнца» в Театре имени Вахтангова и очень близкое по настроению драме немецкого писателя, нашего современника.

«О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней…  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!»

У гауптмановской любви, как и у тютчевской, было два полюса — блаженство и безнадежность, и Астангов взял эту формулу как исходную для игры. Но подобие не стало для него повторением; в одном пункте он разошелся с поэтом. Для Тютчева его любовь — последняя в ряду других, уже бывших, — чувство знакомое и теперь вернувшееся к нему в очаровании уходящего дня, в «вечернем свете». Для Клаузена его любовь тоже последняя, но одновременно она и первая, захватывающая новизной, небывалостью душевного потрясения, праздничностью «поверх будней», вновь обретенным смыслом существования. Это поэзия, далекая от элегии. Свежесть и новизна чувства — таков лейтмотив астанговской игры во втором действии, сперва робкий, прорывающийся сквозь преграды и в конце заявляющий о себе с мужественной прямотой.

До сих пор драма Клаузена развивалась изнутри, в форме исповеди и психологических перипетий. С третьего действия она сталкивается уже с внешними препятствиями, и борьба идет в открытую. Силы поляризуются: с одной стороны, участники заговора, «домашние черти», сплотившиеся в атаке, с другой — поначалу озадаченный и потом принявший вызов Клаузен. У него и раньше не было иллюзий по поводу позиции его родственников, но это была, так сказать, теория, а вот действительность. И хотя такого грубого натиска Клаузен не ожидал, он после мгновенного и едва уловимого замешательства от обороны переходит к наступлению. И поскольку корыстная основа заговора его близких не вызывает сомнений, ему нетрудно с ним справиться. Но у конфликта поколений в пьесе Гауптмана есть еще одна сторона.

Дело в том, что наследники Клаузена не только бесчестные и хищные собственники, они еще и «моралисты», стоящие на почве традиций и порядка. Во время репетиций Астангова преследовала мысль, что эти озверевшие бюргеры, в сущности, пользуются теми же моральными формулами и теми же словами, которыми еще недавно пользовался Клаузен, а когда-то давно его кумир Гете, говоривший, что каждый может легко обрести свободу, если только сумеет ограничить себя и откажется от невозможного. Таким образом, по Астангову, борьба Клаузена с наследниками — это в некотором роде и его борьба с самим собой, хотя благородный идеализм старого издателя ни в коем случае не следует путать с низким шкурничеством {48} Клямротов. Но что поделаешь, если на пути к истине Клаузена подстерегало столько предрассудков! Мы уже писали, что его сильный характер не был бунтарским: школу бунтарства он проходит только теперь. И в этом осознании им своей личности и был лейтмотив третьего действия («Разве я не свободный человек с правом свободного решения?»).

Игра Астангова в этом действии строилась на переключениях от покоя и неподвижности к кульминации, от быстрых ритмов к заторможенным, и потом опять к быстрым и т. д. Поначалу все шло хорошо: Клаузен пытается ввести Инкен в круг своей семьи по доброму согласию; он знает, что надежды на успех мало, но не хочет раньше срока обострять отношения. В первые минуты за семейным столом идет будничная беседа, и только в спокойных интонациях Клаузена слышится озабоченность. Но идиллия быстро кончается — после двух-трех вспышек раздражительности голос Клаузена гремит на всю сцену. Крик в театре — опасный прием: чаще всего это либо истерия, гримирующаяся романтикой, либо несносная рутина. В крике Астангова было величие, трагический размах, очень повышенная, но совершенно жизненная «реакция напряжения» на неблагоприятные внешние факторы. В данном случае такой фактор — оскорбительная выходка против Инкен. Мы знаем, что Астангов, свободно обращаясь с буквой текста (особенно в переводных пьесах), строго придерживался его духа. И на этот раз, не отступив от поэтики уравновешенного, академического Гауптмана, он, неожиданно для нас, извлек из нее грозные ноты.

Мотивы назревающей драмы были самые житейские: увидев, что на столе нет прибора для Инкен и что семья не посчиталась с его волей, Клаузен теряет самообладание и в исступлении кричит, что не потерпит интриг. Наступает общее смятение. Инкен незаметно ускользает со сцены, Клаузен бросается за ней и, не догнав ее, возвращается. Все ждут бури и пугаются тишины. Ритм действия меняется, и за столом, как будто ничего до того не случилось, продолжается прерванная беседа. И этот покой, после только что пережитого потрясения, не внушает доверия. Ведь воздух по-прежнему насыщен тревогой: вот‑вот все взорвется! А пока Клаузен спрашивает, выздоровел ли младший сын Оттилии, у него была свинка, и читал ли Вольфганг философский трактат доктора Вейсмана. Ничего не значащие фразы, застрявшие в сознании по странному капризу ассоциаций, задевают только поверхность жизни, а из ее глубин уже рвутся наружу силы взрыва.

Диалог замедляется и идет с напряжением, и мы в зрительном зале чувствуем это томительное ожидание развязки на сцене. Когда-то Мейерхольд на репетициях пользовался непонятным для непосвященных термином «тормоз», и Л. Варпаховский в воспоминаниях пишет, что так его учитель называл всякое препятствие, всякое замедление и остановку, возникающую на пути определившегося движения. Чередование быстрых и медленных темпов — один из распространенных приемов режиссуры Мейерхольда. И любопытно, {49} что никогда с ним не работавший Астангов, с помощью режиссера А. И. Ремизовой, строил свою роль на этом «эффекте торможения» для большей остроты последующих бурных реакций. После недолгой передышки конец третьего действия ошеломлял ураганным темпом: Астангов назвал свой заключительный монолог обвалом, яростным низвержением всей прошлой жизни Клаузена.

По той же схеме меняющихся ритмов строилось и четвертое действие. Его безмятежное начало не сулило впереди бурь; это была, по выражению Астангова, «кульминация счастья» в пьесе. В благополучной сцене юбилея в первом действии все-таки прорывалось бессознательное притворство, точно так же как в празднестве любви во втором действии — подавленная тревога. И только теперь Клаузен был так поглощен новыми чувствами и новыми планами, что не замечал того, что происходит вокруг. Астангов дорожил этими немногими минутами счастливого покоя Клаузена; если он, мудрый и всезнающий, не видит рядом с собой бездны, значит, для его любви действительно нет преград. Потом тайный советник дорого заплатит за это самообольщение. Вот почему так труден его разговор с адвокатом Ганефельдом, представляющим в пьесе мир реальности.

Ритм действия снова меняется; трезвый Клаузен, однажды по человеческой слабости поверивший, что его дерзкие, хотя и оборонительные планы сбудутся, возвращается к трезвости. Это мучительное прозрение: Астангов разбил разговор с адвокатом на несколько кусков и дал им названия — «замкнутость», «хочу понять», «известная уступчивость», «первые подозрения», и так по возрастающей кривой, вплоть до отчаяния и бунта с шумными взрывами. При этом следует иметь в виду, что для Клаузена опека не просто конец его дела и доброго имени предпринимателя; помимо имущественно-правовой стороны в этой санкции есть сторона психологическая: опека — это еще конец мифа о его внутренней свободе. Все иллюзии рухнули, он песчинка в круговороте враждебных сил, и ничего больше! Что же ему теперь скажут античная философия и Гете?! Разрушение мифа — вершина роли Астангова в гауптмановской драме. После потрясений третьего действия трудно было представить себе возможность такой самозабвенной игры, на пределе темперамента. Но в атмосфере перегрузок, как мы знаем по многим примерам, искусство Астангова всегда расцветало.

Тема бедствий короля Лира, промелькнувшая еще в третьем акте, отныне зловеще и поминутно напоминает о себе. Мысль о вероломных детях доводит Клаузена до исступления: этой вырвавшейся на простор стихии нужны немедленные действия, и притом самые разрушительные, самые кощунственные. Астангову казалось, что страсти, бушующие в пьесе, не укладываются в корректно-вялые строки перевода. Он пишет на полях рабочего экземпляра слово «подлинник» и предлагает свою редакцию монолога «Мои дети», более лаконичную, более стремительную, явно тяготеющую к шекспировской напряженно-тревожной метафоричности. «Где мои дети? Псы, кошки, волки, лисицы десятилетия бегали по моему дому» и т. д., {50} и потом, после слов «и внезапно разорвали меня клыками», Клаузен, как то предусмотрено ремаркой автора, в приступе бешенства и беспамятства бросается с ножом на портрет покойной жены и разрезает его крест-накрест. И после мгновенной паузы, понимая, что произошло нечто неслыханное и непоправимое, с неостывшим ожесточением, на высокой ноте, заканчивает монолог: «У меня никогда не было детей! Я никогда не был женат!» Это неистовство не утишило его ярость, но в ней появилась методичность: надо отрезать все пути к прошлому, надо растоптать его… И Клаузен за сценой громит фамильные реликвии.

Учитель Астангова, один из самых крупных трагических актеров нашего века, Леонидов как-то писал, что играть Достоевского — значит «быть в крови» и жить в «атмосфере истошности», то есть подлинной душевной надрывности. Клаузен — самая леонидовская, самая «истошная» роль Астангова в пятидесятые — шестидесятые годы.

Но в этих сценах уже близившейся к развязке драмы, с их космическими температурами, еще больше, чем буйство Клаузена, нас захватил его последний, сравнительно спокойный диалог с детьми. Собственно, это не был диалог, потому что на сцене не было общения, обратной связи, «размена чувств и мысли». Присутствие Вольфганга, Беттины и прочих домочадцев служило только поводом для размышлений Клаузена и его исповеди — он рассуждал вслух и подводил итог: как же он ошибся, в каком превратном мире жил… В этот момент Астангов был скорее задумчив, чем неистов, хотя в обращении к Вольфгангу его голос подымался до крика, но неожиданная краска только усиливала впечатление настороженной тишины, последней паузы перед последним взрывом. Подобно старому и безумному Лиру, Клаузен, убедившись в своем бессилии одолеть зло, образующее «порядок жизни», хочет, чтобы «мир переменился иль погиб», и «гибели самой бросает вызов». В этом гордом вызове порядку жизни — лейтмотив игры Астангова в четвертом действии. Жажда самоуничтожения Клаузена — тоже форма бунта, не лучшая форма, но единственно ему доступная. Он выбирает смерть, потому что отвергает капитуляцию. Доказательству этого Астангов посвятил пятое действие драмы, объясняя нам, что Клаузен сохраняет живую душу в обстановке угнетенности и мертвенности финальных сцен. Его заключительные слова: «Я жажду заката, заката жажду» — венчают трагическую судьбу человека, олицетворяющего старый немецкий классический гуманизм с его антропоцентризмом и культом античности, в обществе, ставшем на путь фашистского насилия.

Четыре года спустя Астангов наконец сыграл Гамлета — роль, которую он начал готовить еще юношей, почти за сорок лет до того. Судьба, обычно благоприятствовавшая его замыслам, на этот раз была неподатливой. Очень долго его интерес к Гамлету не встречал сочувствия. Сперва потому, что Астангов был еще молодым и неискушенным {51} актером, потом — по мотивам «несвоевременности» самой трагедии в сороковые послевоенные годы. Были еще препятствия внутренние: чем старше он становился, тем трудней казалась ему эта роль, и, не торопясь, он продолжал ее изучать, хотя знал, что есть предел, после которого мудрость опыта (даже в измерениях Станиславского и Сальвини) не возместит утраченную свежесть чувств. Любопытно, что в статьях Немировича-Данченко, посвященных московским гастролям Сальвини 1882 года, рассматривается та же альтернатива: чему отдать предпочтение в роли Гамлета — молодости, способной потрясти чувством, или зрелости, которой открыт внутренний мир трагедии. Вопрос в статьях так и остался неразрешенным. Заметьте при этом, что Сальвини в 1882 году было пятьдесят три года, а ровеснику нашего века Астангову в год премьеры «Гамлета» исполнилось уже пятьдесят восемь лет.

Он упустил свой срок, опоздал и больше медлить не мог. Начались репетиции. Конечно, возраст Астангова смущал постановщика «Гамлета» Б. Е. Захаву — он пишет в своих воспоминаниях, что старался уберечь актера «от всего, в чем могла бы обнаружиться уже некоторая грузность, физическая тяжеловатость, отсутствие молодой подвижности и ловкости». Возможно, что зрители новых поколений даже не заметили этих мер предосторожности, но те, кто помнил Астангова времен «Ромео», его пластику и свободу движений, не могли не задуматься о тяжком бремени лет. «Щадящий режим», предложенный Захавой, поначалу не понравился актеру, но, трезво оценив свои физические возможности, он принял его. И в этом самоограничении некоторые увидели даже преимущество игры Астангова, поскольку он целиком сосредоточился на «словесном действии». Не правильней ли признать, что роль Астангова, несмотря на безусловные потери, все-таки ему удалась и вошла в драгоценный фонд русского шекспировского театра. Удалась не благодаря потерям, а вопреки им…

В рецензии на вахтанговскую постановку «Гамлета» В. Шкловский особо отмечал заслугу театра, пропустившего «вперед драматурга», и театру очень понравилась эта похвала. Но лидерство Шекспира у вахтанговцев не следует понимать как академическую вежливость. Особенно это относится к Астангову, который по-прежнему искал бурь, а не респектабельности. С весны 1921 года, с тех пор как в Румянцевской библиотеке в Москве он стал читать шекспировскую литературу, пафос его изучений был критический. Одно время у него возникла даже дерзкая мысль написать небольшой очерк о Шекспире и его комментаторах, но, быстро убедившись в необъятности задачи, он от нее отказался. Потом, с годами, к литературе прибавился опыт зрителя, и, восхищаясь игрой знаменитых современников, он спорил с их пониманием Шекспира. Его взгляд на Гамлета формировался в процессе полемики, длившейся десятилетия.

Он знал меру вещей и отдавал должное Моисси, но его Гамлет казался ему хрупким, незащищенным, не уверенным в себе, внутренне {52} неподготовленным для его исторической миссии. Еще более критически он относился к Гамлету Чехова, потому что в его действиях, захватывающих своей активностью, был слишком велик элемент предопределенности; он шел за обстоятельствами, а не управлял ими, у его воли не было свободы выбора. Полемика Астангова задела и самые высокие авторитеты. Он спорил, например, с Тургеневым, для которого Гамлет состоял как бы из двух половинок — анализа и эгоизма, мысли и не согласующейся с ней воли, в силу чего люди гамлетовского типа осуждены на тягостную неподвижность. Он не соглашался и с Гете, для которого главной особенностью Гамлета была его слабость, непосильность возложенной на него ноши. Астангов считал, что доминанта Гамлета — это сила, позволившая ему подняться над «морем бедствий», и доказательству этого Михаил Федорович посвятил статью в «Шекспировском сборнике» 1961 года.

Наши заметки близятся к концу, и теперь, подводя итог сказанному, приходишь к мысли, что роль Гамлета была для Астангова самым последовательным выражением его личности в искусстве. Ученик Вахтангова, он не был ортодоксальным представителем мхатовского направления, но, отвергая завет «идти от себя», опирался в своих актерских замыслах на «эмоциональную память» и опыт пережитого. Соотношение субъективного и объективного начал в искусстве интересовало Астангова в самом широком смысле. Он, например, пытался выяснить, что в монологе шекспировского Генриха V шло от истории и что от автора и его исповедных мыслей. И в какой мере в «Кавказском пленнике» отразился волновавший молодого Пушкина конфликт между естественностью и культурой, между вольными стихиями природы и окаменевшим кодексом света. Астангов часто находил автобиографические истоки и в актерском творчестве, ссылаясь на Станиславского в роли Штокмана или на неврастенический репертуар Орленева и т. д. Легко допустить, что эти поиски субъективных мотивов в искусстве связаны с психологией творчества Астангова, с тем, что в лучших ролях с той или иной степенью наглядности всегда прорывалась его личность художника. Как актер он не мог принять нечто обусловленное как необходимость, ему нужно было применительно к своему опыту убедиться в этой необходимости. Вот почему его восприимчивость не была универсальной, она была выборочной. Мы не можем назвать какую-либо одну господствующую тему, которая охватила бы все творчество Астангова. Несомненно, что он принадлежал к числу художников с высокоразвитым нравственным чувством. Прибавьте к этому его связь с нашей современностью на протяжении по крайней мере сорока лет; и уроки таких учителей, как Леонидов; и сотрудничество с такими режиссерами, как Попов и Завадский; и образованность широкого гуманистического плана; и рыцарское служение театру как высшую духовную обязанность. И вы поймете, почему в центре интересов Астангова был человек в его взаимоотношениях с эпохой, ход истории и наше участие в ней, неизбежность ее движения {53} и наша способность управлять ею. Так он пришел к теме Гамлета, судьи и философа, который с мечом в руках должен извести зло на земле.

В рабочем экземпляре пьесы, разъясняя слова Гамлета в четвертом акте

«О мысль моя, отныне ты должна  
Кровавой быть, иль грош тебе цена», —

Астангов пишет на полях: «О мысль моя!» — это «генеральная линия» роли. А несколько лет спустя, в статье, напечатанной в «Шекспировском сборнике», в открытую признает, что темой его Гамлета была «вечно беспокойная человеческая мысль». И заметьте, что у этой мысли, до каких высот умозрения она ни подымалась, был материальный образ; она была предшественницей действия, его постоянным стимулом, его осознанной потребностью. Астангов не пытался модернизировать Шекспира и не приписывал ему злободневных идей, как это сделал сравнительно недавно известный немецкий актер Максимилиан Шелл, представив Гамлета как борца с диктаторской властью. Но игру Астангова нельзя назвать и традиционной, его Гамлет был натурой сильной, но не воинственной, поэтом, ученым-филологом, а не солдатом, хотя и не пренебрегал искусством фехтования. Астангов считал, что не зря Шекспир послал датского принца в Виттенбергский университет, в этот старый центр европейской культуры, где когда-то Лютер выступал против догматов католической церкви. Правда, религиозности в духе Лютера он не приписывал Гамлету. Напротив, он казался ему свободомыслящим гуманистом, чуждым как идее церкви, так и ее реформации. В Виттенберге были сильны и светские влияния.

В своих комментариях к пьесе Астангов пошел так далеко, что назвал Гамлета «натурой пушкинской», подразумевая под этим счастливую ликующую полноту жизни. В театре такой языческой праздничности я не почувствовал, возможно, что этому помешал возраст актера. Но несомненно, что действие «Гамлета» у вахтанговцев начиналось на светлой ноте доверчивости и доброй воли. Это короткое, в масштабах всей трагедии, мгновение для Астангова было очень важным. Вот как на полях рабочего экземпляра пьесы он описал внутреннее самочувствие Гамлета во время первой встречи с королем: «Не хочу осуждать, не хочу!», «Избавиться хочу от этих мыслей!», «Не думать об этом!» И как общий итог сцены предложил такую формулу: «Ему хочется любить людей, жалеть их, а не…» Читатель спросит: не свидетельствуют ли эти сокровенные мысли актера о малодушии его Гамлета? — Ни в коем случае! — ответим мы. Астангов был убежден, что в добром расположении Гамлета к людям, в этой доверчивости — источник его силы. И хотя он говорит Гильденстерну и Розенкранцу, что мог бы замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя властителем бесконечного пространства, на самом деле он принадлежит миру и его реальности. И философию этого Гамлета, если свести ее к одной фразе, можно изложить так: человек слишком велик, чтобы удовлетвориться {54} самим собой. Вот почему зло в Эльсиноре приобретает для него характер мирового зла.

Еще до встречи с призраком Гамлет полон решимости узнать тайну смерти отца, и монолог

«Терпи, душа, зло встанет все равно,  
Хоть в недрах мира будь погребено!» —

не оставляет сомнений в его намерениях. (По поводу этих строк Астангов записал: «Я его вытащу — это зло! Я его все равно извлеку!») Его готовность к борьбе уже тогда очевидна, но при всем том он не торопит событий и не бряцает оружием. Говоря языком Астангова — студента-юриста, его герой — сторонник «презумпции невиновности». Для действия Гамлету нужны знания, и вся первая половина трагедии, вплоть до сцены «Мышеловки», занята таким собиранием улик и исследованием истины. Две линии скрещиваются в игре Астангова на начальной стадии роли: мучительная потребность добраться до сути зла и угнетающее сознание всеобщности преступления. Как трудно быть зрячим и взять на себя бремя суда и возмездия! Но и уклониться от него нельзя. Грандиозность зла требует разрушительных перемен и переоценки всех ценностей, и начинать следует с самого себя. Когда-то молодой Маркс написал, что «самопознание есть первое условие мудрости»[[11]](#footnote-12). Астанговский Гамлет в самопознании искал путь к действию.

Это трудный путь, потому что в чисто субъективном, психологическом плане ему неприятны кровь, насилие, интриги и лукавство. Одна запомнившаяся характерная деталь: конец первого акта, Гамлет произносит монолог «Век расшатался»; теперь как будто все ясно, жребий пал на него, и надо браться за меч, но он задумчив, и в голосе его звучит скорбь; мысль Гамлета обращена внутрь, и от этой интроспекции пока еще очень далеко до вызова царству тьмы. В заветной тетради против слов: «Распалась связь времен, зачем же я связать ее рожден!» — Астангов твердой рукой написал: «Да минет меня чаша сия!» Необычное впечатление производил этот монолог — вся борьба еще впереди, а он уже устал, и только потом, по ходу действия, мы поняли, что эта усталость от громадной сосредоточенности, которая станет впоследствии его силой. Где-то внутри идет очищающая работа мысли, а пока что он не расстается с дорогими иллюзиями. Он не слишком высокого мнения о Гильденстерне и Розенкранце, но, встретившись с ними, не хочет верить, что они предатели, причастные к заговору. Он взывает к их совести («хочу вызвать в них человеческое», — пишет Астангов в своих тетрадях) и терпит жестокую неудачу. Итог ужасен, зло пустило глубокие корни, гораздо более глубокие, чем он предполагал: вся Дания — тюрьма. Мысль его бесстрашна, и надо делать выводы. Перемены, которые происходят с Гамлетом, — в центре роли Астангова. Это настоящий подвиг самовоспитания; он должен победить {55} себя и справиться с собой — он великодушен, а должен быть беспощаден, он не выносит притворства, а должен вести игру и изощряться в хитрости, он привязан к жизни, а должен идти на смерть. И самое важное, что эту ситуацию необходимости, навязанную ему извне, он принимает по свободному выбору.

Роль Гамлета, по определению Астангова, состояла из «приливов» и «отливов», то есть взлетов духа и воли и их упадка. Признаюсь, что мне было интересней наблюдать за «отливами», потому что в эти моменты слабости, когда «под налетом мысли бледной» хиреет и вянет «решимости природный цвет», испытывалась мера возможностей Гамлета. И даже монолог о Гекубе с его крайней точкой падения («О, что за дрянь я, что за жалкий раб!») при всей надрывности исповеди нес с собой нравственное освобождение, потому что, назвав свои слабости, он уже в какой-то мере устранил их. А монолог «Быть или не быть» с его страстными поисками истины Астангов определил как подготовку к бою («Жить — это действовать!»). Здесь уже появляется фанатизм цели и нетерпимость, хотя «приливы» слабости будут еще продолжаться, но уже в ином соотношении духа действий и парализующих его сомнений. Роль Гамлета в целом была для Астангова великим примером возмужания человека в борьбе со злом, опутавшим человечество; в этой роли он нашел исповедную тему и тот высокий этический принцип, которому служил еще с лет юности.

Однажды в двадцатые годы Луначарский в статье о Мейерхольде написал, что революционному театру нужны масштабы не микроскопические, а телескопические. Последующее развитие нашего искусства не подтвердило этого мнения. И астанговский Гамлет неплохое тому доказательство; в нем была необъятность шекспировской трагедии, ее вселенский размах, и была картина мельчайших душевных движений, и были глубоко скрытые изгибы и оттенки психологии, и был «микроскоп». И мудрый всезнающий Гамлет, виттенбергский гуманист, мирный человек, вынужденный обстоятельствами взяться за оружие и свершить безжалостный приговор, жертва века и его судья, был живым и оригинальным созданием современного советского театра. И нет сомнения, что в будущем, в бесконечной шекспировской эстафете, отыщется и след Астангова.

Нам остается сказать всего несколько слов. Как раз по поводу современности Астангова. Его товарищи и соратники в многочисленных воспоминаниях дружно пишут о классически строгих формах его искусства и его рыцарственном образе последнего из могикан старого театра, вдохновленного нравственной идеей нетронутой чистоты. Они пишут о том, что только он мог бы сыграть Несчастливцева во всем его величии, как того требует Островский, о его шиллеровском энтузиазме, мало кому теперь доступном, о его воспитанной реализмом Достоевского беспокойной совести, при всей ее жизненности подымающейся до прекрасного театрального пафоса. И все это правильно, если только добавить, что свет прошлого ему {56} нужен был для сегодняшнего дня, что, классик и романтик, он с головы до ног был нашим современником и в историю русского театра вошел как создатель погодинского Гая, героя эпохи индустриализации, как смелый интерпретатор Шекспира, давший свое самостоятельное толкование его поэзии, как тонкий психолог — изобразитель драмы человека, раздавленного капиталистическим варварством, как автор целой галереи публицистических образов — среди них были и героические и памфлетные, — как выдающийся художник-актер, представляющий первое послеоктябрьское поколение, пришедшее к жизни вместе с революцией.

# **{****57}** Статьи и воспоминания М. Ф. Астангова

## **{****59}** Спавента и Гай

Еще несколько лет назад наши драматурги страшно боялись «психологизма». Они создавали поэтому характеры плоскостные, однобокие и схематичные. Герои таких пьес совершали немотивированные поступки. Действие не вытекало из социально-психологического существа героев. Отдельные сцены, внезапные изменения ситуации, казалось, были выдуманы.

За последние годы наши драматурги значительно выросли. Сравните, например, Погодина «Темпа» и Погодина «Моего друга». Это совсем разные драматурги. И второй стоит неизмеримо выше первого.

Самые большие мои роли — это Спавента в «Улице радости» Зархи и Гай в «Моем друге» Погодина. Обе эти роли я играю с большим увлечением. Характер Спавенты был вначале сделан слишком однобоким, слишком однолинейным. Он был — одна ненависть. Нужно было усилить мотив его любви к сыну. Я сказал это Зархи, тогда он ввел сцену на лестнице (когда Спавента провожает сына).

«Мой друг» и роль Гая, в частности, имеют, мне кажется, свои дефекты — на всю пьесу только одна большая роль. Гай подавляет собой все персоналки. Он не имеет равных себе партнеров. Это несомненно снижает роль. Не такая уж большая честь побивать таких дураков, как Кондаков и Елкин!.. На Гае лежит слишком большая нагрузка, часть ее следовало переложить на других персонажей.

Далее. Гай все время на сцене. Я в конце боялся надоесть зрителю и начал искать вторых планов, старался отходить в сторону, стоять спиной к публике и т. д. Ряд сцен этой пьесы разработан недостаточно глубоко. Не получила развития тема станков. Разрешена она как-то искусственно, где-то за сценой. Зритель не видит этого разрешения своими глазами. Он должен верить на слово.

Многие наши драматурги страдают схематизмом и бедностью мысли. Зачастую нам, актерам, приходится не подыматься до уровня драматурга, а, наоборот, подтягивать его.

Хорошие роли, например, попадаются иногда в плохих пьесах, но нам, актерам, хочется играть хорошие роли в хороших пьесах. Только тогда мы сможем создать полноценный спектакль.

Большинство инсценировок, даже переделки крупнейших произведений прозы, как показывает опыт («Воскресение», «Мертвые души» в МХАТ), не позволяют создать подлинно большие роли. Это не {60} относится к «Заговору чувств» Юрия Олеши. Здесь борьба двух мировоззрений дана в больших убедительных образах. Я хотел бы сам сыграть роли Бабичева или Кавалерова.

Недостаток, а также однообразие языка и стиля являются очень распространенным грехом наших драматургов. Как исключение нужно отметить «Егора Булычова», пьесы Вишневского, Зархи и Олеши.

Мне кажется, что на театре имеет право жить не только реализм, но и романтизм. Как показывают последние примеры, романтизм способен создавать действительно крупные произведения искусства. Даже в одной пьесе наряду с реализмом можно давать романтизм и эксцентрику.

Актер должен себя развивать во всех областях. Ему нужны многогранные роли. Я сам хотел бы сыграть в комедии и в водевиле, которым напрасно пренебрегают наши драматурги. На водевиле можно учиться легкости и тонкости мастерства, которые потом могут быть перенесены и в «серьезную» драму.

Я желаю нашим драматургам создать такие полноценные яркие образы, как Гамлет, Раскольников и Хлестаков.

*1933 г*.

## Мысли о Ромео

Актеру не следует высказываться о своей работе в период, когда все его мысли и планы еще находятся в стадии брожения и окончательно еще не выкристаллизовались. Я ограничусь поэтому изложением самых общих соображений о моей трактовке образа Ромео.

Не знаю, хорошо ли это или плохо, но я приступаю к работе в «Ромео и Джульетте» с воображением, не отягощенным ни одним драматическим образом Ромео. Трагедию Шекспира я видел только в опере. По литературе знаю также, что Таиров трактовал в свое время «Ромео и Джульетту» как своеобразный «трагический скетч».

Думаю, что Шекспир дал в своем тексте достаточно оснований считать пьесу не только трагедией о любви. Ромео — не только трагический любовник, а живой человек со всеми свойствами и чертами характера его эпохи и класса. Ромео и Джульетта — своеобразные бунтари, поднимающие, пусть только на языке чувств, свой протест против освященных веками традиций зоологической вражды между домами Монтекки и Капулетти. Ромео не только молодой человек, одержимый неизбывным чувством трагической любви. Я считаю возможным создание такого образа моего героя, в котором была бы достигнута гармония мысли (философской, социальной) и чувства.

Сценические взаимоотношения Ромео и Джульетты я понимаю как отношения полного взаимопонимания, полной слиянности мыслей и чувств.

{61} Шекспировский текст дает достаточно простора для создания социального фона трагедии. Сцена у аптекаря, например, когда Ромео покупает яд и, уплачивая за него золотом, говорит, что оно является «ядом гораздо более опасным и сильнодействующим», дает основание для понимания социального характера героя.

Это сын феодальной эпохи, раздираемый ее противоречиями, ее жертва, но одновременно — и протестант и бунтарь.

Надо донести до нашего зрителя понимание того, что мы живем в другое время, когда молодые люди, влюбленные друг в друга, не обречены на гибель вследствие архаических звериных нравов, господствовавших в обществе. «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Этой мыслью заканчивается трагедия Шекспира. Мне кажется, что, вопреки трагической судьбе обоих героев, образы их насыщены страстной жаждой жизни, борьбы и победы. Но Ромео — из рода людей, не способных сгибаться перед обстоятельствами, идти на компромисс, и, когда Джульетта, не только его возлюбленная, но и олицетворение его собственных мыслей и чувств, умирает, Ромео предпочитает уйти за ней, чем остаться жить, смирившись перед обстоятельствами, погубившими его возлюбленную. При таком понимании заключительная реплика последнего акта трагедии звучит, на мой взгляд, грозным, насыщенным большим содержанием социальным обвинением по адресу ушедшей эпохи.

Я считаю возможным толковать «Ромео и Джульетту» как трагедию, разрешенную в оптимистическом плане.

Но если в настоящее время я до известной степени обладаю ключом к пониманию образа Ромео, то в работе над самим характером я еще не вышел из стадии первоначальных поисков.

Я ищу манеру, в которой он разговаривал, как он держал себя в обществе, ходил, одевался. В моей работе, например, над характером Гая я оттолкнулся от его манеры «хакать». Это дало толчок к расшифровке его походки, манеры держать себя с партнерами и т. д. Такой зацепки я ищу сейчас в Ромео.

*1933 г*.

## Раскрывайте сущность образа

Я жду от наших драматургов пьесы, которая в своей основе будет иметь не внешние события, а переживания, разворачивающиеся внутри человека. Я жду отображения острейших противоречий нашей действительности, острейших противоречий, развивающихся в психике человека.

Наши пьесы злободневны. В этом секрет того, что они очень недолго держатся на сцене. Пьесы должны быть современны, должны ставить насущные вопросы, поднимая их на должную высоту.

{62} Драматурги должны показать на сцене нашу революционную романтику. Они должны показать крупные, глубокие характеры, человеческие страсти, борьбу этих страстей. Я жду также, чтобы драматурги создали пьесу о будущем, в основу которой ляжет фантастика, отталкивающаяся от реальной действительности.

Я думаю, что недостатки многих пьес происходят оттого, что в их основу не положена большая, острая идея. Часто не уясняешь себе мысли, ради которой создано данное произведение. Нет сильных, ярких, театральных характеров, образы, созданные драматургами, не дают актеру материала для их раскрытия, для той или иной их трактовки. Поэтому для актера интересна и ценна работа над шекспировскими характерами, заставляющими постигать сложность их замысла и предоставляющими богатые возможности для выявления творческой индивидуальности актера.

Ф. М. Достоевский в письме к Н. Н. Страхову пишет: «Я хочу написать вещь “Житие великого грешника”. Напишу и весь выскажусь». В пьесах, созданных нашими драматургами, должна чувствоваться эта необходимость высказаться, раскрыть если не всю свою сущность, то хотя бы одну из ее сторон.

Надо, чтобы зритель, видя пьесу, чувствовал, что драматург не мог этого не написать и не мог этого написать иначе.

*1933 г*.

## Суд актера

Отсутствие характерности (не только в смысле стиля, но прежде всего в смысле психологической и социальной выразительности) в языке подавляющего большинства действующих лиц наших современных пьес — огромное зло.

Иногда язык бывает настолько не органичен для персонажа, в уста которого он вложен драматургом, что театр может совершенно безнаказанно совершать над текстом любые самые жестокие операции. Например, в «Личной жизни» Соловьева, который для большинства действующих лиц нашел весьма характерный язык, у Лены текста так много и притом он для нее настолько мало типичен, что мы без всякого ущерба отняли у нее значительную часть реплик и передали их Сене.

В классическом репертуаре актер чувствует себя гораздо уверенней. В 1925 году, работая в Театре имени Комиссаржевской, я исполнял роль Чичикова в «Мертвых душах». Я сразу понял, что гоголевский текст выражает настолько точно и абсолютно мысли и психологическую манеру Чичикова, что здесь безнаказанно не переставишь ни одной запятой.

В моем репертуаре было немало ролей современных советских пьес. В «Барометр показывает бурю» я исполнял роль Талона. В пьесе чувствовалась явная тенденция автора найти какие-то характерные {63} черты для Гапона. Елейная витиеватость реплик была безусловно уместна и оправдана.

В «Конце Криворыльска» я играл Лодыжкина, бывшего полковника. Это персонаж с некоторой достоевщиной. Автор добросовестно пытался найти самобытный язык, который соответствовал бы характеру персонажа. Я, как актер, чувствовал это. И удача автора была здесь в достаточной мере полной.

Чувство языка у актера чрезвычайно изощрено. Иногда его коробит фраза, даже если она построена неправильно только ритмически. Например, в «Улице радости» Спавента произносит такую фразу: «Я был когда-то веселым, Блэки, очень веселым, я пел, плясал, и меня любили девушки». Я почувствовал ритмическую шероховатость в конце реплики и переставил в ней слова: «и девушки меня любили». Плохой язык — прямое издевательство и глумление над актером как художником. Актер никогда не должен отгораживаться даже и от некоторых чисто режиссерских функций. В первую очередь это относится к работе над литературным текстом роли. Но ясное дело, что взять на себя функции переработчика авторского текста актеру не приходится. Эта задача для него и непосильна и неестественна.

Словесное оформление роли — категория отнюдь не только стилистическая. Язык должен также точно обрисовать характер персонажа, мотивировать, обосновать его поведение. Иные драматурги увлекаются у нас стилистическими задачами в ущерб общей архитектонике пьесы. Очень плохо поэтому я себя чувствовал в «Первой Конной» Вишневского. Я играл офицера Икс. В сцене изнасилования тифозной девушки я почувствовал, насколько словесный текст мало связан с поведением образа, задуманного автором пьесы. Я почувствовал всю неорганичность и поведения героя, поступок которого словесно никак не подготовлен и не обоснован.

От этих недостатков свободен Погодин. Но его пьесы страдают некоторым многословием. Его роли нам зачастую приходится «отжимать».

Больше всего мне импонирует язык пьес Файко. В них много сжатости, ясности, при несомненном темпераменте стиля. Романтизм Зархи излишне отражается на языке его пьес, на манере его героев разговаривать. Если такая лирическая приподнятость, психологическая страстность естественна для анархического индивидуалиста Спавенты, то в роли Норриса хотелось бы большей простоты и естественности.

Но наилучшие воспоминания сохранились у меня от работы над ролью Никифора в «Закате» Бабеля (которую я играл в Одессе в 1927 году).

Бабель не прибегает ни к каким внешним стилистическим эффектам. Выражения у него самые простые, обыденные, но в то же время весь текст чрезвычайно музыкален, не в смысле внешней ритмичности, а какой-то внутренней смысловой гармонии. Ни слова нельзя выкинуть не только в реплике, но даже в какой-нибудь ремарке {64} этой пьесы. Мне кажется, что в значительной степени неудача МХАТ 2‑го в этой постановке объясняется тем, что актеры не проявили столько же любви к тексту этой пьесы, сколько они, например, обнаружили ее в работе над «Петербургом» Белого.

Актеру должно быть легко и приятно при соприкосновении со словесным материалом своей роли. Всякое насилие над собой вредно отражается на художественном росте актера и в то же время говорит о неблагополучии на фронте нашей драматургии.

*1934 г*.

## Необозримые возможности

Трудно мне говорить о моей работе в кино над ролью Кости-Капитана в сценарии Н. Погодина «Заключенные». Трудно потому, что работа эта, по существу, — моя первая серьезная проба в кино, и потому, что работать приходится в непривычно быстрых темпах.

Беломорско-Балтийский канал, куда мы выехали для натурных съемок, этот очаг, в котором сосредоточено действие всего сценария, был для меня главным источником для накопления материала. Здесь я изучал прототип Кости-Капитана, присматривался, подмечал внешние черты и повадки, старался проникнуть в психику, которая должна была стать психикой, чертами и повадками моего героя.

В Одесском угрозыске, куда по моей просьбе меня допустили для ознакомления с «типажом», я узнал много интересного. Один бандит, главарь шайки, этакий блондин, маленького роста, довольно щупленький, за неправильно выполненный план грабежа жестоко избил одного парня из своей шайки, парня, который при желании мог без усилий превратить его в мертвеца. Я понял, что дисциплина у этих людей заключается в подчинении уму и интеллекту, а отнюдь не физической силе.

Помогла мне в работе над ролью и книга о Беломорско-Балтийском канале. Я узнал из нее несколько интересных фактов, увидел людей, искусно раскрытых в ней писателями. Работая над отдельными эпизодами роли, я непрерывно обращаюсь и до конца съемок буду обращаться к пьесе, являющейся для меня несомненно более развернутым литературным материалом, нежели сценарий. Жалко, что у нас нет еще беллетристических произведений на эту сложную и интересную тему; в них также можно было бы найти поучительные факты и детали, способные помочь актеру в создании образа перерождающегося человека.

Должен чистосердечно признаться: работа в кино сильно увлекла меня, настолько, что даже несколько обеднила для меня работу на театре. В кино я впервые вижу сам, как и что делаю перед зрителем. Могу со стороны проверять и критиковать свою работу. Кино дает возможность актеру, однажды создавшему законченный, яркий {65} образ, всегда и неизменно доводить его таким до зрителя. Кино исключает всякую случайность, зависящую от душевного и физического состояния актера, от производственных условий и прочих вещей, мешающих актеру играть свою роль всегда одинаково.

Но главное, что увлекает в кино, это — необъятный простор, необозримые возможности во влиянии на зрителя. Прошло едва полтора месяца, как впервые был показан «Чапаев». А сколько сотен тысяч, миллионов людей успели уже посмотреть его, попасть под подчиняющее влияние этого фильма! Одновременно и в одинаковом качестве зритель видит фильм в различных местах земного шара. Возможны ли такие плоды работы актера, проделанной на театре?

*1935 г*.

## Образ большевика на сцене

Мое первое сценическое соприкосновение с образом большевика произошло в пьесе Н. Погодина «Мой друг», в которой я играл роль Гая. В этой роли меня привлекала полнокровность образа, действенность, целеустремленность характера Гая. Автор наделил своего героя юмором, который его не оставлял даже в сложнейших жизненных ситуациях. В юморе Гая чувствуется его большой ум.

Все эти черты вместе взятые привлекали к Гаю внимание и симпатии зрителей.

Зерно образа для меня раскрывалось в словах, сказанных, правда, по другому поводу, но имевших непосредственное отношение к характеру Гая: «препятствия существуют для того, чтобы их преодолевать». В этих словах как бы концентрируется характер большевика Гая, сочетавшего в себе американскую деловитость с русским размахом.

Мне хотелось в сценическом рисунке образа добиться максимальной простоты и искренности, той жизненной правды, которая не уживается с мертвой схемой, штампом и ходульностью. В этом именно и заключалась вся трудность роли.

В работе над ней мне помог мой друг — старый член партии Сергей Иванович М., жизненный путь которого даже в деталях совпадает с биографией Гая.

Бывший слесарь, участник гражданской войны на красных фронтах, Сергей Иванович окончил в годы первой пятилетки Промакадемию, совершил путешествие в США, занимал ответственные посты на крупнейших стройках и заводах. К нему-то я чаще всего и приглядывался, его я больше всего и наблюдал, работая над ролью.

… Пьеса «Мой друг» была показана Театром Революции в 1932 году. С тех пор прошло семь лет. И вот накануне открытия XVIII съезда партии я снова вернулся к работе над сценическим воплощением образа большевика — в пьесе Б. Войтехова и Л. Ленча «Павел Греков».

{66} Еще во время чтения пьесы на меня произвело большое впечатление то, что авторы сумели вырвать большой трепетный кусок жизни и показать эту правду жизни со всей остротой на большом идейно насыщенном и волнующем материале.

Как актера меня влекла к образу Грекова его искренность, его убежденность в правоте своего дела, его глубокая вера в ту правду, которая олицетворяется партией большевиков. Павел Греков — молодой передовой человек Советской эпохи. Его ошибки — ошибки молодости, не умеющей вовремя остудить пыл своего юношеского сердца. Павел Греков прямолинеен, горд, эмоционален. В этом молодом большевике чувствуется хорошая романтика, любовь к приключенчеству в лучшем смысле этого слова. Вот почему он охотно едет в отдаленную республику, на границу. Пламенная убежденность в правоте своего дела позволяет Грекову пройти через тягчайшие личные испытания, не сгибаясь под их тяжестью.

Но именно здесь и крылась для актера опасность придать сценическому рисунку образа сухость, резкость штампа, схемы. Мне хотелось, читая по-своему подтекст пьесы, углубить трагическое состояние одиночества Грекова, брошенного почти всеми после его неправильного исключения из партии. Я хотел сценическим языком иллюстрировать мысль о том, что вопрос о пребывании в партии для члена партии — это вопрос жизни и смерти.

*1939 г*.

## Целеустремленность художника

Для нас, деятелей театра, актеров, режиссеров, имеет важнейшее значение проблема типического в искусстве. И мне думается, что настала пора, когда необходимо систематизировать наши собственные усилия в этой области, осознать наш собственный опыт. Думая о проблеме типизации в актерском творчестве, я старался разобраться в своей работе, понять, так сказать, самого себя, чтобы увереннее и успешнее идти дальше.

Я остановлюсь на вопросах о роли мировоззрения в работе над образом и о том, что проблема типичности есть всегда проблема политическая.

Я хочу объяснить это положение на материале моей практической актерской работы, выясняя попутно, каковы здесь были некоторые мои достижения и в чем заключались мои неудачи и ошибки.

Позволю себе некоторое отступление.

Для меня, какая бы роль ни была мне поручена — большая или маленькая, в театре или в кино, — решающим был следующий вопрос: во имя чего действует данный персонаж на сцене или в фильме? Что движет им в жизни? Какова та пружина, которая толкает его {67} на те или иные поступки? Эта пружина может быть скрыта не только от посторонних, но и от самого ее носителя. Иными словами, то, «во имя чего» он живет и действует, может либо составлять для него осознанную цель, либо не осознаваться им: герой сам, так сказать, не ведает, что творит. Актер же должен знать основную линию жизни героя, основную тенденцию его действий. Скрытая она или явная, пусть завуалированная, даже искаженная, она заключена в сценической жизни образа, и задача и труд состоят в том, чтобы ее обнаружить, ее отыскать.

Итак, первая задача моя заключается в том, чтобы найти в душе героя ту пружину, которая движет им. Если я этой пружины не нахожу, потому ли, что ее на самом деле нет, нет по вине автора, либо потому, что я не сумел ее найти, — в этих случаях я тороплюсь отказаться от роли, она «не нравится» мне, не нравится субъективно, профессионально, хотя со стороны, на взгляд читателя, она может показаться интересной. И если по тем или иным причинам я оказывался перед необходимостью играть такую роль, это всегда бывало для меня мучительно.

Что делает герой? Как он делает то, что делает? И кто же он — что представляет собой в целом?

Это те вопросы, те ступени, которые подводят меня к отысканию «пружины».

И вот я ее нашел, нашел жизненное кредо героя, его мировоззренческую, идеологическую позицию. Что же дальше? Дальше очень важная стадия — вопрос о моем отношении к этой жизненной позиции героя, моя гражданская, общественная, политическая оценка героя.

Уточняю: речь идет не об отвлеченной оценке, а о реально-художественной, ибо в зависимости от нее находится стиль моего исполнения.

Принципиально вопрос стоит таким образом: следует ли безразлично отнестись к герою, кто бы он ни был, подойти к нему только с точки зрения своих актерских, профессиональных обязанностей, оставляя в стороне свои чувства и мысли актера-гражданина, или эти чувства и мысли гражданина должны обязательно участвовать в формировании сценического образа, определять развитие и звучание этого образа?

Существует точка зрения, согласно которой художник не имеет права судить героя, оценивать его внутренний мир; вступая в этот мир, он должен оставить на пороге свои гражданские чувства и мысли: дескать, нейтралитет и беспристрастие художника есть гарантия верного объективного изображения, и, мол, правда будет искажена тенденциозным вмешательством.

Это положение неверно. Оно не приведет к созданию типического образа, оно чуждо типичности в ее марксистско-ленинском понимании. Художник, так же как любой деятель нашего советского общества, рассматривает жизнь в ее революционном развитии, в ее борьбе со старым, в ее движении вперед. Только с такой точки {68} зрения можно и увидеть жизнь, и найти свое место в этой жизни, и достоверно, правдиво ее отобразить. Понятна поэтому роль мировоззрения художника в творческом процессе отражения жизненных явлений.

Гражданская, политическая оценка актером героя, которого он изображает, есть непременное условие и залог верности изображения. В моей работе решающую роль всегда играли два положения, два глагола: знать и утверждать. Я должен знать, чтó я играю, чтó я несу в зрительный зал, и то, что я знаю, утверждать, запечатлевать в душе зрителя: закреплять в нем положительное, выжигать отрицательное. Актер, независимо от масштабов своего дарования, должен осознать свою общественную миссию — быть не только профессионалом-актером, но обязательно поэтом, памятуя пушкинского «Пророка» («глаголом жги сердца людей»). Если же он только «отображает жизнь», по существу отстраняясь от нее, если только демонстрирует свое мастерство, то цена этому, даже при наличии большого дарования, невелика.

Теперь я попытаюсь эти свои положения проиллюстрировать примерами из моей актерской практики.

Начну с роли, мне любезной, в которой я охотно снимался в кинофильме «Мечта» по сценарию Е. Габриловича и М. Ромма. Это пан Коморовский, так называемый «жених по объявлению». Дело происходит в старой панской Польше, а в те времена существовали, да, вероятно, и теперь в буржуазных странах существуют, так называемые «брачные газеты», в которых девицы и кавалеры уже не первой свежести спешили друг к другу через объявление с предложением взаимных услуг касательно руки и сердца.

Пан Коморовский и был женихом, молниеносно и с достоинством откликавшимся на подобные объявления. Он возлагал на такую женитьбу все свои надежды. Его холостая, вольная жизнь есть единственный капитал, который он может пустить в оборот. Пан Коморовский производит чрезвычайно эффектное впечатление: он носит элегантный костюм, к тому же носит его, можно сказать, с блеском. Его походка, гордо поднятые плечи, трость — все это сообщало ему вид «победителя», а нафабренные усы призывно торчали на его лице. Такова показная, парадная сторона его внешности А вот и изнанка, с которой мы знакомимся в его доме, в жалкой каморке, где он ютится: его костюм тщательно уложен в целлофан, потому что он единственный, а носит он старые «задрипанные» штаны, его победоносные усы, когда они не приведены в боевую готовность, жалко кустятся на его помятом, немолодом лице. И глаза его лишены блеска — глаза сейчас тусклые, усталые. Он занят теперь совсем не панским делом: он сам стирает свои старые носки. Ведь он гол как сокол. Таков подлинный облик пана Коморовского.

И вот передо мной встал вопрос: как отнестись к нему? Я мог бы отнестись к нему сочувственно, пожалеть его, несчастного и жалкого, показать трагедию этого человека. Я мог бы показать, как гордо и с каким достоинством он держит себя перед лицом столь {69} неблагоприятной к нему судьбы. Так можно было бы сыграть пана Коморовского, и образ мог бы оказаться весьма выразительным и впечатляющим.

Однако я как советский актер не мог ни сам принять подобную фигуру, ни допустить к ней сочувствия зрителя.

Я увидел в пане Коморовском паразита, паразитическую психику, ограниченный интеллект, мелкость и нищету души, подчеркиваемые и разоблачаемые фальшивой импозантной внешностью.

Итак, передо мной в пане Коморовском выступили два типа: несчастный человек, бедняк и — паразит, мещанин. Я избрал второй тип и, избрав его, увидел в нем нечто большее, чем просто мелкого мещанина. Я увидел в нем также его панский гонор, тот специфический гонор шляхтича, то самодовольство, самовлюбленность, самопоказывание, которые были так характерны для паразитической верхушки панской Польши. Вот куда тянется пан Коморовский, вот куда толкает его «пружина».

Праздность — его идеал, его мечта. О таких типах принято говорить: «На рубль амбиции, на копейку амуниции». Это уже характеризует не только одного моего героя, но и все польское панство. И если образ у меня вышел за рамки эпизода и приобрел известное обобщение в глазах зрителей, то к этому привела меня моя позиция.

Здесь важно одно замечание или, если угодно, предупреждение. Стремление создать тип в этой роли, давшее мне правильное направление в поисках характера, еще не обеспечило успеха в работе. Можно иметь прекрасное представление об образе, правильно его политически осмыслить, но если этим ограничиться, то можно остаться со схемой, от которой никому ни тепло ни холодно. Реальный материал жизни должен войти в эту схему.

Я родился в Варшаве, провел там детские, ученические годы, и мне не раз пришлось видеть людей, подобных пану Коморовскому. Я стал рыться в памяти, вспоминать различные встречи, знакомых, всевозможные мелочи и детали, которые помогли бы мне. Конечно, в юношеские годы я не был способен сознательно следить за окружающей жизнью — будучи подростком, я вряд ли мог разобраться в том, что видел каждый день. Но все же память живо сохранила много такого, что я сумел теперь осознать и использовать в своей работе. Во всяком случае, я на примере этой роли лишний раз убедился в том, что значит для художника наблюдать жизнь.

Всегда и везде, что бы он ни делал, художник (а актер, может быть, в особенности) должен видеть жизнь, наблюдать, подмечать, бросая все это в «копилку» памяти, не брезгуя и мелочью, ибо случается, что и «веревочка пригодится». И в данном случае «веревочка» помогла: вспоминая фланирующих по улицам Варшавы, по Маршалковской или Уяздовской аллее типов, подобных Коморовскому, я как бы увидел через прошедшие годы их праздную походку, я увидел ловко нафабренные усики, увидел даже палку с набалдашником, разукрашенную монограммами. Я представил себе, как он, пан Коморовский, сидит где-нибудь под тентом кафе {70} и три часа потягивает один-единственный стакан кофе по-варшавски, единственный стакан, который он может позволить себе заказать. С каким напряженным и вычурным «достоинством» он подносит стакан к губам, шныряя в это время глазами по сторонам в поисках счастливого случая, способного изменить его судьбу. Ни «трости с набалдашником», ни «усиков» в сценарии не было. Я нашел эти детали, нашел в жизни. Они дали мне ощущение пана Коморовского: трость в руке — ту легкость, бесцельную, бессмысленную непринужденность, с какой он себя держит, усики — воинственную активность и амбицию, без которой нет пана Коморовского.

Конечно, без принципиального подхода к образу я не нашел бы и этих деталей, они продолжали бы без дела лежать в кладовой памяти. Но если бы не было этой кладовой, я, вероятно, дал бы бледную схему, хоть в основе и правильную.

В фильме «Русский вопрос» я играл роль американского капиталиста Макферсона. Мне пришлось до того неоднократно видеть исполнение этой роли на сцене, и оно не удовлетворяло меня — образ казался рыхлым, статичным. И вот, получив эту роль, я задал себе вопрос: а во имя чего действует Макферсон, что им движет? Я понял, что его «пружина» — дело, бизнес. Макферсон все время в каком-нибудь деле, чем-нибудь да занят. Не скрою, что в этом была его положительная сторона, она мне нравилась, и я не собирался ее затенять. Скорей, наоборот, ибо врага надо знать с его самой сильной стороны, чтобы успешнее побороть его.

Итак, деловитость персонажа мне импонировала, но во имя чего он проявлял свою деловитость? Во имя личного обогащения, личного процветания. Эта ее направленность была для меня глубоко отвратительной.

Макферсон узнает, что Гарри Смит, которому он заказал книгу, написал совсем не то, что от него требовалось. Макферсон, как я его ощущал, поначалу воспринял и это с чисто деловой стороны: будучи человеком, способным на любую подлость, он задумался только над тем, как «добром» повернуть Смита на угодный ему, Макферсону, путь — путь оголтелой клеветы и обмана. Он даже внутренне с некоторым интересом отнесся в первые минуты к тому, что Смит, которого он считал в общем «хорошим малым», совершил такой неожиданный вольт. Но когда выясняется, что Смит непоколебимо стоит на своем, что его не сломить, вот тут уже Макферсон приходит в исступление. Тут уж находит «коса на камень». Макферсон со всей яростью бросается в бой против Смита и всю свою деловитость и энергию направляет на то, чтобы его уничтожить.

Представим себе на минуту, что роль Макферсона играл бы какой-нибудь голливудский актер, душой и телом преданный макферсонам и продавший за доллары свой талант. Как он сыграл бы Макферсона (конечно, речь идет не о пьесе К. Симонова, а об образе американского дельца, подобного Макферсону)? Он не только оправдал бы его, но даже возвеличил. Он старался бы показать, что гнев и возмущение Макферсона вызваны недобросовестностью Смита, «нечестностью», {71} что, дескать, Макферсон доверился Смиту, пошел на крупные затраты — и вдруг такое «предательство»!

Воображаемый мною актер считал бы, что он играет правду, играет объективно. Но это, конечно, мнимая объективность и ложная правда, ибо настоящая правда состоит здесь в классовой ненависти капиталиста к человеку, посмевшему стать свободным, посмевшему открыто сказать о своих симпатиях к советскому народу. За этой ненавистью к Смиту стоит ненависть во сто крат более сильная — ненависть к демократии, к народу, вставшему на защиту мира.

Вот истинный источник энергии Макферсона, проявленной им в борьбе против Смита. Так раскрывается классовое происхождение злобы, которая голливудскому актеру могла бы показаться всего лишь справедливым гневом.

Из изложенного не следует, что все капиталисты на одно лицо, есть здесь и «индивидуальные» оттенки — типичность может быть раскрыта весьма разнообразно и многосторонне.

В пьесе Н. Вирты «Заговор обреченных» я играл роль американца Мак-Хилла, посланного с подрывной миссией в одну из стран народной демократии. У меня была задача показать его привлекательную внешность и вместе с тем отталкивающую, чудовищную изнанку. Я сформулировал для себя эту задачу так: «обаятельный удав», Я не боялся показывать его приветливым, любезным, милым, даже добрым, умеющим делать «благородные» жесты, я сознательно заострял эту сторону, имея в виду контраст, найденный мной: сквозь всю лакировку, маску обаятельности вдруг откуда-то изнутри проступали злоба, жестокость, цинизм, и глаза его, губы, выражение лица неожиданно выдавали его истинную натуру. Сам по себе, естественно родился жест, который, кажется мне, тоже служил обнаружению его сущности. Он целовал даме руку и вслед за тем хлопал пальцами по ее руке. Этой фамильярностью он как бы «снимал» ласковость, которую только что выразил, он мог хлопнуть и сильнее, даже больно, так, что дама вскрикнула бы, ужаснувшись поведению этого оборотня. Этого последнего штриха в спектакле не было, но он напрашивался, дорисовывался зрителем. Я хотел, чтобы человеку, обольщенному привлекательностью Мак-Хилла, становилось вдруг не по себе. Я хотел показать: вот он, фасад, а вот и оборотная сторона «американской демократии».

А вот еще один тип американца — бандит Гарготта в пьесе Н. Погодина «Миссурийский вальс». Сыграть гангстера мне казалось нетрудно, но идеологическая оценка этого явления в целом побудила меня придать Гарготте известное обобщение. Я вспомнил заметку, прочитанную в газете, о том, что в США пользуется популярностью общество или клуб под таким, если мне не изменяет память, названием: «Назад к пещерному быту». Явление не удивительное — кризис буржуазной цивилизации порождает подобного рода идеи. За теориями о возвращении к первобытному человеку скрывается разгул инстинкта, стихия дикости, утверждения только своих желаний, своего разнузданного «я». Расизм, проявление ненависти {72} к народу, к демократии и т. д. — вот что таится под формулой «назад к пещерному быту». Кто же, как не гангстер, является невольным саморазоблачителем этой «философии», ибо он — ее крайнее выражение.

В фигуре гангстера обостренно проявляется сущность гибнущей капиталистической культуры. Гангстер подлинно типичен для империалистической Америки. Опираясь на эти мысли, я строил Гарготту. Я наделил его низким лбом, под которым виднелись маленькие глазки и чувственные губы, я дал ему длинные, тяжелые руки — руки палача и убийцы (он у меня всегда ходит в перчатках), которые как бы перетягивают его вниз и напоминают лапы гориллы. И если зритель, глядя на Гарготту в моем исполнении, делал широкие обобщения, то, мне кажется, я сделал свое дело.

Остановлюсь еще на двух типах врагов, которых мне пришлось играть: Гитлера и Керенского. Роль Гитлера мне предложили играть в 1948 году в фильме «Сталинградская битва». Мне не хотелось браться за эту роль — и противно было и, откровенно говоря, неинтересно.

Режиссер В. Петров предложил мне посмотреть ряд документальных фильмов фашистской хроники, где был снят Гитлер. Я смотрел эти картины с возрастающим и напряженным вниманием в течение шести часов, после чего дал согласие сниматься. Мне показалось, что я «поймал» Гитлера. Ничего нового по сравнению с тем, что о Гитлере было написано, я не открыл, но мне, актеру, важно было самому решить вопрос об этом персонаже, о сущности его как типа, то есть как бы открыть его заново. Без такого самостоятельного «открытия» не может быть, по-моему, подлинного творчества.

Что я увидел в фильмах? Вот Гитлер с детьми: удивительно фальшивая улыбка, он не только чужд, он враждебен этим детям, это два полюса, он не понимает их, до его «души» они не доходят. Меня поразил при этом оловянный блеск его глаз. Вот дальше, он мчится на машине, выбросив вперед руку, с тем же безумным, оловянным глазом. Вот он выступает перед собранием, он выкрикивает свою речь. Он не может не кричать — его взгляд и его голос друг другу соответствуют. Я подумал, откуда это — и истерия и поведение бесноватого, одержимого? Я понял: все это от тайной слабости, от ощущения, что ему не может удаться этот дикий план — подчинение мира своему владычеству. Отсюда и крик, и нервозность, и истерия. Эту истину, мне и прежде известную, я открыл для себя как бы изначала. Только в состоянии безумия человек может представлять себя властелином мира, воплощением в своем лице фашистской Германии, попирающей все народы. Эта навязчивая идея — власть над миром — была пунктом его помешательства. Эта идея и ее последствия для него самого объяснили мне и «пружину» образа, и его оформление, и нужные здесь приспособления.

В поисках физической, реально-сценической опоры для своей мысли я попросил режиссера дать мне — Гитлеру — огромный письменный стол, на котором могла бы поместиться подробная карта всего мира, и не одна карта, а несколько. И вот когда я как Гитлер {73} возвышался над этим столом и мог, так сказать, охватить весь мир, я в шкуре Гитлера чувствовал себя совершенно нормально и удовлетворенно: Гитлер был здесь самим собой. Он, Гитлер, мог хватать в эти минуты одни карты, отшвыривать другие: он кромсал, кроил карту мира…

Быть может, огромный стол и т. п. было преувеличением по отношению к тому, как это было в действительности, но благодаря этому сознательному заострению я мог почувствовать и выразить то, что составляло существо Гитлера, мог логически завершить идейно-политическое обобщение в этой роли.

Не лишне, может быть, привести следующую курьезную деталь. Однажды, когда я уже вошел в роль и в форме и гриме Гитлера прогуливался по помещениям киностудии, я зашел в комнату, где находились два пленных немца, два фашистских генерала, приглашенных «Мосфильмом» для консультации по картине. При виде «Гитлера» они вскочили и вытянулись по всей форме. Я счел этот случай хорошим предзнаменованием. Кстати, у меня был жест, который родился непроизвольно — правой рукой я хлопал по своей левой кисти — жест раздраженного нетерпения, скрытой неудовлетворенности. Генералы-консультанты больше всего поразились этому жесту, заявляя, что такой жест был свойствен «фюреру».

В пьесе «Правда» А. Корнейчука мне поручили роль Керенского. В работе над этой ролью я имел возможность познакомиться с теми историческими материалами, которые предоставил мне Музей Революции. Я внимательно изучал многочисленные фотографии, на которых был запечатлен «душка Керенский». Я обратил внимание на некоторые из них, где особенно проглядывала его сущность, которую я искал. Так, например, запомнилось мне фото, где Керенский снялся под кустом сирени; мало того, он держал ветку сирени в руках, и этим жестом, я бы сказал, выдал себя, свое кокетство, свою томность, свое желание нравиться, нравиться всем и каждому, почти как женщина. Мне казалось, что когда он выступает с речью, то он как бы ищет опору в той части аудитории, которая представлена дамами и восторженными девицами. Я нашел подтверждение своему впечатлению, читая многие мемуары.

Еще фото: в Зимнем дворце Керенский уютно расположился на широком диване в своем традиционном костюме — френче, галифе и крагах. При этом опять характерная деталь: он взобрался на диван с ногами; в этом положении тоже было нечто «кокетливое». Если же вспомнить последний штрих в его политической карьере, как он, переодетый в женское платье, бежал из Зимнего дворца, то эта ироническая усмешка истории, посланная ему вдогонку, кажется глубоко символичной.

Не мог я не учесть и клички, которой Керенский был обозначен в архивах охранного отделения (я получил возможность познакомиться с архивными данными): «Быстрый». Запомнился мне снимок на перроне у воинского эшелона: он стоит в запыленном, цвета хаки и сильно выгоревшем полувоенном костюме, с одутловатым {74} лицом и опухшими глазами. Я не говорю уже о многочисленных фото, где он не просто снимался, а позировал, демонстрируя свои эффектные, «наполеоновские» жесты.

Изучение политического и документального материала привело меня к пониманию и той «пружины», которая двигала Керенским. Он играл героя, Наполеона, причем героя, который сознает себя таким, оттого что существует «толпа» — толпа, которой он благодетельствует, к которой снисходит, которую ведет за собой и которая обязана восторженно и коленопреклоненно внимать ему. Я выходил на сцену с сознанием, что Россия рушится и я, Керенский, должен ее спасти.

Комизм этого самовозвеличивания подчеркивается обстоятельствами пьесы: это последние дни Керенского, его закат. Весь он в этот период как-то скис, все его величие и импозантность сникли, все кисло у него — и лицо, и жесты, и походка, и речь; фуражка примята, френч полинял.

От великого до смешного — один шаг. Адвокат губернского масштаба, пусть небесталанный краснобай, молниеносно вознесенный в премьер-министры Временного правительства и столь же молниеносно летящий кувырком вниз.

«Пружина», о которой я говорил и которую всегда стараюсь отыскать в образе, — вот это желание нравиться, производить впечатление, эффект. Отсюда поза и жест соответствующие. Вообще позер.

От этих головокружительных зигзагов карьеры Керенский балдел, он не понимал, что происходит, пугался, съеживался и в то же время храбрился и бодрился, впадая временами в прострацию, в своеобразное психическое онемение.

Возможно, я излишне увлекался и подчеркивал эти психопатологические моменты, в существе своем правильные. Задерживаясь на этих моментах дольше, чем следовало, я тем самым отходил от идеологической характеристики; увлекшись изображением некоего психического феномена, я не сумел создать подлинно реалистический, типический образ. Теперь, со зрелостью, пришло ко мне убеждение, что характерность, остроту нужно брать изнутри, нужно вскрывать глубинную сущность образа, и только в этом случае придет соответствующая ей форма. А в роли Керенского я допустил известное нарушение, искривление образа, поэтому, видимо, не содействовал в полной мере утверждению идеи спектакля. Сейчас, думаю, я сыграл бы этот образ глубже и, уж конечно, сдержаннее, с меньшей степенью эксцентричности.

Хочется мне остановиться еще на одной роли, очень трудно мне давшейся, но безусловно для меня интересной.

В пьесе Л. Леонова «Нашествие» я играл роль Федора. Я очень люблю этого писателя, но, признаться, данный образ показался мне несколько надуманным. Я не понимал, почему Федор приходит в дом своего отца и «куражится» там, иными словами, я не видел «пружины», которая заставляет его действовать. Репетировал я вяло, {75} пытаясь добросовестно подавать текст роли, но блуждал вокруг да около сущности образа, которая мне не давалась. Я дошел до того, что стал отказываться от роли, но Ю. А. Завадский удержал меня от этого шага. И вдруг я нашел эту сущность в процессе работы, и вот каким образом. Отец Федора, старый врач, упрекает сына в том, что он необъективен, несправедливо относится к людям. Вот эти слова о справедливости неожиданно на одной из репетиций задели меня, и Федор у меня, так сказать, неосознанно для меня самого закричал голосом, полным отчаяния: «А‑а‑а‑а! Справедливость? А к тебе, к тебе самому справедливы они?..» Этот крик вырвался у меня, как стон, я вскочил и заметался по сцене. И тут для меня раскрылось главное в образе. Я почувствовал, что здесь причина его столкновения с людьми, с отцом. Справедливость — вот чего не видит Федор в окружающей его жизни, справедливость — вот, так сказать, пункт его «помешательства». Я вспоминаю биографию этого персонажа. Он покушался на убийство своей жены, оказавшейся неверной; ее измена стала для него крушением идеала. Ему вообще не повезло с людьми, с которыми он встречался. И вот этот печальный, хоть и ограниченный опыт своей жизни он переносит на весь мир, он всюду ищет доказательств предательства, порочности, подлости, ничтожности, он ищет пищи для своей вражды и неприятия действительности.

Так сознательно резко заострил образ автор во имя своей высшей цели, которую я наконец уразумел и поддержал. Когда приходят гитлеровцы и Федор видит все их деяния, их холодную жестокость, их человеконенавистничество, когда он видит поруганную девочку-подростка, наивную и невинную, которую он знал с младенчества, в нем происходит перелом, столь же резкий, подчеркнутый. Вдумываясь в образ Федора и определяя свое отношение к нему, я понял, что он человек на редкость цельный, не терпящий никаких компромиссов, его не сдвинешь с той позиции, которую он для себя избирает. К тому же он необычайно впечатлителен, ему свойственна моментальная, огневая реакция. Я понял, что в глубине души своей он человек чистый, добрый, благородный, но эта потребность добра и справедливости вступала в противоречие с фактами, скопившимися на его жизненном пути. Отсюда предельная ожесточенность, слепящая, мешающая идти верно по жизни. Заострение? Несомненно. Но оно помогает точно и выпукло выразить мысль автора.

Если не рассматривать жизнь в ее развитии, то и автор и актер могли бы повести образ Федора к тому, что поведение фашистов только подтверждало бы концепцию Федора о несправедливости как основе мира. Но у Леонова иначе: Федор, наблюдая фашистов, понял главное и существенное, что важно было автору и актеру, он понял то, с чем именно борются коммунисты, во имя чего выступает советский народ, поднявшийся против фашистских поработителей, он понял те цели, которыми вдохновляется Коммунистическая партия, выступающая в данном случае в лице Колесникова. В этом свете Федор и увидел, кто такой Колесников, к которому раньше {76} относился недоверчиво и даже враждебно. И тут лучшее, что было в нем, вышло наружу и восторжествовало. В нем возникла потребность пожертвовать собой, отдать свою жизнь за Колесникова, он почувствовал радость в этом акте самопожертвования. Вот на каких контрастах я повел свою роль в полном согласии, как мне кажется, с замыслом автора.

В инсценировке романа К. Федина «Первые радости» я играл роль писателя Пастухова, писателя-индивидуалиста, для которого цель жизни — прожить как можно лучше, в индивидуалистическом, конечно, смысле, полнее, богаче, разностороннее. Его главная задача — обеспечить себе этот уютный и комфортабельный идеал жизни. Это сибарит, барин и по крови и по мироощущению. Он отстраняет от себя все то, что из внешнего мира покушается на его покой, что выводит его из душевного равновесия, столь любезного ему. Он натура «избранная», и эту избранность он достаточно ощущает и несет в себе. Он пуп земли, а время тревожное, преддверие революции. Когда к нему, как к гражданину и писателю, предъявляются требования революции, Пастухов пытается все это от себя отстранить. Поэтому, когда я играл Пастухова, то пытался передать его сибаритское благодушие и вместе с тем его раздражение в те моменты, когда жизнь вынуждает Пастухова выйти из его убежища.

Я чувствовал, что даже когда он раздражается, то и тут бережет себя, свои нервы. Поэтому в сцене, когда Цветухин ему говорит, что надо похлопотать за молодого революционера Кирилла Извекова, я дал Пастухову добродушно-отчаянный, искренний до комизма тон: «За себя, за себя надо хлопотать». Все это идет от ощущения своей «избранности», и в этом я вижу его первоисточник, его «пружину».

Образ этот для меня достаточно ясный. Но должен признаться, что в спектакле я его несколько упростил, причем значительную долю вины за это возлагаю на инсценировку, которая (во всяком случае, в этом месте) обедняет роман. В романе весть о трагической смерти Л. Н. Толстого всколыхнула Пастухова до глубины души, и он, как пишет Федин, проплакал всю ночь. Это мне не кажется случайным. Ведь Пастухов не просто профессиональный литератор, он художник, у которого есть талант. А талант не может хоть раз не вступить в противоречие с той обывательской позицией, которую занял писатель.

Значит, перед нами не просто сибарит и гурман, каким играл его я. Пастухов сложный противоречивый тип, характерный для писателя — выходца из дворянской среды, который, конечно, может и не приплыть к новому берегу, но то, что туда его толкает волна, — несомненно.

Стало быть, показать образ таким, каким показал его я, значило не показать его во всей социальной типичности.

А теперь я хочу перейти к двум положительным героям. Их отделяет друг от друга промежуток в двадцать лет. Это Гай в пьесе Н. Погодина «Мой друг» и Плотовщиков в пьесе А. Крона «Кандидат партии» — моя последняя работа.

{77} Должен сказать, что мне пришлось сыграть около сотни самых разнохарактерных ролей; довольно часто мне представлялась возможность сыграть перестраивающегося и перековывающегося интеллигента, много я сыграл отрицательных ролей. Но меня интересовало и влекло другое: сила, энергия, воля, устремленность, напор — характер советского человека.

Определяя сердцевину характера Гая и Плотовщикова, я думал; что ими двигает?

Россия, думалось мне в дни работы над пьесой Н. Погодина, отсталая страна, в какие-то считанные годы прошла огромный путь и вышла вперед, поражая и восхищая народы. Люди одолели колоссальные трудности, они создали чудо. Стало быть, советский характер, который созидается и закаляется в борьбе с этими трудностями, — вот что должно стать в центре внимания артиста.

Как часто актер, исполняя роль советского героя, пользуется лишь своим материалом, своими, как принято говорить, данными; важно, видите ли, что фигура его под стать, лицо у него мужественное на вид и голос громкий. Часто именно по этим признакам режиссер и подбирает актера: в тех случаях, когда режиссер не умеет искать характер, он застраховывает себя от возможных опасностей. Актер, обладающий этими счастливыми данными, подчас живет за их счет, ленясь заглянуть в глубь характера.

То, что я не обладал внешними данными для некоторых ролей этого рода, возможно, еще больше побуждало меня идти от внутреннего к внешнему: мне легче было найти внешнее — походку, голос, жесты, когда я хорошо был подготовлен внутренне.

Как сейчас, помню свою работу над ролью Гая. Все во мне не устраивало меня: и худощавое лицо, и голос, и походка, и жест — все это было больше в плане интеллигентской фигуры. Я продолжал репетировать, мучаясь и мучая режиссера А. Д. Попова, который то и дело говорил мне: «Не вижу Гая!»

И вот пришел на помощь случай: приехал ко мне в гости мой товарищ из Горького. Одет он был в полувоенный костюм и бурки. Они придавали ему какой-то неуклюже-молодцеватый вид. Он ходил вразвалку, но двигался ловко, и были в его движениях свобода и размах. Взглянул я на эти бурки и загорелся: «Снимай, — говорю я, — немедленно! Нужно до зарезу». И когда я натянул эти бурки и прошелся в них, они изменили мою обычную, «комнатную», что ли, походку, и я почувствовал себя шире, крупнее, сильнее, я понял Гая не только идейно и психологически, но физически, а это физическое ощущение фактуры героя дало жизненную окраску идее и психологии.

Конечно, не бурки меня спасли, все уже было подготовлено, во дело в том, что все то, что было подготовлено, получило «заземление».

Вопроса этого я уже касался и, поскольку вопрос важный, позволю себе еще одно воспоминание в этом плане. Я был молодым еще актером, когда мне довелось сыграть роль полковника Лодыжкина в пьесе Б. Ромашова «Конец Криворыльска». Этот царский полковник, {78} контрреволюционер, ненавидит лютой ненавистью Советскую власть, при которой вынужден жить. Он содержит ресторан (действие происходит в первые годы после революции) и мечтает о лучших для себя временах. Роль мне не давалась, я чувствовал, что и лицо и голос мой — все это было чуждо Лодыжкину. Мне представлялось, что с такими-то типами, как я, господин Лодыжкин с особой охотой и расправлялся. Было очень неловко «в своей шкуре» чувствовать Лодыжкина: необходимо было поскорее избавиться от нее и «заиметь» полковничью.

Как раз в период этих мучений и поисков я встретил одного старинного своего приятеля, с которым давно не встречался. Проговорили мы с ним всю ночь и не заметили, как наступил рассвет. Когда приятель ушел, я почувствовал, что охрип — голос стал сиплый, неприятный. А так как я в это время жил в «обществе» полковника, не расставаясь с ним ни днем, ни ночью, то невольно этим голосом стал произносить слова из роли. И вдруг почувствовал полковника как живого, и не только голос, его астматическое дыхание, но и его глаз, выражение лица, походку. Я понял тогда, что мало знать общественную физиономию героя, но надо живо представить его себе во всем жизненном комплексе, увидеть его физический склад, примыслить, каково было его детство, юность и т. д.

Возвращаясь к Гаю, хочу сказать, что, найдя его физическое самочувствие, его походку и соответствующие походке жесты — свободные, широкие, размашистые, — я стал искать его голос. И здесь я обратил внимание на гласную «а», точнее «га», южнорусское «га» — я выделял эту гласную, она становилась фонетическим центром слова. Этим, во-первых, я видоизменял свой собственный голос в целях перевоплощения, а во-вторых, эта гласная как бы подчеркивала широту и размах Гая, его жизнерадостность, его жизнелюбие.

Девизом Гая (я иногда рад так найти и определить «пружину» моего героя) было: «Препятствия существуют для того, чтобы их преодолевать».

Гай молод. Он человек пылкий, страстный, озорной, дерзкий, он чувствует в себе силы необъятные. Ему все мало. Еще нагрузка — давай! Новые трудности — пожалуйста! Чем больше дела, тем она веселее. От работы не уставал и даже молодел. В этом была своя правда.

Вся страна, несмотря на империалистическую войну, несмотря на гражданскую войну, разруху, чувствовала в себе силы необъятные и бодро взялась за работу. И это чувство передалось мне, актеру, и вошло в образ героя.

Но был здесь недостаток, состоявший в том, что сам по себе азарт деятельности, страсть к делам преобладали в нем над процессом преодоления трудностей, над прозаическими, будничными обстоятельствами дела, отчего романтический рельеф образа как-то выпирал за счет других существенных моментов, и признаки самой типичности данного образа были несколько односторонними, неполными.

{79} И вот в той новой роли — в Плотовщикове, которую мне поручили год назад (вернее, я сам выпросил ее), я как-то находил и нахожу то, что мне нужно было, то, что я давно искал. Меня прежде всего захватила, взволновала судьба Плотовщикова — секретаря партийной организации крупного завода. Ему пятьдесят лет. Родился он на Волге. Отец его когда-то таскал мешки на саратовских пристанях. До шестнадцати лет Плотовщиков — полуграмотный человек. Теперь он кончил два вуза — инженерный и партийный институт. Он прошел три войны, прошел по самым трудным дорогам, был несколько раз ранен. Его любимая женщина — жена — погибла, и это все сказалось на его характере. Характер этот — железо, перед которым мало что устоит.

Когда теперь на него идет испытание, он не встречает его с улыбкой, как это делал бы Гай: мол, давай, померяемся. Он становится тише, глубже, сосредоточеннее, мобилизует свои силы, опосредствованные всем его жизненным опытом.

В пьесе есть сцена, где к Плотовщикову приходят и сообщают о серьезных неприятностях на заводе. Режиссер предложил мне здесь нервно походить по кабинету, взъерошиться, наглядно взволноваться. Однако подобная реакция, подобная мизансцена казалась мне при моем понимании героя не только не соответствующей, но прямо чуждой, больше того, враждебной ему. Гай — непосредственный и импульсивный, он живо освоил бы такое поведение, а Плотовщиков — никак. У меня Плотовщиков становится в этот момент спокойнее, чем обычно, медлительнее, тише, чем всегда, — в нем сосредоточиваются силы для предстоящей борьбы, и этим спокойствием, этой концентрацией силы он в свою очередь психически воздействует на пришедших к нему работников. «Никакого подобия паники!» — говорит он своим поведением, еще не сказав ни слова.

И в этом случае в поисках голоса Плотовщикова я (так вышло) подчеркнул гласную, на этот раз «о», она возникла у меня из того соображения, что Плотовщиков — волжанин и что «окание» — штрих, характерный для него. Но в процессе работы эта гласная приобрела новую, уже не жанровую функцию, она придавала особую, волевую, сосредоточенную интонацию речи Плотовщикова, служила образованию его характера таким, каким я его задумал.

Плотовщиков для меня — это зрелость Гая, поэтому самое главное в Плотовщикове — чувство ответственности перед партией, перед государством, сознание того, что сила коммуниста — в единстве с народом. Плотовщиков кровно связан с людьми, вместе с которыми он выполняет государственные задачи. Несмотря на растраченное с годами здоровье, он чувствует непреодолимое желание бороться, работать, созидать. Развивая эту линию преодоления трудностей, я пошел, как мне говорили, на рискованный эксперимент. Не скрою того обстоятельства, что и режиссер и сам автор отнеслись к нему с сомнением и даже сопротивлялись, но я, заимствуя упорство у Плотовщикова, настоял на своем. Учтя, что мой герой во время последней войны повредил руку, я пошел дальше: рука его висит плетью, причем, {80} что очень важно, это правая рука. Эта деталь очень много дает мне, моему актерскому самочувствию, она, если можно так сказать, учит сопротивлению и преодолению, способствует накоплению внутренних сил. Мне могут возразить, что бездействующая рука — явление не наиболее часто встречающееся и не очень распространенное. Это, конечно, так, и я никого не призываю калечить своим героям руки и ноги, но в данном случае эта резкая краска помогла мне наиболее рельефно выразить главное в характере моего героя.

Вот, как мне кажется, конкретный пример того, что иногда деталь помогает подчеркнуть типичность, соответствующую сущности данной социальной силы, а сущность в данном случае состоит в том, что трудности и препятствия, если они лежат на центральной магистрали нашей жизни — строительстве коммунистического общества, — вызывают напряжение огромных сил и энергию масс.

Я привел все эти примеры для того, чтобы с позиции практика подтвердить правильность и важность положения о том, что в типическом образе всегда заложена политическая, идейная целеустремленность, что мировоззрение артиста играет главную роль в создании типического художественного образа.

*1953 г*.

## Гай

За тридцать с лишним лет своей работы на сцене я сыграл много ролей наших современников в советских пьесах. Среди них были и положительные образы, такие, как Годун в «Разломе» Б. Лавренева или Гайдай в «Гибели эскадры» А. Корнейчука, образы, воплощение которых доставляло мне большое творческое удовлетворение. Но особенно памятна и дорога мне роль Гая в пьесе Н. Погодина «Мой друг».

Чем дорог мне Гай? Автор очень разносторонне охарактеризовал его, показал в неожиданных положениях и ракурсах, рассказал о нем с прекрасным, свойственным этому драматургу юмором. Это был полнокровный образ; Гай раскрывался перед нами, как живой, талантливый, своеобразный и многогранный человек, яркий жизнеутверждающий характер, человек, с головой ушедший в любимое дело. При всех этих положительных качествах Гай чрезвычайно строптив. На его жизненном пути были и волнующие взлеты и резкие падения. Но при этом Гай абсолютно честный, преданный коммунист, личность, достойная подражания.

Мне иногда кажется странным, что мы сейчас так много говорим о том, что актеру хочется играть образ современного героя наших дней; об этом говорится так, как будто до сих пор на сцене никогда не появлялся наш современник. И при этом словно забывают, что этот наш современный положительный герой был не раз по-настоящему талантливо представлен в советской драматургии.

{81} Еще в тридцатые годы наша советская драматургия умела создать такого интересного героя, как «наш друг» — Гай. И в пьесе, центральным персонажем которой он был, чувствовалась большая тема, был ощутим широкий, вольный дух творчества драматурга. К сожалению, в ряде советских пьес, появившихся на сценах наших театров за последние годы, мы не наблюдаем такой широты авторского замысла, такого многогранного развития, образа, как в «Моем друге».

*1954 г*.

## Маттиас Клаузен

Прежде чем приступить к изложению того, как протекала, а верней сказать — и протекает моя работа над ролью Маттиаса Клаузена, я позволю себе начать с истоков, то есть с первого знакомства с пьесой Гауптмана «Перед заходом солнца», с первых моих впечатлений, так как они и определили всю мою дальнейшую работу над этим образом.

Должен сказать, что первое прочтение пьесы не вызвало у меня энтузиазма играть названную роль. Тема любви — любви очень пожилого человека к молодой девушке, — положенная в основу данного произведения, не показалась мне столь ярко и неповторимо разрешенной, чтобы требовать ее сценического воплощения.

Как всегда в таких случаях, у меня возникал вопрос — а что я скажу зрителю своим исполнением этой роли? Возможно, что это неверное, как впоследствии оказалось, впечатление обусловливалось моей заинтересованностью другим великим образом, мечту о воплощении которого я вынашивал в течение многих лет. Но факт остается фактом: я оставался равнодушным к судьбе Маттиаса Клаузена.

Прошло месяца два‑три, наш театр все энергичнее стал настаивать на необходимости возобновления этого когда-то уже шедшего на вахтанговской сцене спектакля, и мне было предложено еще раз ознакомиться с пьесой. И тут произошла неожиданная для меня вещь: мне, настороженному и даже предубежденному в нужности возобновления этой пьесы, раскрылось совершенно иное ее содержание: тема любви, казавшаяся доминирующей при первом прочтении, отошла на второй план, а со всей силой и убежденностью стала звучать тема второго рождения человека, тема раскрепощения человеческого духа.

Такие слова, как: «А во имя чего же прошла моя жизнь?» или «Внешние — возможно, но главное, конечно, причины внутренние: это итог долгих дум, это итог моего трехлетнего одиночества» — получили для меня самое мощное звучание; ими кричала обновленная, воскрешенная к новой жизни душа Маттиаса Клаузена. И когда для меня все ясней и отчетливей становилась эта ведущая тема жизни образа, я, как всегда в своей работе над ролью, стал искать ответа {82} на три излюбленных вопроса: что делает герой, как он делает и кто же он?

В поисках ответа на первый вопрос, то есть что делает Маттиас Клаузен, меня в равной мере интересует, что это владелец крупного издательского предприятия, что, как говорит его друг Гайгер: «Твои статьи, собранные воедино, могли бы составить несколько томов ценнейших документов эпохи».

Равно как и культ Гете, который царит в доме Клаузена: не зря его сыновья носят имена Вольфганг и Эгмонт, а старшая дочь названа Беттиной.

А Сенека? А Марк Аврелий, последователем которого в финале пьесы становится Маттиас? А увлечение шахматами, столь близкое моему сердцу?

А вся линия отношения к Инкен — этой высокой самоотверженной любви, о которой более подробно я скажу в дальнейшем.

Мысли, высказываемые самим Клаузеном в адрес зятя Клямрота: «Но с чем я решительно не могу примириться, так это с мыслью о том, что дело всей моей жизни в руках этого человека превращается в обыкновенное торгашеское предприятие». А финальная реплика третьего акта: «О, я никому никогда не позволю погасить свет всей моей жизни».

Все это вместе взятое, питая мое воображение, рисовало прекрасную человеческую личность, гуманиста-просветителя в высоком значении этого слова, на закате своих дней понявшего вдруг всю ложь прожитой и окружавшей его жизни.

Вот это стремление скинуть эти путы, освободить дух, зажить широкой, свободной, вольной жизнью становится сквозным действием роли.

Вот почему эпиграфом к ней я беру слова Пушкина:

«На свете счастья нет, но есть покой и воля», —

а также из «Живого трупа»: «Это не свобода, а воля», — воскликнул Федя Протасов. — «Ах, хорошо! Кабы только не просыпаться. Так и помереть». Воля, как понятие самого широкого, бескрайнего потока духовных сил человека, охватывающего мироздание и без остатка растворяющегося в нем, это великое слияние с природой:

«Тогда смиряется души моей тревога,  
Тогда расходятся морщины на челе,  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу бога…»

И вот когда так для меня определилась идея образа, я стал размышлять, как вернее подойти к ее воплощению.

*Первый акт*. Торжество Маттиаса Клаузена — ему подносят грамоту почетного гражданина. Праздник, иллюминация, музыка, танцы, радостные, возбужденные лица приветствующих его людей. Первое появление Клаузена, сопровождающего бургомистра с супругой и прочих знатных гостей.

{83} Я здесь хочу быть любезным, доброжелательным и приветливым хозяином, никак не желая показывать той сложной внутренней жизни-борьбы, что совершается в тайниках моей души. Я никак не хочу показать (а верней — я хочу всячески скрыть), что мир моего дома, моей семьи, моих детей, а особенно моего зятя Клямрота, стал мне чужд и даже враждебен. Я живу и стремлюсь к той минуте, когда останусь наедине со своим старым испытанным другом Гайгером, кому я смогу со всей чистосердечностью и искренностью поведать о самых сокровенных тайнах.

И вот я расстался с гостями, с детьми; очень деликатно освободился и от присутствия когда-то любимой дочери Беттины.

Нас только двое — Гайгер и я. И тут началась «исповедь горячего сердца». Ее я начинаю издалека.

Вспоминая о смерти жены, я говорю, что потеря этого когда-то близкого человека заставила меня пересмотреть всю прожитую жизнь. И что я понял, как неверно, как бессмысленно, в какой лжи и неправде прошла она. И особенно горько, что дело всей моей жизни (издательское дело) в руках зятя Клямрота превращается в обыкновенное торгашеское предприятие. Он, этот новый хозяин, представитель воинствующего фашизма — мой главный враг.

Я понимаю, что остались считанные последние годы, что их очень мало, что безрассудно начинать жизнь заново, но сердце кричит, но совесть вновь рожденного человека кричит, что чем меньше оставшихся дней, тем сильней и яростней надо за них бороться.

И кончаю я эту исповедь в твердом убеждении: «Да, Гайгер! Новая жизнь! Я решил обрубить канат, привязывающий меня к моему старому кораблю. Я не капитулирую! О, я не уступлю ни одной буквы в проекте задуманных реформ моей жизни!»

Этим твердым убеждением заканчивается первый акт.

*Второй акт*. Встреча с Инкен. Она — земное воплощение «света моей жизни».

Когда я размышлял над отношением Клаузена к Инкен Петере, мне то и дело приходили на память стихи Тютчева… Я хочу их целиком привести, так как, пользуясь ими для верного ощущения сцены любовного объяснения, я вношу некоторые поправки.

«О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней…  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,  
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —  
Помедли, помедли, вечерний день,  
Продлись, продлись, очарованье.

Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность…  
О ты, последняя любовь!  
Ты и блаженство и безнадежность».

{84} Если такие строки как

«Нежней мы любим и суеверней…  
… Продлись, продлись, очарованье» —

целиком мною воспринимаются, то [вместо]

«О ты, последняя любовь!  
Ты и блаженство и безнадежность»

я — Маттиас Клаузен — восклицаю: «О ты, первая любовь! Ты, первая любовь вновь (а может быть, вернее — только что) родившегося человека!»

Я бы очень не хотел быть понятым таким образом, что раз это «первая любовь», то, следовательно, в ней должно быть нечто юношеское, порывистое и т. д. Нет, это не так! Я говорю и понимаю под «первой любовью» свежесть чувства (другое слово пока не находится), непосредственность и ясность его.

И в то же время меня ни на минуту не покидает мысль, что я почти семидесятилетний старик, что я «не пара» Инкен! Вот эта внутренняя борьба чувства и сознания является основой сцены Инкен и Клаузена.

Еще раз повторю: меня — Клаузена — сюда «влечет неведомая сила» — вернее сказать, «ведомая» сила, я всякий раз прихожу сюда «в последний раз», и сегодня я тоже пришел в последний раз — взглянуть и… больше не встречаться.

Остановлюсь несколько подробней на этой сцене.

Я еще издали (то есть из-за кулис) вижу Инкен. И мне достаточно этого видения ее, чтобы меня оставили всякие тревоги и сомнения. Поэтому так радостно, беззаботно и даже шутливо я стремлюсь проводить этот первый кусок встречи.

Лишь вопрос Инкен: «Разве это вас тяготит? Вы этого не хотите?» — отрезвляет меня. И свою ответную реплику: «Нет, я этого хочу, но я не должен этого хотеть» — считаю нужным наполнить глубоким содержанием той внутренней борьбы, о которой я говорил выше.

Но неожиданно Инкен раскрывает всю силу своей любви. «Это и для меня выход», — говорит Инкен в ответ на реплику Клаузена, что у него есть и третий выход, который избрал в свое время Сенека. И тогда все летит вверх тормашками.

Тут-то и начинается это великое смятение, эта борьба чувства и разума, приводящая к любовному признанию.

*Третий акт*. Я, Маттиас Клаузен, выхожу к своей семье, сопровождая Инкен Петере, — радостный, праздничный. Я так охвачен этой радостью, этим счастьем, что первое время не вижу нахмуренных, недружелюбных, настороженных лиц моих домочадцев. Лишь по ходу развития действия, когда я замечаю отсутствие Беттины и особенно когда я слышу об ее отказе явиться к завтраку, я начинаю настораживаться.

{85} Тут я впервые (после реплик Инкен, в которых она просит отпустить ее домой) замечаю настороженность и недружелюбие, о которых я говорил выше. И реплику, обращенную к Вольфгангу: «А ты, собственно говоря, знаком с фрейлейн Инкен?» — произношу на гневной настороженности, поскольку мне становится очевидной обструкция, уготовленная Инкен. В тоне сдержанной гневности звучат реплики, обращенные к появившейся Беттине.

Лишь когда все заняли свои места за столом и я вижу, что нет прибора для Инкен, происходит первая вспышка. Я потрясен, я не ожидал, что мои дети способны на такую дерзость, на такое оскорбительное поведение.

Вспышка переходит в грозу, и реплика: «Подать его (то есть прибор) сюда» — произносится мною на крике; равно как и дальнейшие слова: «Скорее вы все уберетесь отсюда, чем ей будет отказано от этого дома», — произносятся мной почти в исступленном состоянии.

Возвращение к завтраку я играю, согласно ремарке Гауптмана, сдержанно и тихо, как будто ничего не произошло. Но это, конечно, затишье перед бурей. Дальнейший диалог — обращение к Клямроту, Оттилии, Вольфгангу, Беттине — идет на подтексте: «так вот с кем я прожил свою жизнь», — так сказать, я еще раз, еще пристальней всматриваюсь в лица моих детей и родственников, еще внимательней и настороженней прислушиваюсь к их речам, вернее, к тому, что звучит за их речами. Отсюда и пауза после слов Вольфганга: «Мы боимся за наше существование, потому что нам кажется, что мы стали для тебя чужими». Повторяю, для меня, Клаузена, в совершенно новом свете предстают эти так называемые родственники. Я вижу и слышу за их словами истинные побудители поступков и действий и содрогаюсь и возмущаюсь низостью причин.

Поэтому таким обвалом, низвержением обрушиваю я свой монолог: «Да, да, да! Именно там ваше место…» и т. д., завершая его угрожающим стуком кулака по столу. В этом монологе — гневном, яростном, обличительном — я особенно считаю нужным подчеркнуть слова: «Разве я не свободный человек с правом свободного решения?» — как имеющие самое непосредственное отношение к сквозному действию роли. И как завершение всей сцены: «Вон! вон! вон! все! все!»

Этим изгнанием и торжествующим: «О, я никому никогда не позволю погасить свет всей моей жизни» — заканчивается третий акт.

*Четвертый акт*. Действие начинается с выхода Клаузена, и до встречи с Ганефельдом я играю одним большим куском: «кульминация счастья». Отсюда и стремительный выход к Гайгеру, и всю встречу с ним, равно как и вслед идущую сцену с Инкен, я стараюсь проводить в приподнятом мажорном тоне. Счастье, счастье!

Даже в начале сцены с Ганефельдом меня еще не покидает это чувство торжества и радости. Ничего не подозревая дурного, я хочу поскорей объясниться с Ганефельдом и своими репликами я как бы подталкиваю его медлительность и нерешительность: я хочу {86} ему помочь найти точные и верные формулировки, не зная причины его замешательства.

Будучи глубоко оскорбленным своими детьми, я в силу того же счастья и радости, о которых говорил выше, готов пойти на примирение.

Слом куска, этого большого куска торжества и ликования, верней, первая трещинка его, улавливаются мной в реплике Ганефельда: «К сожалению, я не несу белого флага». После этих слов я настораживаюсь все больше и больше, желая понять, куда же он клонит. «Некое мероприятие?! Мои дети считают необходимым» — звучит уже сарказмом.

«Суд назначил меня вашим временным советником», — говорит Ганефельд, и это слово, первое слово — суд — поражает меня как гром.

Но я все еще не хочу верить, я все еще стараюсь оттолкнуть от себя страшное содержание этого слова, так как понимаю, что за ним кроется.

Это минуты смятения, так как, с одной стороны, потрясает меня самый факт опеки, делающий меня живым трупом, а с другой — я не могу поверить, что «это противоестественное преступление» совершается руками моих детей. И когда я наконец это познаю, когда наконец это укладывается в моем мозгу, — отсюда и жест рукой, верней, кистью руки, когда говорю слова: «Я хочу знать, кто это сделал. Это мой сын Вольфганг? Это моя дочь Беттина? Это моя дочь Оттилия и еще…» — то каждое имя я как бы подталкиваю ко лбу, чтобы оно уложилось в моем не воспринимающем мозгу. Кусок, относящийся к детям, верней, к осознанию поступка, ими совершенного, так же как и предыдущий кусок, обращенный непосредственно к Ганефельду: «Господин юстиции советник, это вы ребенком играли с Вольфгангом у этого камина? Это вы ездили верхом у меня на коленях?» и т. д. — объединяется для меня одной общей темой: осознание жизни, как кульминация трагической судьбы Маттиаса Клаузена. Отсюда, как следствие, порез портрета жены, уничтожение всего, что может напоминать о детях, разгром и сотрясенье дома, так как после всего того, что я узнал, этот мир должен быть уничтожен. Да, да! Жить нельзя! — Уже здесь зарождается эта мысль, получающая свое завершение в последнем акте.

Эта жажда уничтожения следует за мной и в последнем выходе четвертого действия, в выходе к детям. «Где мой гроб?» — спрашиваю я, обращаясь к ним. «Я хочу видеть мой гроб», — настойчиво повторяю я, как бы требуя этими словами собственного уничтожения.

Следующий за этим кусок, обращенный непосредственно к детям, сначала к Вольфгангу, затем к Беттине и Оттилии, я веду на желании сорвать с них маски, оголить их души. Причем к каждому из них с индивидуальным подходом.

Если вид сына вызывает во мне ярость и слова: «И почему я был так слеп и не почувствовал, что прижимаю к сердцу своего убийцу», — произносятся мною почти на крике, обличительном крике, {87} то от Беттины я просто отмахиваюсь, не удостаивая ее должным ответом, в то время как Оттилия, «маленькая, кроткая Оттилия», мой последыш, вызывает во мне глубокую скорбь.

Заключительная сцена с Инкен, когда я в последний раз взглядываю на нее, понимается мною как последнее прощанье, как желание передать в последнем взгляде всю любовь и благодарность за подаренное счастье. Отсюда и жест: разводя руки, я хочу этим как бы сказать: вот как с нами, Инкен, разделалась жизнь. И вслед за этим низкий, земной поклон — как просьба о прощении.

Переходя к *пятому акту*, я должен сказать, что он для меня оказался самым трудным. Когда в начале этих заметок я говорил, что работу свою над ролью Маттиаса Клаузена я и по сей день не считаю завершенной, я имел в виду главным образом этот последний акт.

В чем трудность этого акта?

Как правильно замечали мои товарищи и друзья, после очень подъемного четвертого акта этот заключительный акт идет на снижение, и, следовательно, интерес и напряжение зрительного зала падают. Давались мне советы (не режиссуры) вести это действие, продолжая смятенность и возбужденность предыдущих сцен. Но эти советы не ложились на мое сценическое самочувствие, встречая внутренний протест, так как ключом к этому акту были для меня слова Клаузена, сказанные Инкен: «Слишком поздно; мертва моя душа». Как результат пережитых потрясений — эта мертвенность души, с одной стороны, а с другой — ясное логическое течение мысли, чередуемое с выпадением памяти.

Позволю себе проследить более подробно эту линию жизни Маттиаса Клаузена в заключительном действии. Я очень ясно представляю, как, уведенный санитарами и обследованный врачом Клямрота, я, Маттиас Клаузен, оставшись один, бросаюсь к окну, спускаюсь по водосточной трубе и бегу из этого проклятого дома.

Я уже знаю, что мне не жить на этом свете, я знаю, что сам порву нить своей жизни; я не забыл захватить с собой пузырек с цианистым калием. Но я хочу в последний раз взглянуть на то место, где посетило меня это великое счастье встречи с Инкен.

Я бегу, боясь погони, бегу в дождь и бурю, спотыкаясь и падая, чтобы скорей добраться до заветного места.

Я обычно начинал звонить в колокольчик дома фрау Петере тихо, нежно, прислушиваясь и вспоминая тот день, когда я впервые услышал его звук, так тесно связанный для меня с обликом Инкен. И входил я в дом уже успокоенный, достигнув желанной цели; и поскольку я понимал несвоевременность этого визита, равно как и свою растерзанную внешность, я с первой же [минуты] встречи с фрау Петере старался ее успокоить и уверить в том, что ничего страшного не произошло.

Фрау Петере и Эбиш усаживают меня в кресло — я смотрю на огонь и, отдаваясь этой минуте, переношусь к тем дням, когда я впервые посетил этот дом. Поэтому для меня так естествен и закономерен вопрос: «А где Инкен? Я ведь ради нее сюда пришел!» {88} «Она давно переехала к вам», — слышу я трезвый голос фрау Петере.

«А! — невольно вскрикиваю я, — забыл!» И в наступившей паузе я как бы наблюдаю самого себя, тот внутренний распад, раздвоение, совершающееся во мне. Затем я очень трезво, с полным сознанием прошу фрау Петере дернуть за шнурок колокольчика, чтобы с его помощью еще раз перенестись к той незабвенной первой встрече с Инкен. Так же трезво провожу я сцену с пастором и, не скрывая своего презрения, бросаю ему: «У вашего колокола слишком длинный язык!»

После этой реплики я ухожу со сцены; я ухожу в соседнюю комнату, где, сменив белье, засыпаю. Как бы от толчка, я просыпаюсь, и первая мысль — где яд? Пора кончать. С этим я выхожу на сцену, ища стакан, и так сосредоточен на этой мысли, что не слышу и не вижу Инкен.

Только после третьего ее возгласа: «Маттиас» — я обращаю на нее внимание. Здесь я — «живой труп». «Живой труп» — прошу понимать как наивысшую степень сосредоточенности Клаузена на мысли вполне сознательного отказа, отрешенности от жизни.

Только на миг возвращается прежний Маттиас Клаузен — «В Швейцарию хочу!»

Затем опять следует выключение сознания, с тем чтобы вернуться уже в последний раз к моменту принятия яда.

Заключительные слова: «Я жажду заката, заката жажду» — звучат с полной отчетливостью, как приговор этому миру. Что меня не удовлетворяло в исполнении этого акта? Взяв за основу слова «мертва моя душа», я весь акт окрашивал этой мертвенностью, этой смиренностью и однотонностью. Мне казалось, как теперь вижу — ошибочно, что после бурных сцен третьего акта и особенно — четвертого будет естественно провести этот заключительный акт как эпилог всей трагедии именно в таком звучании. Но сигналы, о которых я уже толковал выше, равно как и мое собственное ощущение зрительного зала в этом акте, говорили о неблагополучии.

Я стал добираться до причины и теперь, проиграв более семидесяти раз этот спектакль, вижу ее, эту причину, в бездейственности моей в этом акте.

Должен сказать, что имеются два варианта пьесы «Перед заходом солнца». Полный ее перевод и несколько исправленный, исполняемый нами на вахтанговской сцене. С полным переводом я был знаком, но поверхностно, поскольку в театре все преимущества отдавались переработанному варианту. И вот в поисках причин своей неудовлетворенности я обратился к подлиннику.

Если в исправленном варианте цель прихода Клаузена в последнем действии завуалирована (может казаться, что он явился сюда, чтоб еще раз услышать при входе так много значащий для него звон колокольчика), то у Гауптмана, в подлиннике, он приходит весьма возбужденный, «весело смеется» (есть даже такая ремарка); {89} «Приготовим пунш! Где же грог?» — то и дело бросает Клаузен, побуждаемый желанием устроить «прощальный ужин». И звонит он в колокольчик при входе, не прислушиваясь к его звуку, как это делал долгое время я, а возбужденно и резко, как бы боясь погони, с желанием поскорей укрыться от нее.

В последних спектаклях я уже стараюсь вести финальные сцены в этом ощущении, и, сколько могу судить, воспринимаются они зрителем с большим напряжением.

Думаю этим не ограничиться, а вместе с режиссурой заново пересмотреть текст и неверно опущенное восстановить.

[*1957 г*.]

## Почему… Гамлет?

Вся драма — грозный обвинительный акт против жизни. Но вся она заряжена такой могучей жизненной силой, что страдания переплавляются в радость и сама горечь опьяняет.

*Ромен Роллан о «Гамлете» Шекспира*

Во всей мировой драматургии трудно найти произведение, равное «Гамлету».

Вот уже в течение трех с половиной столетий различные театры и отдельные выдающиеся актеры пользуются великой трагедией Шекспира, чтобы выразить свои сокровенные думы, отразить идейные устремления своей эпохи, раскрыть свои творческие силы.

… Но почему я почти в конце своей сорокалетней работы в театре позволяю себе «дерзость» браться за эту роль?

Во-первых, не знаю другого такого сценического произведения, где бы с такой силой, широтой и глубиной ставилась бы мысль человеческая в соприкосновение, в столкновение с явлениями жизни.

Во-вторых, мечтая об этом образе с юности, до последних лет почитал свою актерскую технику (как внешнюю, так и внутреннюю) недостаточной для воплощения этого великого образа.

И только теперь решаюсь…

*1958 г*.

## [О Л. М. Леонидове]

В годы моего театрального ученичества я имел счастье встречаться с выдающимися деятелями сцены. Это были: Елена Павловна Муратова — одна из старейших и прекраснейших актрис Художественного театра, из уст которой я впервые услышал «систему» Станиславского; Евгений Богратионович Вахтангов, сверкающий {90} талант которого нас всех восхищал; Алексей Денисович Дикий с его безудержной фантазией; и, наконец, судьбе угодно было дать мне радость и «второе рождение» от встречи с незабвенным Леонидом Мироновичем Леонидовым.

Я прекрасно помню ясные, солнечные, плавно текущие уроки Муратовой, блестящие импровизации Вахтангова, темперамент и увлеченность Дикого, и мне, конечно, никогда не забыть потрясений, которыми нас дарил Леонидов.

В своих воспоминаниях я хочу говорить о Леонидове не как об актере, а как об учителе, воспитателе.

К великому несчастью, годы моего ученичества совпадают со временем, когда Леонид Миронович серьезно заболел и был вынужден отходить от сцены, но, занимаясь с нами, он всей силой своего нерастраченного темперамента, всей страстью и огнем великого художника обжигал наши сердца!

Навсегда я сохранил в своей памяти образ этого человека таким, каким он запечатлелся при первой встрече: крупный, атлетического сложения, с мощным лбом и горящими, полными энергии, неповторимыми глазами. Как зачарованный поглощал я его уроки в Студии имени Шаляпина. Посещал он нашу студию не чаще, а то и реже двух раз в неделю, так что попасть к нему со своим отрывком удавалось раз в две‑три недели. Но зато я не помню случая, когда бы я по той или иной причине пропустил занятия. Причем особенно меня обогащали уроки, на которых я имел возможность наблюдать процесс работы Леонида Мироновича с моими товарищами.

Я воочию видел, как «текст» отрывается от тетрадки и перед нами предстает живая жизнь, живая человеческая душа во всей ее потрясающей обнаженности. Так он умел вскрывать сущность характеров и поступков, добираться до самых последних глубин образа-роли.

Запомнилась мне первая встреча с Леонидом Мироновичем. Был показ самостоятельных работ, и мне наконец представилась возможность «блеснуть» в роли любовника (а я ходил все в «характерных») — это был Морис Саксонский из «Адриенны Лекуврер». Тут я не постеснялся занять пластики у Церетелли, игравшего эту роль в Камерном театре, и «пламенности» у известного в ту пору актера на роли любовников в театре Корша — Евг. Воронихина.

И вот дошла очередь до нас. Лидия Шаляпина, игравшая Адриенну, и Н. Львов в роли Мишоне ведут диалог последнего акта. Подходит время моей реплики за кулисами. «Она меня примет, я в этом уверен» — восклицаю я и бодро выскакиваю на сцену, бросаясь перед полулежащей Адриенной на колени. Затем следовал «страстный» монолог, который я старался произнести как можно горячее. И вот, не успеваю я его окончить, как слышу из зала: «Астангов, подойдите-ка сюда!»

В полном недоумении приближаюсь к столу, за которым сидит Леонид Миронович.

— Скажите, пожалуйста, что вы хотите сказать в этом вашем монологе?

{91} Я опять пытаюсь «вскочить на коня», но Леонид Миронович меня осаживает:

— Вы попроще, попроще, чтобы я понял. Ну, говорите!

И я начинаю размеренно и, как мне кажется, очень скучно повествовать о своей страстной любви.

— Вот теперь лучше, — говорит Леонид Миронович. — Начинаю кое-что понимать.

Как часто мы слышали из его уст: «Мысль, мысль! Не понимаю!»

И когда мне выпало счастье начать работу над Раскольниковым, то главное, чего от меня добивался Леонид Миронович, — это раскольниковской «мысли», основной движущей силы, пружины его поступков.

Очень запомнился мне отрывок, выбранный одним из наших студийцев из «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого, — сцена царя с Гарабурдой. До сих пор звучит в ушах фраза: «Впустить посла, но почестей ему не надо никаких!» Причем вторая часть этой фразы говорилась вдогонку, почти криком: «… но почестей ему не надо никаких!» И уже про себя: «Я баловать Батура боле не намерен!»

Леонид Миронович требовал максимальной сосредоточенности, собранности от исполнителя роли Грозного, подозревающего крамолу, заговор. Должен сказать, что лишь в очень редких случаях Леонид Миронович прибегал к личному показу. Если он иногда и позволял себе это, то чаще всего по поводу роли и в обстоятельствах, не имевших места в данном отрывке.

Труднейшая роль Грозного нелегко давалась молодому студийцу, особенно туго «наживалась» отчужденность, подозрительность царя. И вот мне помнится, как однажды Леонид Миронович, выстроив нас в две шеренги, так что мы образовали живой коридор, предложил нам этюд: бояре ждут выхода царя. Строй бояр кончался почти у самой двери. Сам же Леонид Миронович вышел за дверь. И вдруг дверь стала очень медленно приоткрываться. В щель блеснул леонидовский глаз, который начал нас по очереди прощупывать… Затем дверь приоткрылась несколько больше, и вся фигура Грозного продвинулась вперед. Но, не пройдя и двух шагов, он, Грозный — Леонидов, остановился, а затем резко повернул голову назад, к боярам, оказавшимся позади, впившись в них взглядом. Этот проход царя через строй бояр продолжался без единого слова: на ком-то он задерживался дольше, кого-то пропускал, а в некоторых буквально вонзался.

Нас лихорадило!

Много воды утекло с тех пор. Во многих театрах я побывал, со многими актерами и режиссерами разных вкусов и направлений встречался, но с годами — как путем собственного опыта, так и наблюдая за работой товарищей — я все больше и больше убеждался и убеждаюсь, что мысль, которой так настойчиво и страстно требовал от нас Леонид Миронович, — основной рычаг, на котором зиждется наше актерское искусство!

{92} Вспоминаются мне мои встречи и беседы с Леонидом Мироновичем в более поздние годы, когда я, став уже актером-профессионалом, навещал его.

Мы то и дело заговаривали о «тайнах нашего искусства»: почему вчера «игралось», а сегодня «не играется», или третьего дня игралось лучше, а накануне хуже, и пр. и пр.

Интересовало меня, как Леонид Миронович готовился к спектаклю, например к такому, как «Братья Карамазовы». К своему великому сожалению, я не видел Леонида Мироновича в этой роли, но читал и слышал, что он достигал в ней величайших высот.

И вот помнится мне, что, когда я заговорил о появившейся у меня потребности (а в увлекающих меня ролях особенно) подыскивать эпиграф к роли, Леонид Миронович заволновался.

— Знаете ли, у меня была привычка находить такой «включатель» (так он и сказал — включатель) в самом тексте роли. Например, разбудите меня ночью и спросите, какая для меня самая важная фраза в роли Мити Карамазова, я, не задумываясь, отвечу (и он прокричал): «Не повинен! В крови отца моего не повинен!»

Потом Леонид Миронович стал рассказывать, как он готовил себя к такому спектаклю, как «Карамазовы». Уже с утра он уезжал куда-нибудь (чаще за город), оберегая себя от суетных дел. Мне хочется привести почти подлинные его слова, касающиеся исполнения роли Мити: «Я никогда не знал, как я буду играть; знал лишь, что, возможно, и не вернусь домой!» Намек на то, что сердце могло не выдержать, так как роль требовала предельного напряжения, огромной самоотдачи.

Мне рассказывали видевшие этот спектакль, что сцена «В Мокром» шла час двадцать минут, а зрителям казалось, что прошло не более четверти часа. Вихрь страсти господствовал в этой сцене.

— А рубашку с меня за кулисами снимали такую, — говорил Леонид Миронович, — что ее буквально можно было выжимать.

В заключение хочу привести еще одну беседу с Леонидом Мироновичем. В 1935 году мне выпала честь быть приглашенным в труппу Художественного театра. Я, естественно, направился за советом к Леониду Мироновичу.

— А вы слышите «тон» этого театра? Он вам близок? Ну, тогда поступайте, а если будут огорчения — придите ко мне… — и после паузы прибавил: — поплакать в жилетку.

— Вот это-то меня и тревожит, — говорю я. — Леонид Миронович, позвольте мне задать вам один вопрос. Я, конечно, не вы, но играть мне все же хочется. А вы знаете, какая молва идет о вас? Что вы и десятой доли не сыграли того, что вам положено было сыграть.

Когда я бросал эти бестактные реплики, голова Леонида Мироновича склонялась все более, более, и, наконец, наступила тишина. После долгого раздумья он начал так (привожу эти слова почти со стенографической точностью):

— Видите ли, если смотреть на это с точки зрения: восемьсот раз занавес, тысяча букетов, миллион поклонниц, то, конечно, {93} я потерял; но если смотреть с точки зрения большого искусства, то я приобрел. Это, — он указал на портрет К. С. Станиславского, — абсолютный человек в нашем искусстве!

Вот те обрывки воспоминаний, которые сохранила моя память и которые я хотел бы принести на могилу моего учителя.

[*1960 г.*]

## [Это я почитаю главным] Беседа с М. Ф. Астанговым

Когда была названа тема нашей беседы, Михаил Федорович Астангов, ни слова не говоря, протянул руку к толстому тому «Ежегодника МХТ» и прочел: «Кто такой директор театра и в чем радости и трудности его дела?.. По-моему, это “несчастный счастливец”. Счастливец — потому, что приятно быть директором театра: имеешь дело с живыми, интересными людьми, с теми вечерними часами дня, когда у всех людей трудовой день позади, когда все празднично, сверкает радостью и наполнено мечтой, которая всегда окутывает театр. Стоять во главе такого дела — большое счастье. Но это дело чрезвычайно сложное, крайне ответственное…» А дальше шли слова Вл. И. Немировича-Данченко о горестях и радостях «несчастного счастливца».

— А какое отношение это имеет к нашей теме: традиции и новаторство?

— Какое? Самое прямое… Немирович-Данченко был и в творчестве новатором и создал совершенно новые формы управления театром, которые потом стали традицией МХАТ… А почему я начал с этих слов Владимира Ивановича? Видите ли, назвать себя «несчастным счастливцем» мог только человек, влюбленный в театр, в актера. Причем не в какого-то определенного, того или иного, а в артиста вообще… Посмотрите…

И снова шелестят страницы «Ежегодника». Вот пометки Немировича-Данченко, записанные на листке текущего репертуара 1911 года: «7. Москвин — два дня до “Федора” должен быть свободен. 8. Со “Штокманом” (Станиславский) нельзя чеховские. Накануне Станиславский должен быть свободен».

— Я думаю, что мы с вами можем сидеть и читать до бесконечности эти записи и до бесконечности удивляться этой необыкновенной заботе, необыкновенно чуткому, бережному отношению к актеру, к работе его, к творчеству вообще…

Как много у нас директоров, которые ревностно и страстно блюдут интересы театра, но интересы прежде всего… коммерческие. Самочувствие же актера, его настроение, здоровье, время, которое ему нужно на то, чтобы подготовиться к спектаклю, не учитываются. {94} А ведь директор театра, как и его главный режиссер, должен быть не только руководителем, но и воспитателем коллектива… Без заботы нет и воспитания… Сама обстановка театра, дух его должен воспитывать…

Кстати, об обстановке…

И артист рассказывает, как в 1919 году он работал в небольшом замоскворецком театре, во главе которого стоял Евгений Абрамович Беляев. Это была труппа хороших провинциальных актеров. Театр имел, как и любой другой, свои положительные и отрицательные качества. Но до сих пор вспоминает Михаил Федорович с глубоким уважением и волнением, как готовились актеры этого театра к выходу на сцену. У железной двери на сцену, которая всегда была прикрыта, стояла длинная деревянная скамья. На ней, тихо перешептываясь, сидели участники спектакля. И вот железная дверь приоткрывается. Слышится голос режиссера: «Ваш выход… Приготовьтесь…»

В маленьком театре — такое уважение к сцене, к актеру, хорошая большая традиция.

— Не могу представить себе, — говорит Михаил Федорович, — чтобы на репетиции у Константина Сергеевича кто-либо мог позволить себе зевнуть, не знать в положенный срок текста, не к месту громко смеяться или топать ногами… Не могу себе представить! А ведь это часто, слишком часто бывает на репетициях сейчас — и шум, и смех, и посторонние разговоры… Особенно это болезненно ощущается, когда видишь такое отношение к уже идущему спектаклю.

Актер… Профессия актера…

Ко многому обязывающие слова, ко многому обязывающее звание!

Со сцены актер непосредственно общается со зрителем, он несет людям слово, которое должно взволновать их, заставить плакать, возмущаться, страдать… Я не люблю приниженных, серых будничных слов, не люблю будничного театра.

Недавно видел на сцене одну молодую актрису… И знаете, — Астангов с возмущением разводит руками, — кроме раздражения, ничего… Такая безобразная дикция, такое неуважение к слову…

— А вам хотелось бы сыграть современника? — задаю я обычный для каждого корреспондента вопрос.

— Еще бы! Безусловно да! Но не просто первого попавшегося человека, живущего в наше время. А большого, умного, думающего по-своему, поступающего не по трафарету, многогранного… Вы знаете, чего я очень хочу? Пусть будут возражения! Сыграть на пустой, абсолютно голой сцене, чтобы ничто не мешало. Был бы актер и его слово — полновесное, зримое слово…

Все мы знаем народного артиста СССР М. Ф. Астангова как актера, который всегда, во все свои роли вносит что-то свое, индивидуальное. Вспомним хотя бы великолепного Маттиаса Клаузена в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «Перед заходом солнца».

{95} — Вот как раз с Маттиасом Клаузеном и не все обстояло благополучно с самого начала, — улыбается Михаил Федорович. — В прежнем театре хорошая роль, эффектные места в ней, пожалуй, были самым главным для актера. А для чего та или иная эмоция, во имя чего? Вряд ли это занимало исполнителя, вряд ли имело для него решающее значение. Теперь же в нашем советском театре идейная сторона, то есть знание и понимание, для чего делается так, а не иначе, важнее всего. Если не знаю, во имя чего я восхищаюсь, плачу, бичую, — я не могу играть. И вот, когда мне предложили главную роль в пьесе Гауптмана, признаться, сначала я хотел отказаться. Я не мог найти ответа на вопрос: во имя чего борется, страдает, волнуется герой? За право на брак пожилого человека с очень молоденькой девушкой? Ну стоит ли это такого шума?..

Месяца через три, перечитав заново пьесу, я понял, что дело не только в этой любви Клаузена к Инкен. Основная тема — тема духовного рождения человека, тема прозрения и борьбы против мрачных устоев страны и семьи, разрушающих душу человеческую. И вот тогда возникло желание играть.

Только тогда художник сможет принести новое, только тогда он будет новатором, когда ясно поймет, осмыслит идейное направление образа, характера, спектакля в целом…

Вот, пожалуй, и все. Это я почитаю главным…

*1960 г*.

## [О Н. Ф. Погодине]

Впервые я встретился с Погодиным в 1932 году. В ту пору я служил в Московском Театре Революции. Было лето, и мы играли на сцене сада «Эрмитаж». Прошел слух, что Николай Федорович написал новую пьесу, посвященную героям пятилетки, и отдает ее нам. А перед этим прошла у нас с успехом его «Поэма о топоре», интересно поставленная А. Д. Поповым в прекрасном оформлении Ильи Шлепянова, с М. Бабановой и Д. Орловым в основных ролях.

И вот назначена читка. Читает автор. И, несмотря на далеко не блестящее авторское чтение (Погодин так никогда и не научился этому искусству), пьесу принимают на «ура». Никаких обсуждений, никаких рассуждений — надо скорей приступать к работе, чтобы выпустить ее к ноябрьским дням. Постановку осуществляет А. Д. Попов, оформление также Ильи Шлепянова.

Я второй сезон в театре и, как молодой член коллектива, и в мыслях не держу, что мне могут поручить ведущую роль. Правда, перед этим я сыграл успешно две характерные роли — в «Стройфронте» А. Завалишина и в «Улице радости» Н. Зархи.

{96} И вот сюрприз — основная, ведущая роль Григория Гая отдана мне. И радостно и страшно. Страшно, так как очень ответственно — спектакль готовится к 15‑й годовщине Октября; радостно, так как роль действительно хороша.

Но вот горе: все во мне — не по мне! Ни внешние данные — я худ, почти тощ! Ни руки, ни ноги, ни походка, ни голос, ни манера говорить меня не устраивают. Начинаются «муки творчества». Отказаться от роли не хватает сил, а в то же время чувствую, что не справлюсь. Чувствую — и Попов раскаивается, что роль поручил мне, и смотрит на меня кисло; да и товарищи не очень верят…

С Погодиным встреч и бесед не ищу, так как сам понимаю — говорить не о чем; хотя изредка ловлю на себе его полный сожаления взгляд.

Текст я одолел, репетиции идут уже на сцене, но Попов то и дело, правда конфузясь, бросает: «Не вижу, не вижу еще Гая».

И вот тут происходит счастливейшая для меня встреча: у добрых друзей меня знакомят с крупным инженером, только что приехавшим с большой стройки, одет он в военизированный костюм цвета хаки и белые бурки.

Я как увидел его в этом обмундировании, так чуть не ахнул: вот костюм моего Гая. И что вы думаете? На следующем прогоне я был уже одет под моего нового знакомого, уплотнив себя толщинкой. Былая скованность стала испаряться, шаг стал тверже, жест шире — чувствую, что обретена нужная крепость и уверенность. «Хозяин», «хозяин» стал появляться, которого так добивался от меня Алексей Дмитриевич!

И на ближайшей генеральной я уже «пускаю себя» почти в полную силу. Погодин сияет, Попов обнимает, лица друзей светлеют. Премьера проходит с успехом, что и скрепляет наши отношения с Николаем Федоровичем, постепенно переходящие в дружбу.

Встречи и беседы становятся чаще, а наша общая любовь к Пушкину придает им высокое звучание.

И приходит мне на память, как однажды зашла у нас речь о желаемом, то есть о творческой мечте.

Я высказываюсь в том смысле, что интересно бы сыграть человека полюсных отношений к нашей, советской действительности, то есть от резко враждебных — до полного и безоговорочного ее приятия; причем решенного в глубоком психологическом ключе.

Не знаю, запало ли это в душу Николая Федоровича, но года через полтора появляется его киносценарий «Заключенные», где герой — правда, представитель уголовного мира — претерпевает именно такую метаморфозу.

И когда сценарий запускают в производство, то на основную роль Кости-Капитана (думаю, не без участия автора) приглашают меня. Сначала картину снимает «Востоккино», где работа из-за бестолковщины, царившей на этой студии, ладится плохо; а затем сценарий и вся съемочная группа переходят на «Мосфильм».

{97} К этому времени А. Д. Попов оставляет Театр Революции и переходит в Театр Красной Армии, а Погодин, будучи крепко связан с Алексеем Дмитриевичем, тоже расстается с нами. И мои личные встречи с ним становятся реже… Затем война…

А затем мы уже встречаемся у вахтанговцев, в 1949 году, репетируя «Миссурийский вальс». Талантливая пьеса, с целым рядом очень интересно выписанных ролей, но редакторские ножницы ее кромсают, и остаются лишь «рожки да ножки».

Проходит еще добрый десяток лет, и я опять — как бы в тридцатилетие первой встречи, тоже летом, но уже 1962 года, — встречаюсь с Николаем Федоровичем. Репетируем «Черные птицы».

Пьеса написана в 1956 году, а увидела свет лишь в 1962‑м. А жаль, так как сила ее, как очень часто у Погодина, — в ее злободневности.

На этой последней работе Николая Федоровича мне хочется задержаться: и воспоминания свежи и несправедливо она недооценена.

Удивительное, редкое качество художника — чувствовать сегодняшний день. Потребность откликнуться на него была, мне думается, ведущей страстью этого талантливого человека.

Но не только это занимало Николая Федоровича. Лично мне кажутся новыми, интересными и волнующими сцены, в которых раскрываются взаимоотношения и характеры Первозванова, его жены и Евгения Осиповича Крутоярова. Эта высокая внутренняя порядочность, которую автор скромно прикрывает старомодностью, и есть новое, по крайней мере для меня, в нашей советской драматургии.

Вспоминаю, как протекала работа над этой, к сожалению, не вполне завершенной его пьесой — репетиции третьего акта «Черных птиц» шли, когда уже Николая Федоровича не стало. Я не могу не сказать о том контакте, о той легкости взаимопонимания, с которой разрешались некоторые спорные сцены, а то и просто отдельные реплики. К примеру: размышляя о характере Первозванова, я хотел, чтоб страдания закалили этого человека. И мне хотелось, чтоб на его долю пали очень тяжкие испытания. А потому я стал настаивать на отмене письма, которое после десятилетнего молчания Первозванов присылает жене, так как он имеет возможность лишь на словах, через кого-то сообщить ей о себе.

Настаивал я и на отмене монолога, в котором Первозванов говорит о своей любви к жене: я хотел это играть не словами, а глазами, то есть своим отношением к жене и к Евгению Осиповичу.

Эти мои пожелания не вызвали никакого возражения со стороны Погодина; то же я могу засвидетельствовать и в отношении моих товарищей, занятых в этой пьесе.

Нельзя не скорбеть, что ушел от нас драматург, так много сделавший для советской сцены, но еще больше могший сделать.

*1963 г*.

## **{****98}** Свобода художественного поиска

Актер по самой своей профессии лицо зависимое. Прежде всего он зависит от материала пьесы, то есть от драматурга. Такого рода зависимость может быть и радостной и мучительной. Определяется это тем, насколько благополучно сложились взаимоотношения актера с образным материалом, над которым он работает.

Далее актер зависит от режиссера — от режиссерской трактовки пьесы и роли, порученной актеру.

Потом от художника, определяющего зрительное решение пьесы — оформление спектакля, костюмы действующих лиц.

И, наконец, зависит от партнеров. Как много значит взаимопонимание с ними, общение.

И все же, несмотря на такую кажущуюся скованность инициативы актера, его свободной воли, в актерском творчестве есть нечто (это слово мне хочется написать с большой буквы), делающее профессию артистов единственной и неповторимой среди всех других видов художественного творчества. Эта исключительность порождается той особенностью, что творческий процесс артиста театра протекает на глазах у зрителя, чего лишены другие виды искусства — живопись, скульптура, литература, даже кинематограф.

В чем же свободен, самостоятелен актер? Он волен в философском решении роли, обладает правом решить, что намерен сказать зрителю, воплощаясь в того или иного героя. Он вправе убедить и автора и режиссера в том, что его понимание образа является наиболее верным и плодотворным с точки зрения художественных и идейных целей спектакля, его «сверхзадач». И я считаю, что, если актеру этого достигнуть не удалось, он обязан отказаться от роли.

Хочу привести два примера из собственной практики. Более десяти лет назад Театр имени Евгения Вахтангова, где я работаю, решил возобновить пьесу Г. Гауптмана «Перед заходом солнца». Директор театра вызвал меня и предложил ознакомиться с пьесой — главную роль режиссура намеревалась поручить мне.

Прочитал пьесу и, конечно, не мог не увидеть высоких достоинств произведения, сложных, интересных характеров, ярких, захватывающих сценических положений. Но, когда начал размышлять об идейной направленности пьесы, в основе которой лежит любовь пожилого человека к молодой девушке, конфликт героя со взрослыми детьми, идея ее показалась мне малоинтересной. Только недавно кончилась Великая Отечественная война. Много было вдов, разрушенных семей, разводов. И утверждение права на любовь так, как оно звучит в пьесе Гауптмана, представлялось мне в тех обстоятельствах несвоевременным. Я отправился к директору и сказал, что, вероятно, откажусь от роли, ибо не знаю, что и как я должен в ней утверждать.

{99} Через несколько месяцев дирекция потребовала окончательного ответа о моем участии или неучастии в возрождаемом спектакле. Я решил вновь перечитать пьесу. И тут произошло нечто неожиданное. Вдруг — чем объяснить это «вдруг», не знаю, так как и в первый раз читал пьесу со всей доступной мне серьезностью, — я увидел, что главное в пьесе не любовь, а духовное перерождение героя.

Главное то, что у Маттиаса Клаузена спала пелена с глаз и он понял, что, говоря словами горьковского Булычова, «жил не на той улице».

И вот, когда внутренний мир Маттиаса Клаузена раскрылся передо мной как мир протестанта и сокрушителя, у меня появилось страстное желание воплотить этот образ.

Второй пример возьму из моей работы над современной советской драматургией. Год назад наш театр показал пьесу Н. Погодина «Черные птицы». Произведение это раскрывает судьбу крупного ученого — директора института, оклеветанного и пробывшего восемнадцать лет в заключении. Роль меня сразу захватила. Особенно интересной казалась задача показать возврат к жизни этого невинно осужденного и так много перестрадавшего человека.

Было множество сомнений и творческих мук, пока пришло по-настоящему верное решение роли. Мне предлагали, показывая роль в развитии, изображать в начальных сценах раздражительность, озлобленность героя. Но я отверг это предложение. Для меня сила и красота героя заключались в том, что страдания его закалили, сделали более мудрым, более терпеливым, более человечным. Режиссура согласилась с моей трактовкой.

При работе над образом чрезвычайно важно знать ту среду, которой принадлежит действующее лицо. Например, получив как-то роль педагога средней школы, я счел себя обязанным детально ознакомиться с жизнью советской школы — посещал уроки, сидел в учительских комнатах, старался вспомнить свои ученические годы.

В другой раз мне довелось играть роль вора в фильме «Заключенные» по сценарию Н. Погодина. Что я мог сделать, как поступить? Широкого круга знакомств среди людей такого рода у меня, естественно, не было. В то время я находился на гастролях в Одессе и, недолго думая, отправился к начальнику уголовного розыска города, который помог мне ознакомиться с жизнью и бытом воров.

Я полагаю, что эти примеры показывают, как много зависит от актера и как он свободен в своем творчестве, вопреки той многосторонней зависимости, в которой постоянно пребывает. Как ни скован актер, он свободен в самом главном, решающем. Ибо от его идейной трактовки роли, форм сценического воплощения, которые он изберет и применит, зависит идейное звучание спектакля, его духовное воздействие на зрителя, на гражданские чувства сотен, тысяч людей, сидящих в зале театра.

Это и есть та главная ответственность, которую постоянно и остро должен ощущать актер, если он хочет быть подлинным художником.

*1964 г*.

## **{****100}** Мысли о «Гамлете»

Как только начинаешь думать — жить невозможно.

*Р. Роллан*

Гамлет — «как много в этом звуке» не только для сердца актерского, но и для сердца всего думающего и читающего человечества.

Еще с юности, еще с первых лет моей сценической жизни два образа владели моим воображением: близкие и далекие, схожие и разные — это Раскольников и Гамлет. И если герой Достоевского увлекал своей страстной непримиримостью к окружающей его жизни, если ему было необходимо тут же, сейчас же, немедленно взорвать, уничтожить, «убить» этот мир зла, несправедливости, «нелепости», если его монологи-исповеди звучали с особенной зажигательностью, и если в те далекие дни мне посчастливилось раскрыть тетрадку — роль Родиона Раскольникова, да еще «под присмотром» такого замечательного педагога и знатока Достоевского, каким был покойный Л. М. Леонидов, то мой «роман» с Гамлетом — платонический роман — затянулся на многие годы. Причины были разные. Может быть, и стоило коснуться их, но боюсь, что тогда уйду в сторону от главного. А берясь за перо и начиная этот очень для меня существенный разговор, хочу быть понятным, сколь возможно больше, а также и полезным (есть и такая мысль!) для тех последующих «славных безумцев-актеров», которые возьмутся воплотить этот необыкновенный образ.

Начну издалека, с первых, самых первых впечатлений о пьесе и роли. Это весна 1921 года. Я вчитываюсь и вчитываюсь в это великое произведение. Сама собой рождается сверх-сверхзадача: если мне удастся донести до зрителя ту потрясенность, что испытываю я, то люди поймут, что так жить, как они жили до сих пор, невозможно; другими словами, жизнь должна стать иной.

Что порождало эту чрезмерность задачи, пусть по-юношески наивной? А порождали ее, конечно, те видения, что раскрывала мне судьба принца.

Прежде чем перейти к повествованию этой гамлетовской судьбы, так, как она мне рисовалась тогда, в те далекие годы, и представляется теперь, задержусь еще несколько на той жадной потребности узнать как можно больше так называемой критической литературы об этом шекспировском творении. По сей день сохранились у меня выписки из книг, сделанные в ту памятную весну в читальном зале Румянцевской, ныне Ленинской библиотеки.

Но чем больше пламенело сердце, тем настойчивей и трезвей говорил рассудок о моей неподготовленности, о моей технической беспомощности, о непосильности взять на себя такое великое бремя.

Должен сказать, что и спустя десятилетия, уже приобретя известные {101} навыки и опыт, я сохранил чувство тревоги, что не справлюсь с задачей, что не сыграю так, как мне того хотелось бы.

Жизнь, конечно, шла своим чередом — проходили театральные сезоны, мелькали «образы и образочки», были удачи и неудачи, — но мысль о «прекрасном принце» меня никогда не оставляла.

И вот наступает день, когда для меня становится ясным, что «промедление — смерти подобно»: или — или! И я со всей доступной мне настойчивостью начинаю добиваться осуществления этой первой моей актерской мечты. Обойдя молчанием все «шипы и тернии» на этом нелегком пути, замечу лишь, что прошедшие десятилетия были не вполне бесцельны: процесс накопления, пусть подспудный, но все же продолжался — книги, картины, статьи, отдельные крайне редкие и случайные спектакли и концертные исполнения «Гамлета» всегда привлекали мое внимание.

Мне довелось видеть ряд актеров: и Качалова, и Россова, и Моисси, и Чехова…

В. И. Качалова я видел только в концерте, читающим «на голоса» сцены Гамлета и Полония, Гамлета и Розенкранца и Гильденстерна.

Что же касается до его чтения Гамлета, то оно показалось мне чрезмерно рассудочным.

Более обстоятельно остановлюсь на Сандро Моисси и Михаиле Чехове.

Моисси я видел в нескольких ролях: Гамлет, Освальд, Федя Протасов, а в «Зеленом попугае» Шницлера я был даже его партнером, участником спектакля. Очень запомнился мне этот замечательнейший артист по той репетиции, которую он проводил в Шаляпинской студии, согласившись выступить в нашей молодежной постановке.

Небольшого роста, но очень пропорционально сложенный, с большими, блестящими, слегка печальными карими глазами; с отлично развитой пластикой тела, и особенно рук; с очень легко возбудимым, зажигающим темпераментом, с великолепно разработанным голосом — он как живой стоит у меня перед глазами.

Отлично помню его, как он в роли Гамлета стоит в толпе придворных; помню его миниатюрную фигуру в небрежно надетом трико — оно морщило, особенно на коленях (что несомненно было задуманным).

Все виденные мною роли Моисси играл почти без грима и, конечно, без парика (несмотря на свои сорок с лишним лет, он обладал завидной шевелюрой полу длинных каштановых волос). Почему я говорю, что Моисси особенно запомнился мне на репетициях? А потому, что, сыграв, как он нам говорил, несколько сот раз роль Анри в шницлеровском «Попугае», он поразил нас, молодежь, своей отдачей на репетициях, повторяя и примеряясь к новым для него мизансценам, которые он считал для себя возможным принять.

Помню его воодушевленное, разгоряченное лицо, расстегнутый ворот, сброшенный галстук. Думаю, тут не было «игры». Возможно, что и мы, «сморчки», его увлекали.

{102} И если я позволил себе высказать неудовлетворенность Гамлетом, то, конечно, только имея в виду физическую хрупкость Моисси, а также некоторую «жалкость» образа, которой мне лично не хотелось видеть и не виделось в характере принца. Вообще же Моисси был артист от кончика мизинца до последнего волоска: всем он владел безукоризненно, все ему было подвластно — ни у кого больше, исключая Ф. И. Шаляпина, я не видел такой совершенной техники, такого предельного владения своим материалом. Может быть, эта исключительная техничность и сообщала его искусству чуть-чуть приметную холодность.

Если Сандро Моисси — звезда первой величины западноевропейского театра, то Михаил Чехов — любимец, кумир московской публики двадцатых годов — также артист исключительной одаренности, виртуозной техники, но все же по «нутру» актер русской, щепкинско-мартыновской школы, идеал, синтез глубокого «переживания» с высочайшим мастерством воплощения.

Выше всяких похвал было его исполнение характерных ролей. Причем эти характерные роли решались Чеховым предельно выразительно и заостренно. Гениальный Хлестаков; такой же Эрик XIV; а Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина; Аблеухов в «Петербурге» А. Белого… Это всё шедевры актерского мастерства, праздник театрального искусства. Повторяю, каждый из названных образов был решен неповторимо индивидуально: жест, походка, голос, глаза, дикция — все резко отличное.

Что же до Гамлета, то он… (тут я делаю выписку из брошюры, посвященной этой постановке и подписанной режиссурой спектакля) «протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет сущность его жизни. Это наш Гамлет… Нам пришлось сильно сократить текст трагедии, выкинуть из нее все, что могло бы задерживать стремительное, вихревое… (в этом мы сознательно нарушили вековую традицию в понимании Гамлета)». Уже с середины второго акта Гамлет — Чехов берет меч и не выпускает его до конца трагедии. Думаю, что в этом желании чересчур активизировать роль, лишить ее основных гамлетовских раздумий, этих «приливов и отливов», на которых я позволю себе акцентировать в дальнейшем, и надо искать причину того, что чеховский Гамлет не получил столь обычного для этого актера признания.

И вот, подводя итоги виденному, должен сказать (может быть, так положено в нашей профессии?), что ни один из названных мною прекрасных артистов полностью меня не удовлетворил. При всем их высоком мастерстве недостаточно (как мне казалось, да и думается по сей день) пульсировала мысль — основа основ этой роли, — огненная, испепеляющая, страстная.

И вот когда настал желанный день первой репетиции, я, готовясь к ней, конечно, стал ворошить все накопленное мною за многие годы ожидания. Заново перечитал все читанное когда-то, пересмотрел записи чуть ли не тридцатилетней давности и теперь, уже отбросив все страхи и ужасы, стал добираться до того, что является {103} доминирующим в роли, «над чем, — говоря словами Шекспира, — так бьется мозг» Гамлета.

Вспоминая читанное, не могу обойти молчанием две статьи, два высказывания, особенно чуждые мне и особенно меня огорчившие, — я говорю о Тургеневе и Гете.

Вот характеристика Тургенева: «Что представляет собой Гамлет? Анализ, прежде всего, и эгоизм… Он эгоист. Это исходная точка, в которой он вращается беспрестанно… Он скептик и вечно возится и носится с самим собой».

А говоря об отношении Гамлета к Офелии, Тургенев утверждает, что он ее не любит, а только притворяется, и то небрежно, а в подтверждение своих слов он приводит сцену из третьего действия:

«— Я вас любил когда-то.

— Да, мой принц, и я была вправе этому верить.

— А не надо было верить… Я не любил вас».

А вот суждения Гете: «Мне становится ясно то, что Шекспир хотел изобразить; великое дело, возложенное на человека, которому не дано от природы силы к свершению его. И этот-то именно смысл и проникает, как я вижу, всю пьесу… Прекрасный, честный, благородный, не обладая силами героя, он надает под тяжестью, которой ни нести, ни сбросить с себя он не может».

Говоря о великих предшественниках, которые укрепляли и поддерживали меня в моей концепции, прежде всего назову, конечно, Белинского, Герцена, Гончарова. Добром помяну и некоторых чужеземцев.

Почему так? Потому что они еще и еще раз убеждали меня в том, что не слабость, а сила — доминанта Гамлета, что только гигант мысли и воли мог вынести это «море бедствий». И в своей работе (которая, несмотря на то, что уже около сорока спектаклей сыграно мною, все же продолжается) я хочу подвести себя, а через себя и зрителя к еще более острому осознанию и оценке Гамлетом тех «пропастей», что разверзает перед ним жизнь.

«Я испытал в первый раз ужас и страх перед непостоянством жизни», — говорит Лев Толстой. Вот этот «ужас» в изобилии падает и на голову несчастного принца.

Тут уже наступает момент, когда мне надобно вплотную подойти к воплощаемому характеру. Мое воображение хотело видеть Гамлета не только в обстоятельствах, предлагаемых пьесой; оно хотело видеть его, течение его жизни, до всех трагических перипетий и событий.

Я хотел видеть отца Гамлета, видеть его глаза, походку, его поведение, общение с окружающими и, конечно, с сыном. Увидеть обстановку и, главное, атмосферу, царившую при дворе Гамлета-отца. Вообще ощутить дух тех дней. А одновременно с этим — и это главное — увидеть, понять и ощутить и Гамлета-принца тех дней. Другими словами, мне необходимо было расшифровать фразу Гамлета: «Я утратил всю свою веселость, забросил все свои привычные занятия». Давали пищу воображению также и слова Офелии:

{104} «О что за гордый ум сражен! Вельможи,  
Бойца, ученого — взор, меч, язык;  
Цвет и надежда радостной державы,  
Чекан изящества, зерцало вкуса…»

Жизнь Гамлета в моем воображении распадается на четыре огромных куска, на четыре периода.

Первый — Гамлет-принц; богато одаренный всеми личными совершенствами (поэт и философ, острослов и фехтовальщик), а также наделенный и всеми благами личного счастья: он наследный принц, нежно любит своих родителей, благоговеет перед отцом, почитая его за идеал правителя. Он любим своим народом, а также любит и любим «идолом души, небесной Офелией».

Как и все у Шекспира не случайно, не случайно и Гамлет студент Виттенбергского университета. Он весьма привержен к наукам. Ум его живой и неспокойный. Словом, натура высоко и разносторонне одаренная. Как мы говорили на наших режиссерских собеседованиях, — натура пушкинская. Причем, что тоже важно, смотрящая на мир ликующе-доверчиво!

И вот первый страшный удар — смерть отца, самого близкого и дорогого человека.

С этого момента начинается второй период в жизни Гамлета.

Весть о смерти отца, как для меня очевидно (не стал бы Клавдий совершать свое темное Дело в присутствии наследного принца), застает Гамлета в Виттенберге. Полный скорби и печали приезжает он в Эльсинор. Дни и ночи проводит у склепа покойного отца. Все для него померкло. Он, когда-то жизнерадостный, общительный, — ищет уединения, сторонится людей. Днями не выходит из своих покоев; еда и сон не существуют.

Но проходят дни, недели, и его больная тоскующая душа подвергается новому испытанию: его мать, любимая, нежная, «и башмаков еще не износив», выходит замуж за дядю.

Вообще вся дальнейшая жизнь Гамлета со смерти отца — это непрерывная цепь все новых бед и разочарований. Мне думается, что в этом именно сложнейшая суть трагедии. Жизнь повернулась на 180 градусов. Если раньше, при отце, все было прекрасно, все виделось в розовых тонах, то теперь жизнь показывает свою изнанку. С этими чувствами, с этими мыслями и появляется впервые Гамлет перед зрителями. О том, как это реализовалось в спектакле (я говорю о первом выходе) и как нам, режиссерам, хотелось это реализовать, какие для этого делались попытки и предложения, я позволю себе сказать в дальнейшем, в той части, которую хочу посвятить замыслу и его осуществлению.

Сейчас же продолжу тему периодов. Итак, второй период достигает своей кульминации и завершения в сцене с призраком. «О ужас, ужас, о великий ужас!» — восклицает несчастный принц, узнав правду о гибели своего отца.

{105} С этого момента, точнее с момента клятвы, новым, суровым поднимается с колен Гамлет.

Страшное прозрение для этой доверчивой души — «можно жить с улыбкой и с улыбкой быть негодяем?!!»

Тут начало третьего периода, который мною ощущается как дни «смятений и сомнений Гамлета», как «приливы и отливы» этой кипучей, способной к энергическим действиям натуры. Для меня далеко не малозначащи слова Гамлета, обращенные к Горацио: «Прошу тебя, всем разумением души, следи за дядей. Если тайная вина при некоих словах не встрепенется — проклятый дух являлся нам с тобой».

Почему так? А потому, что Гамлет чист душой и доверчив (о чем неоднократно говорится в пьесе) и ему совсем не так легко поверить, что люди (да еще кто? Брат отца!) способны на такие злодеяния. Вот почему он так радостно встречает актеров: «Мне нужна верней опора! Вот она, петля, чтоб заарканить совесть короля».

Далее следует знаменитый монолог «Быть или не быть», мною понимаемый как «отлив» в этом охватившем Гамлета порыве к действию. Ну, я расправлюсь с Клавдием, но ведь все прочее, вся жизнь с ее мерзостью, все эти Полонии, Розенкранцы, Гильденстерны и им подобные (а он их уже раскусил), ведь все останется на своих местах.

«Так трусами нас делает раздумье,  
И так решимости природный цвет  
Хиреет под налетом мысли бледным,  
И начинанья, взнесшиеся мощно,  
Сворачивая в сторону свой ход,  
Теряют имя действия…».

В этом своем толковании — когда, как говорится, у Гамлета руки опустились, я нахожу поддержку и в скорбном из скорбных 66‑м сонете Шекспира: «Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж…» Но за этой минутой упадка, как это часто бывает в жизни и у Шекспира, следует взлет.

Сцена с Офелией. С ужасом узнает Гамлет, что и она пособница (может быть, невольная) его врагов. Порыв ярости. Дальше следуют сцены стремительные и по действию и по целеустремленности, высшая точка которых — «Оленя ранили стрелой». К слову сказать, это одна из сцен наиболее меня не удовлетворяющих в моем исполнении. Я как будто бы очень понимаю, что творится здесь в душе Гамлета, понимаю и даже ощущаю эту двойственность: радость, ликование, что злодей изобличен, и великую скорбь, что правда гибели отца подтвердилась. Но развернуться во всю силу, данную мне, еще ни разу за все сорок спектаклей не привелось. Задачу такую я перед собой ставлю и надежды пока еще не теряю.

Итак, все правда! Отец умерщвлен, мать — жалкая, слепая в своем неведении — соучастница этого злодеяния.

{106} «Теперь я жаркой крови испить бы мог,  
И совершить такое, что день бы дрогнул!»

И дальше:

«Мать звала…  
Я буду с ней жесток, но я не изверг;  
Пусть речь грозит кинжалом, не рука…»

Затем следует сцена с матерью, завершающаяся полным разочарованием — полным непониманием.

А затем встречи с бывшими друзьями, с Клавдием, где Гамлет, имитируя безумие, дает волю своему сарказму. Хочу отметить очень нужный момент, к сожалению, тоже не до конца доведенный в спектакле, потребность которого я очень и очень отстаивал, — это маленькая сцена после свидания с матерью, но чрезвычайно важная. Одинокий Гамлет где-то в отдаленных покоях замка, забившись в угол, рыдает, испив всю чашу человеческого горя. И тут мы подходим к последней сцене так называемого третьего периода, когда, обессиленный, истомленный, понявший всю тщету своих усилий, осужденный на изгнание, Гамлет встречается с войском Фортинбраса.

Последняя фраза монолога, посвященного этому принцу-завоевателю, завершает и одновременно с этим открывает новую, последнюю — четвертую главу жизни Гамлета уже в совершенно ином, новом качестве. Не могу ее не привести, так как и здесь, в этот решающий из решающих моментов своей жизни, Гамлет, по воле Шекспира, опять обращается к своей основе основ — мысли: «О мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена!»

Коротко скажу о последнем — завершающем, четвертом этапе как наиболее простом и ясном в поведении героя.

Новым человеком — человеком действия — после вынужденного изгнания высаживается Гамлет у датских берегов. Рассказ его Горацио о своих злоключениях и выводы, к которым он пришел в результате всего пережитого и виденного, достаточно ясно об этом говорят:

«Не долг ли мой — тому, кто погубил  
Честь матери моей и жизнь отца,  
Стал меж избраньем и моей надеждой,  
С таким коварством удочку закинул  
Мне самому, — не правое ли дело  
Воздать ему вот этою рукой?»

А по поводу Розенкранца и Гильденстерна, уже им самим посланных на гибель, разве не красноречиво звучат слова:

«Что ж, им была по сердцу эта должность;  
Они мне совесть не гнетут…»

Итак, над чем же бился мозг Гамлета? И к какому итогу он пришел?

В чем сквозное действие трагедии?

{107} Какова ее сверхзадача? Или, другими словами, что хотел автор (как мы его понимаем) сказать зрителю. Прежде всего мне хотелось подчеркнуть, прочерчивая (весьма поспешно, конечно) линию жизни, линию поведения Гамлета, силу его характера. Беды его не сокрушили, он, подобно Офелии, не сошел с ума, хотя горя и несчастий, всякого рода злоключений на его долю выпало более чем достаточно. Это трагедия сильного человека. А не «ваза, где должны произрастать нежные цветочки», — это с одной стороны.

Второе — чем непрестанно живет Гамлет с момента смерти отца, с так называемого мною второго периода его существования? Каковы второй и третий планы его бытия? На что направлен темперамент его мысли?

Если упоминаемому в начале этих записок Раскольникову ясно, что надо, как он говорит, «взять всю эту нелепость за хвост и стряхнуть к черту», то шекспировский герой приходит к идее борьбы через страстные поиски, доискивание смысла и первопричины, только испытав все это великое хождение по мукам. Поэтому я и хочу играть не «мировую скорбь», не «скептика и эгоиста», который «вечно возится и носится с самим собой», а если говорить отвлеченно, то вечно беспокойную человеческую мысль, которая всегда будет в движении, ибо успокоение и покой — подобны смерти.

Теперь, переходя к разделу — замысел и его осуществление, скажу о том, с чего обычно начинаю, приступая к новой роли. Уже с давних пор у меня сложилась привычка искать ответа на три вопроса: Что делает данный персонаж? Как он делает то, что делает? Кто же он?

Попутно с этим и, пожалуй, прежде всего я выписываю все, что говорят о нем, как его характеризуют другие действующие лица данной пьесы.

Поэтому с первых же репетиций «Гамлета» я тщательно выписал все, что относилось к принцу. Высказывания Гертруды, Офелии, Клавдия, Полония были мною с самым пристальным вниманием продуманы и учтены.

О поисках ответа на первые два вопроса, мне кажется, я достаточно подробно говорил выше, теперь же хочу несколько задержаться на отношении Гамлета к окружающим его лицам. Прежде всего мать — самое близкое и дорогое (я пока исключаю Офелию) существо после отца.

Измена Гертруды глубоко ранит его сердце. Он не только осуждает ее, но и болеет за нее. Поэтому я говорю (что и согласно с подлинником) — не «ничтожество вам имя, женщины», а «слабость — вот имя тебе, о женщина». Так как вообще Гамлету свойственно, скорее, не осуждать, а, понимая, прощать. И я уверен (если допустить такую возможность), покайся перед ним Клавдий в содеянном, — Гамлет безусловно бы его простил.

Офелия. Я верю словам Гамлета, что он действительно так любит ее, «как сорок тысяч братьев любить не могут». Это чувство большой глубины и очень большой нежности. Он знает, что Офелия {108} «идол его души», хрупкое создание. Отсюда — «иди в монастырь». И он прав, ей не под силу испытание, поэтому она и лишается рассудка. А разве не является подтверждением великой любви Гамлета к Офелии его приход к ней после встречи с отцом-призраком, эта замечательнейшая по глубине, силе и яркой выразительности сцена расставания. Некоторым кажется, что именно с этой сцены начинается мистификация безумия Гамлета. Для меня это не так, ибо не могу допустить, чтобы Гамлет, любя Офелию, мог быть способен на подобную игру.

Говоря об отношении Гамлета к Клавдию, Полонию, Розенкранцу, Гильденстерну и прочим, хочу отметить основное: Гамлет по натуре человек доброжелательный, расположенный к людям (отсюда и проистекает любовь народа к нему). Он доверчив, чист в своих помыслах, и та отчужденность, которую он в начале трагедии питает к Клавдию, проходит долгий и сложный путь, прежде чем он решается должное «воздать ему вот этою рукой».

Так же и в отношениях к Розенкранцу и Гильденстерну постепенен переход от дружбы, товарищества к решительной расправе с ними.

Ироничность Гамлета к Полонию для меня смягчалась его взаимоотношениями с Офелией: я не забывал, что Полоний ее отец.

В Горацио — мы этого добивались и от исполнителя, и я как партнер этим же согревался — в основу брали характеристику Гамлета: «Горацио, ты лучший из людей, с которыми случалось мне сходиться…»

Теперь перейду к заключительной части своих «записок» — как осуществлялось задуманное; здесь коснусь актерского и режиссерского решения и воплощения некоторых моментов спектакля.

Наша постановочная группа — Захава, Рабинович и я — не случайно объединилась на этой работе; каждый из нас давно болел «Гамлетом», были, конечно, расхождения, но не о них хочу вести речь, а хочу акцентировать в основном то главное, что нас соединяло. Оговаривая и выясняя ведущую мысль, которую хотелось в первую очередь донести до зрителя, мы, конечно, касались, да, естественно, и не могли не касаться, только что прошедшего, да еще с большим успехом, «Гамлета» в постановке Н. П. Охлопкова. Позволяя себе дублировать эту трагедию, мы так же естественно считали нужным подвергать охлопковскую постановку критике и вступать в творческую дискуссию. Что до меня, то мне хотелось в первую очередь очень поспорить, касаясь «образа спектакля». Я считал, и теперь считаю, что образ «тюрьмы», талантливо решенный В. Ф. Рындиным, в основе не верен. Что главное (мне хотелось этого добиться в нашей постановке) — атмосфера, дух, люди, ее создающие и ею созданные.

Право же, ведь в этих самых покоях обитал всего два месяца тому назад, да и меньше того, Гамлет-отец. Ведь все было по-другому — никакой тюрьмы! Наоборот, все процветало. Вспомним слова Горацио о старом Гамлете: «Истинный то был король».

{109} Исходя из этого, хотелось подчеркнуть новый режим, «новые порядки», поэтому вторую картину, так называемую тронную речь Клавдия, понимаемую нами как его первая речь после восшествия на престол, хотелось показать в атмосфере подчеркнутого угодничества и пресмыкательства. Я так и называл ее — «зады», то есть наивысшая точка низкопоклонства: они, придворные, в своих верноподданнических чувствах лижут ступени трона. Вот что мне, как исполнителю роли Гамлета, хотелось видеть; вот эту страшную метаморфозу — что было и что стало. К сожалению, ряд обстоятельств не позволил этого осуществить.

Позволю себе небольшое отступление: почему я, берясь за такую труднейшую роль, как Гамлет, находил возможным включиться в режиссерскую работу? По той причине, что считал и считаю, что режиссер трагедии «Гамлет» должен смотреть на все окружающее принца глазами самого Гамлета; очень прислушиваться к характеристикам, которые он так метко и верно дает прочим участникам трагедии.

Споря с охлопковским «Гамлетом» в декоративном решении, мне хотелось, чтобы наше оформление, сколь возможно облегченное, было бы, особенно в сценах основных, то есть гамлетовских, больше вынесено в зрительный зал. Монолог «Быть или не быть» виделся мне в гуще, в центре зрительного зала, так как, еще раз повторяю, главной своей задачей почитал возможно ярче, глубже и вразумительнее донести гамлетовскую, то есть шекспировскую мысль.

Хочется несколько подробнее рассказать о первом появлении Гамлета.

У нас было несколько, как я уже говорил выше, предположений, как решать этот первый выход. Думалось выпустить его в конце шествия-церемонии, направляющейся в тронный зал; но, опасаясь, что Гамлет своим присутствием будет отвлекать или, как у нас говорят, «смазывать» речь и вообще всю сцену короля и придворных, мы решили выпустить его по окончании этой сцены, включая сюда и отъезд Лаэрта, а потому делали такую пробу: после слов короля «твоим будь время и трать его по мере лучших сил» и следующим за этим общим смехом наступала пауза — Клавдий (только Клавдий) видел в кулисе приближающегося Гамлета.

После Клавдия и все присутствующие на сцене обращали свои взоры ко все еще не видимому зрителям Гамлету. После чего должно было последовать некоторое затемнение этой общей сцены и через небольшую паузу освещенный лучом прожектора должен был появиться в глубокой задумчивости медленно идущий Гамлет, причем проход этот был достаточно длинен: из одной кулисы в другую, почти что через всю сцену.

Гамлет не видит, конечно, окружающих, и только в конце этого прохода его должен был окликнуть король: «А, Гамлет наш, племянник мой и сын». Но опять-таки, к сожалению, этот не такой уж сложный вариант отчасти из-за недостатка времени, отпущенного на репетиции на сцене, отчасти из-за не вполне совершенной осветительной {110} аппаратуры Вахтанговского театра, также осуществить не пришлось, и мы были вынуждены ограничиться «куцым», маловыразительным выходом из правой портальной арки. Мне крепко помнится, как в дни моей юности рисовалась мне фигура Гамлета, весь его облик: я видел его стоящим в стороне, с низко опущенной головой. Ему трудно, мучительно глядеть в лицо матери, Клавдия, придворных. Вообще Гамлет находится здесь по принуждению; также по принуждению, нехотя бросает он свои реплики, за исключением одной: «Мне кажется?! Нет, есть!» — которую говорит протестующе, решительно, почти гневно.

Первый монолог по уходе короля и королевы: «О, если б этот плотный сгусток мяса» и т. д. Я хочу, чтобы он звучал как выражение страстного желания Гамлета понять, уяснить себе, как возможны такие человеческие поступки. Хочу донести «ужас» перед непостоянством жизни, о котором говорит Л. Н. Толстой. К сообщению Горацио о том, что бродит призрак, считаю нужным относиться настороженно, не вполне доверяя таким явлениям. Это позволяет ярче, острей играть действительную встречу в четвертой картине.

В сцене с призраком хочется, насколько возможно больше, поверить в реальность, в действительность происходящего. Тут, конечно, нет границ потрясениям. Хочу оговорить и первое появление Гамлета во втором действии. Здесь (я проверил на практике сыгранных спектаклей и реакции зрителя) считаю нужным и верным, почти не боясь преувеличений, показать безумие Гамлета, так как ему очень важно, чтобы все, а особенно Клавдий, поверили в эту его «причуду». Если я говорю о преувеличении, то понимаю под этим не наигрыш и трюки, а остроту, яркость и прежде всего убедительность.

Полонию должно быть страшно, у него действительно «ужасно ослабели поджилки».

Пропуская сцену с Розенкранцем и Гильденстерном, а также приезд актеров, о которых я вкратце упоминал выше, остановлюсь на финальном монологе второго действия: «О что за дрянь я, что за жалкий раб».

Если главное для Гамлета познать мир (и в первую очередь, как говорит Бетховен, «этих жалких потаскушек, именуемых людскими душонками»), то столь же он строг и придирчив и к самому себе — весь монолог это бесстрашное и в то же время гневное обнажение собственных пороков.

В этом бесстрашии перед самыми крайними пропастями, в этой небоязни взглянуть правде в лицо и есть господствующая черта характера Гамлета.

Мне кажется, что я немало знаю о Гамлете, хорошо знаю, как его нужно играть, что удается и что не удается мне, что осталось нерешенным в роли. Но, чтобы все это изложить на бумаге, нужно было писать значительно более обширную статью. Быть может, мне это удастся впоследствии. Сейчас, однако, я не ставил перед собой {111} задачи последовательно, из куска в кусок, из сцены в сцену, проследить процесс движения и развития роли. Это тема особая, конечно, очень интересная, и у каждого исполнителя будет своеобразной, мне же хотелось поговорить о главных, отправных (как я для себя понимал) моментах пьесы и роли. Имея их в виду, хочу еще задержаться на таком немаловажном пункте: как велико время бездействия, прострации Гамлета, то есть сколько дней прошло с той страшной ночи, когда призрак-отец поведал сыну правду о своей гибели?

У нас были споры. Б. Е. Захава полагал, беря в основу диалог Офелии и Гамлета в сцене «мышеловки» («А ведь не прошло и двух часов, как умер мой отец». — «Что вы, тому уж дважды два месяца»), что срок весьма значителен, чуть ли не два месяца длилось это состояние. Я же с этим никак не мог согласиться, солидаризируясь с теми толкованиями Шекспира, которые допускают некоторые погрешности и промахи у этого автора по части чисел и дат. Да и не только это. Мне кажется, что в этом диалоге есть обычная преувеличенность, противопоставление: два часа и дважды два месяца вовсе не точность обозначения времени. Это с одной стороны. С другой же, я как исполнитель никак не мог позволить себе «остывать», успокаиваться… Срок три-четыре дня давал мне возможность подхватывать действие, по-живому продолжать его.

В заключение хочу сказать, что я охотно откликнулся на предложение поделиться своими мыслями о работе над Гамлетом по двум причинам. Первая — мне хотелось постоять за честь Гамлета, в умалении которой, к сожалению, сыграли немаловажную роль и Тургенев со своим «Гамлетом Щигровского уезда», и Гете — «Гамлет-неврастеник», «лишний человек», «Гамлетик», и те предрассудки и неверные мнения, которые облепили этот великий образ. С другой же, мне казалось, что нашим наследникам будет небезынтересно узнать, как мы подходим к решению этого характера. Конечно, у каждого времени свои песни, свои герои, но думается, что шекспировский Гамлет будет всегда уважаем и почитаем.

[*1961 г.*]

## А. Д. Попов и другие

За годы своей работы в театре, в кино, на радио и телевидении мне пришлось встречаться и творчески соприкасаться с целым рядом режиссеров самых различных степеней таланта и, как принято у нас говорить, «творческого почерка».

И прежде чем поделиться своими воспоминаниями об А. Д. Попове, об этом честнейшем и принципиальнейшем деятеле театра, — говорю об этом в превосходной степени, так как в моем понимании это высшие качества в творчестве любого художника, — я хочу остановиться на режиссуре как таковой, на взаимоотношениях актера {112} и режиссера, так как вопрос это тонкий, я бы сказал, даже болезненно тонкий, если только согласиться с тем, что актерский инструмент, его нервы-струны, чтобы звучать вдохновенно, требуют особо чувствительных, подчас даже нежных касаний.

Можно, конечно, и посмеяться над таким «женственным» подходом, даже поиздеваться, утверждая, что только «мужественной хваткой быка за рога» в наше время создается и будет создаваться искусство театра. Мне не раз приходилось слышать от людей способных, даже одаренных, что Станиславский своей «системой» принес вред театру, что запутал и осложнил ремесло актера, а режиссера и подавно. Такое слышать о Станиславском мне не впервой. Я отлично помню брань и улюлюканье в адрес Художественного театра в период так называемого Театрального Октября и еще несколько лет спустя. Особенно, как всегда в таких случаях, усердствовали посредственности и бездарности, которым очень желательно было протиснуться в первые ряды строителей новой, советской культуры.

Помню этот «великолепный» термин — «психоложество», грубость которого сочинителями почиталась уничтожающей. Отлично помню и «биомеханику» — это последнее слово нового искусства. И спектакли, этим методом решенные. Все это было и, как мода, оказалось скоротечным, а вот вред и калеченье некоторым, и даже очень одаренным, актерам мода эта принесла. Эта механичность поведения актера — «форма превыше всего, она сама все за себя скажет» — и была злом, уводившим актера от желания углубить характер, ярче и страстней представить данное явление.

Я был свидетелем того, как очень одаренная актриса, оказавшаяся в плену этого метода, сковывающего инициативу и творческую волю актера, не решалась, что называется, «шагу шагнуть» без точного указания не только мизансцены, но и пластического рисунка роли. И было больно это наблюдать, так как, повторяю, актриса была редкого дарования и душевного богатства, но путы этого механического метода не дали возможности во всю ширь развернуться ее таланту.

Когда я, через три года после окончания школы, воспитанный на «ненависти ко лжи» (покойный Л. М. Леонидов своим ученикам говорил: «Надо не правду любить, а ложь ненавидеть»), вступил в труппу Московского Театра Революции, где все еще дышало Мейерхольдом и поклонялось ему, то должен был вписываться в ансамбль артистов представления. С самим Всеволодом Эмильевичем мне, к сожалению, работать не привелось (довелось лишь иметь одну беседу с ним, весьма для меня полезную и примечательную, но это было уже значительно позже, году в 1937‑м), а вот с его последователями и учениками в спорах «шпаги скрещивать» пришлось.

Возможно, моя вступительная часть излишне разрастается, грозит даже перерасти основную, но все же я остановиться не могу, так как считаю этот вопрос животрепещущим, дальнейшие судьбы советского театра в известной мере решающим.

Как я уже говорил, со многими режиссерами мне довелось работать. А наше время, как известно, время театра режиссерского, {113} режиссер — вершитель судеб театра, вершитель судеб актерских. Он — командир, ведущий свой отряд на штурм идеи пьесы. И успех этого штурма не в меньшей степени зависит от самочувствия атакующих: по принуждению, из-под палки они бросаются в бой или в общем радостном увлечении.

Как актер, я могу быть уличен в пристрастии к своему цеху, что, мол, весь спрос с режиссера, а актер что? Пешка — куда прикажут, туда и пойдет?

Конечно, как режиссеры, так и актеры не схожи, а подчас даже и очень. Мне приходилось видеть «артистов», так желающих угодить публике, так старающихся сорвать аплодисменты, что жидкие хлопки, раздававшиеся на их «уход», звучали как пощечина; и стыдно было сознавать, что и ты имеешь отношение к этой профессии.

Нет, я говорю об актере, уважающем свой труд, почитающем его единственным среди других искусств, где творческий процесс, как ни в каком другом искусстве, совершается тут же на глазах зрителя. Следовательно, вот этот процесс и есть самое ценное в нашей профессии; это «минуты», ради которых и существует, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, весь сложный механизм театра. Стало быть, как ответственно, как продуманно, как осторожно и чутко должен складываться процесс работы режиссера с актером; если же актер способен к действию только из-под палки, то вряд ли вообще ему место в театре. В связи с этим хочу рассказать о встречах с двумя режиссерами разных, как говорится, «профилей», так как они явление не единичное, а скорей, — особенно на периферии, как мне говорили, — распространенное.

Первый — это режиссер — говорун-искатель. С ним я встретился в кино. Было это до войны. Предложили мне роль молодого Грозного. Как вы понимаете, это не может не заинтересовать, если учесть, что выписана она была не без таланта. И вот встреча с режиссером перед пробой на пленку. Роль, как я уже сказал, меня увлекает, и я прихожу подкрепленный Ключевским и школьными воспоминаниями о работе Леонидова с моим товарищем-шаляпинцем над этим образом и если еще с не вполне ясной, но уже внутренне ощущаемой направленностью характера Грозного. После двух-трех «примерок», когда мы начинаем приходить к согласному решению сцены, режиссер вдруг восклицает: «А не попробовать ли нам?» И я с очевидностью вижу, что это предложение вызвано одним лишь беспокойством — не слишком ли скоро нашлось наше общее решение и не уронил ли он этой поспешностью «честь режиссера». Убедившись в бессмысленной утомительности этих «проб-исканий» и потеряв вкус к исполнению роли, я от дальнейших встреч, конечно, отказался.

А вот другой пример, в ином роде. Режиссер театра, говорят, способный, даже талантливый. Готов верить, хотя встреча моя с ним была единственной.

Тон, апломб, с которым он проводил экспликацию пьесы и разбор действующих лиц, «ясность» и «очевидность» его ви́дений были столь категоричны, что убивали интерес к собственным поискам.

{114} Привожу эти примеры, особенно второй (о первом вряд ли стоит серьезно говорить), так как считаю метод навязывания и принуждения губительным для актера, губительным для его роста и развития.

Мне в моей театральной юности очень повезло. Иметь таких педагогов-воспитателей, как Елена Павловна Муратова и Леонид Миронович Леонидов, не всякому довелось. А если я к этому добавлю, что первым режиссером-постановщиком, с которым я встретился, был Евгений Богратионович Вахтангов, то тут, думаю, многое прояснится.

Пришел к нам, шаляпинцам, Евгений Богратионович, правда, не на долгий срок — месяца на три-четыре. Пришел как руководитель постановки — готовили мы «Зеленого попугая» А. Шницлера, а режиссерами должны были быть наши же шаляпинцы. И как повел репетиции Евгений Богратионович, как раскрывал пьесу, как подводил к решению той или иной сцены и, что особенно, как будил фантазию юных исполнителей — мне, к сожалению, подобное видеть не часто приводилось. И вот когда я, так воспитанный, сталкивался в своей дальнейшей театральной практике с чересчур «профессиональным» подходом, у меня выработалась настороженность, «ершистость» — как защита против грубых прикосновений режиссера-всезнайки. Замечу в скобках, что от Евгения Богратионовича запросто можно было услышать: «а я этого еще не знаю». Всезнайка же не задерживается с «исчерпывающим» ответом на любой вопрос. Но что сие стоит?

А кто же такой был Алексей Дмитриевич Попов? Я знал, что он когда-то был актером чудесной Первой студии Художественного театра; знал я также и о его театре студийных постановок в Костроме; видел его постановки в Вахтанговской студии, а потом и в театре: комедии Мериме и «Разлом» Б. Лавренева.

И вот не без удовольствия узнаю, что он приглашен на постановку в Театр Революции. Будет ставить пьесу Н. Погодина «Поэма о топоре». Это 1931 год — мой второй сезон в театре. После трехлетнего отсутствия — в поисках хороших ролей, кое-что сыграв, я побывал в Одессе, Казани, Ленинграде, — снова возвращаюсь в Театр Революции. Участвую в постановке А. Дикого — «Первая Конная» В. Вишневского. Затем играю острохарактерную роль в пьесе А. Завалишина «Стройфронт» — режиссер Илья Шлепянов.

И вот я впервые встречаюсь с Алексеем Дмитриевичем. Он знакомится с труппой — смотрит текущий репертуар, хочет меня занять в своей постановке, но роль не кажется мне интересной, и я от нее отказываюсь. Это, как видно из дальнейшего, наших отношений не портит. Напротив, в «Улице радости» Н. Зархи в постановке и оформлении И. Шлепянова с удовольствием играю итальянца-анархиста Спавенту и слышу очень доброжелательный отзыв Алексея Дмитриевича, который, уйдя от вахтанговцев, дает согласие стать главным режиссером Театра Революции.

Наступает лето 1932 года. Мы играем на сцене сада «Эрмитаж». Н. Погодин читает нам свою новую пьесу — «Мой друг», посвященную {115} героям первой пятилетки. А незадолго до этой читки как-то подсаживается ко мне на скамейку Алексей Дмитриевич. Начинает меня расспрашивать: откуда я, где учился? Интересуется, как я работаю над ролью. Делится со мной своими планами, мечтами. Говорит о том, чтó ему привлекательно во мне, в моих «героях», чтó ошибочно.

А через некоторое время узнаю, что мне поручается ведущая роль в «Моем друге».

И радостно и страшно. Радостно, так как роль действительно великолепная. Страшно, так как совсем нет уверенности, справлюсь ли.

Помню первые считки по ролям; помню, как, не спеша, Алексей Дмитриевич раскрывает нам автора пьесы — знакомит с его творческой отзывчивостью, с злободневностью его драматургии. Как оберегает текст от обытовляющих отсебятин, чуждых погодинской публицистичности. Как затем, также без апломба и категоричности, подводит исполнителей к «душевным тайнам» каждого образа. Как он прислушивается к актерским суждениям и пожеланиям, с каким тактом их выслушивает. Не помню ни одного случая, где имела бы место режиссерская резкость, а тем более грубость. Алексей Дмитриевич создает и оберегает атмосферу репетиций.

Но главная беда, как я уже писал в своих воспоминаниях о Погодине, в том, что все во мне — не по мне: я худ, почти тощ, голос, манера говорить меня не устраивают, угловатость движений — тоже. Словом, за что ни возьмись — все худо. Отказаться же от роли духу не хватает. Мучаюсь сам — мучаю других. Других — это прежде всего Попова и Погодина. Кроме того, следует знать, что спектакль готовится к 15‑летию Октября, что еще больше усугубляет обстановку.

И вот пьеса, роли — все разобрано. И сверхзадача и сквозное действие — Алексей Дмитриевич называл это направленностью темперамента. И волевые качества моего героя определены как доминирующая черта его характера. Поминаем и «американскую деловитость и русский размах» и то, из чего впоследствии родится эпиграф роли: «препятствия служат для того, чтобы их преодолевать» — и многое другое. Все как будто я понимаю и все принимаю — но головой. Чувство молчит.

Алексей Дмитриевич проявляет исключительное терпение. Стороной слышу, как поговаривают даже о замене меня. Теперь об этом говорить легко, а тогда было очень тяжело.

И я себя спрашиваю — в чем причина той былой моей скованности, невоспламеняемости. Я всегда, сколько себя помню, отличался довольно легкой возбудимостью, а тут, еще раз повторяю, чувство молчало.

Как я теперь понимаю, горе было в том, что я себе не верил. И Алексей Дмитриевич, который очень хотел мне помочь, нет‑нет да и скажет после репетиции: «Михаил Федорович, Гая все еще не вижу. Хозяина, хозяина нет! Хватка у него, понимаете, хватка». Хватка — это слово мне понравилось. «Хватка» ведь и в самом деле…

{116} Но все же я продолжал мучиться. На мое счастье, происходит весьма знаменательная встреча. В доме моих друзей знакомят меня с одним крупным инженером, только что приехавшим со строительства одного из первенцев пятилетки. Одет он в военизированный костюм цвета хаки — гимнастерка, галифе, бурки.

Я, увидев его, как пушкинская Татьяна, про себя воскликнул: «Вот он! Вот он — мой Гай!» Правда, новый знакомый был уже в летах, с седой головой — но это не важно. Облик, облик тот!

А когда я разговорился с ним да еще приметил (мой новый знакомый в прошлом коломенский рабочий), что и речь у него жесткая и тоже к моему Гаю подходящая, — то совсем возликовал. И на следующее утро — спал, как вы понимаете, я мало: все примерялся с учетом моего «спасителя» — я еще до репетиции поспешил к Алексею Дмитриевичу поделиться с ним виденным и слышанным. И, получив его поддержку, в ближайший прогон, вырядившись в бурки и несколько уплотнив себя толщинкой да еще придав речи южную манеру «гакать», удостоился похвалы Алексея Дмитриевича: «Вот это уже что-то иное».

Подбодренный, начинаю расправлять плечи: шаг тверже (бурки делают свое дело), жест шире и в первую же генеральную «пускаю себя»!

Попов сияет, Погодин обнимает, лица друзей светлеют. Столь желанная уверенность, а рядом с ней все покоряющий покой, когда все могу, все легко, овладевают мной, наполняют меня.

Хочу, однако, добавить, что если я говорил о большой чуткости и деликатности Алексея Дмитриевича, то это вовсе не значит, что репетиции были приглушенно интеллигентными. Нет, Попов то и дело позволял себе выскакивать на сцену, показывать Гая в движении, всячески стараясь увлечь меня, но, как я уже признавался, результаты были плачевны. Конечно, проще простого было заменить меня другим исполнителем; то ли не было уверенности, что этот другой будет лучше, но Алексей Дмитриевич на это не шел, хотя советы такие ему давались. Почему? Думаю, потому, что он пришел создавать театр, а не только как постановщик. И, видимо, относясь ко мне внимательно и заинтересованно, не хотел меня травмировать, отлично понимая — он сам когда-то был актером, — как переносится подобная «операция». Позволительно, конечно, спросить: а что, если бы не произошло той спасительной для меня встречи? Провал? Так?! Гадать трудно, но одно для меня ясно, что «встреча» эта — в ее символическом понимании — рано или поздно должна была произойти как завершающая капля всей предыдущей работы, как последний ее штрих.

Ю. М. Юрьев в своих «Записках» приводит рассказ М. Г. Савиной о том, как она долго билась над ролью Марьи Антоновны из «Ревизора», как она сначала ей не давалась. И вот, надев на себя платьице Марьи Антоновны, загримировавшись и причесавшись как надо, Мария Гавриловна подошла в таком виде к большому зеркалу и, увидев себя во весь рост, вдруг захотела сделать книксен. И, присев {117} по-детски, улыбнувшись своему отражению, она сразу нашла то, что так мучительно искала. И ей уже не пришлось, как пишет Юрьев, думать, как говорить, как двигаться, — она узнала в зеркале подлинную Марью Антоновну, и роль потекла легко и свободно.

Переходя теперь ко второй и, к сожалению, последней совместной работе с Алексеем Дмитриевичем — я имею в виду «Ромео и Джульетту», — не могу не сказать, что на чуткость и доброжелательство его ко мне я сам, того, конечно, не желая, ответил ему черной неблагодарностью.

Это был 1934 год. На мою беду, в это же самое время Н. Ф. Погодин закончил сценарий «Заключенные», посвященный строительству Беломорканала.

И вот дилемма — что предпочесть? Великолепную роль в кино, со всеми ее соблазнами не только материального свойства, или Шекспира.

На уговоры Алексея Дмитриевича отказаться от кинематографа я его клятвенно заверяю, что я его не подведу, что все силы приложу, чтоб быть достойным участником этого первого в Театре Революции шекспировского спектакля. Но на деле оказывается другое. «Востоккино», которое должно было экранизировать погодинский сценарий и обязалось считаться с моей занятостью в театре, не имея, однако, своей студии в Москве, связалось с «Мосфильмом», который согласился предоставить свои павильоны, но только в ночное время. Натура уже была отснята, так что об отказе с моей стороны речи быть не могло, и я попал в адовые условия. За зиму 1934/35 года (премьера «Ромео и Джульетты» состоялась 12 мая 1935 года) я был занят в сорока двух ночных съемках. А если еще учесть, что вечерних спектаклей у меня было не менее восемнадцати — двадцати, то легко себе представить, в каком «творческом состоянии» я являлся на репетиции к Алексею Дмитриевичу. Сам зашоренный, замученный, я недостаточно ясно представлял себе, как я отравлял и разлагал атмосферу репетиций, как все это угнетающе действовало на Алексея Дмитриевича.

Поначалу очень увлеченный постановкой, выступивший с интереснейшим докладом о плане ее, Алексей Дмитриевич постепенно приходит к депрессии, и заключительную часть репетиций проводит уже И. Ю. Шлепянов как художник и сопостановщик. Вероятно, в это время Алексей Дмитриевич, глубоко обиженный, решает оставить Театр Революции.

В рассказе об этой второй встрече я, по изложенным выше мотивам, касаюсь не столько творческих, сколько человеческих взаимоотношений с Алексеем Дмитриевичем, характеризующих его как человека легко ранимого.

Запоздалая горечь мне часто напоминает, как после одного из прогонов, сознавая свою вину, я бегу по Собиновскому переулку за ссутулившимся и быстро удаляющимся Алексеем Дмитриевичем. — «Вы мне ничего не скажете?» — «А что теперь говорить!» — последовал ответ. И на двадцать лет наши отношения прервались.

{118} Только в 1954 году, когда в специально назначенную правительственную комиссию по делам театров и репертуара была приглашена группа театральных деятелей, мне представилась возможность откровенно и чистосердечно побеседовать с Алексеем Дмитриевичем. А через год, в знаменательный для меня день, я был обрадован поздравительным письмом, в котором он писал:

«Желаю Вам могучего расцвета творческих сил и таланта в зрелые годы.

У Вас есть ум и страсть, а это то, что ведет художника “по восходящей”, пока есть жизнь.

Целую Вас, дорогой.

*А. Попов*.

2 июля 1955».

Тяжкая вина, многие годы угнетавшая меня, с получением этого письма стала рассеиваться.

И теперь, хотя Алексея Дмитриевича и нет среди нас, мне хочется послать ему слова любви и глубокой благодарности как за «отпущение грехов», так и за все то, чем обогатил он меня.

*1963 г*.

# **{****119}** Статьи о М. Ф. Астангове

## **{****121}** Ю. Юзовский [Из статей разных лет]

### Мой друг

… Гая играет М. Ф. Астангов. Чувствует он себя в этой роли как рыба в воде, даже лучше, чем рыба в воде, — кажется, он легче чувствует себя в Гае, чем в самом Астангове, чем в собственной астанговской коже. «Я жив, друзья мои, я жив!» — Астангов восклицает это не только от имени автора, от имени героя, от имени актера, но и лично от себя, от своего собственного имени, Астангова, и, право, неизвестно, от чьего имени больше! Гай попал в свою стихию (таким играет его Астангов, сам попавший в свою стихию), как бы еще не зная, не подозревая, что это его (их) стихия, но по ходу дела постигает ее, и это постижение озаряет его чувством счастья, которое и заключается, оказывается, в том, чтобы быть в своей стихии. И оба они, и Гай и Астангов, одинаково в восторге от своего открытия. Вот почему они отлично понимают друг друга, как-то даже, кажется, перекликаются, переговариваются, подзадоривают друг друга, словно говоря друг другу: «Наконец-то! Наконец-то мы нашли друг друга! Наконец-то!» — и каждый готов отдать другому и в самом деле отдает лучшее, что у него есть. Гай Астангову и Астангов Гаю…

Главное в этой игре, ее лейтмотив — размах! Простор, раздолье, масштаб, необъятность, пространство, время, силы, возможности — вот стиль человека, вот стиль дела! Если же говорить о стиле в специальном смысле, то им будет сочетание реализма и романтизма, такое их сближение, какого до этого спектакля я еще не встречал на нашей сцене. Это не простое соседство двух этих начал, двух держав, настроенных в данный момент дружественно и миролюбиво (а ведь бывает нейтралитет и даже скрытая вражда!), это такое взаимосплетение и сплав, что неизвестно, где кончается одно и где начинается другое, тут и то, что называется «земля», и то, что называется «полет» (и в таком сочетании нет ничего противоестественного, земля как раз и находится в полете!).

Жестикуляция Астангова, к которой он часто и охотно прибегает, — это не традиционный романтический (и такой уже избитый), шиллеровский (и такой уже театральный) жест! Нет. И потому, что это жест не столько актера Астангова, сколько большевика Гая, первый тут учится у второго, который в свою очередь кое-что перенимает у первого, например понимание красоты этого жеста, {122} своей артистичности! Это и широкая и сосредоточенная, и бурная и деловая, и стихийная и нацеленная, и страстная, энергичная пластика движений!

Гай поднимает вверх обе руки или решительно протягивает их вперед — и правую, и левую, и обе вместе, — и эти руки как бы получают свободу, широко пользуясь ею, и все тело, фигура Гая приобретают в этих руках свое продолжение, свою устремленность в этих взмахах! И ноги его ступают широко и свободно, будто Гай вовсе и не в комнате — в комнате ведь и не разойдешься с такими шагами, простора нет для них, тут надо бы стены раздвинуть и потолок поднять — вот они раздвигаются и поднимаются, иначе не вместить Гая, хотя он такого же роста, как все мы. Он двигается, не боясь, что может встретить какую-нибудь преграду, словно двигается по широкому проспекту, он широко шагает и буквально и фигурально, даже в этой детали — в движении, в походке схвачена эта общность романтики и реализма! И голос его где-то на грани обычного и необычного, на каком-то переходе от одного к другому, словно простой человек вдруг чувствует себя героем, а герой осознает свою простоту, и вот эта встреча простоты и героизма, столь долгожданная, наконец состоялась! Я не сказал бы про Гая: он скромен. Это не значит — нескромен, нет, конечно, но скромность часто толкуется как заурядность, незаметность, дескать, «скромный, незаметный труженик» и т. д. Да почему же незаметный? Нет, заметный, видный, хоть себя и не возвеличивающий. Повторяю, я говорю об этом потому, что скромность служит как бы синонимом будничности в противоположность, скажем, праздничности, так вот Гай праздничен, и праздничен даже в будни, потому что он будни поднимает до праздника, потому что для него работа, как праздник, и приносит ему радость. И при этом он не только не выделяет себя среди других, но хочет других поднять, чтоб и для них работа была праздником, иначе какой же это праздник в одиночку!

В Гае всего полно, есть и то, что я вижу, и то, чего не вижу, но что угадываю, догадываюсь и если даже не догадываюсь, то не удивлюсь, когда увижу, потому что это богатая натура, и удовольствие Гая в том, чтоб эти богатства растрачивать. Потому, наконец, что он талантлив. Не только автор, режиссер, художник, актер талантливы, нет, он сам, Гай, талантлив, и талантливость его заразительна, она и нам, зрителям, передается, и кажется нам, глядя на Гая, что и мы талантливы, что мы сможем проявить свою талантливость, если попадем в свою стихию, как это посчастливилось Гаю (а если посчастливилось ему, то почему и нам не посчастливится?). У астанговского Гая яркий характер нашей эпохи, и в нем бесятся демоны (мы не успеваем за всеми ими уследить) — и демон энтузиазма, и демон остроумия, и демон ума, и еще целая серия всякого рода демонов, и деловых и вполне даже легкомысленных. Поэтому Гай, созданный Погодиным, показанный Поповым, сыгранный Астанговым, принадлежит к тому типу долгожданного героя, на которого зритель хочет быть похожим, — вот она, сила положительного {123} примера, воплощенного в живой личности! И человек почтенного возраста скажет: «Эх, не успел я быть Гаем! (А впрочем, может, еще успею)», и человек средних лет скажет: «Почему мне не быть Гаем, вполне могу быть Гаем!», и молодой человек скажет: «Буду, как Гай, решено, с завтрашнего же дня, хотя я еще и в пятом классе!»

Погодин назвал свою пьесу «Мой друг». В тексте как будто нет поводов для такого названия. Это, видно, сам автор так говорит о своем герое и приглашает зрителя присоединиться. Присоединяемся, присоединяемся. Прекрасное название!

*1932 – 1934 гг*.

### «Ромео и Джульетта»

… На Астангова были главные нападки в печати. Он и не Ромео, он и не Шекспир. Да, он не Ромео, но все-таки Шекспир, и в этом сложность положения, в которое он попал. Он актер мысли, он морщится, когда перед ним «голубой» текст, просто чувства, просто страсти, он ищет, нет ли там чего-либо другого, что ему по душе. И глядишь, казалось бы, из самого беспечного или мелодраматического текста он тащит свою добычу. Его хлебом не корми, а дай анализ, мысль, он вынянчит ее, углубит, усугубит и вынесет вам в резкой окраске, в лирической, в романтической… И само дарование его — пытливость, дух искания, творчества и та чудесная тревога, которая сопровождает человека, когда он работает, ищет и вот находит…

Вспомните его анархиста Спавенту в «Улице радости» Н. Зархи. Анархические методы не приведут к цели, освобождению от эксплуатации, наоборот, они уводят от цели. Вот что, собственно, должен был доказать Астангов. Он это доказал, но доказал попутно. Главное у него — движение мысли, которая мучительно жаждет разобраться в жизни. Сама эта работа мысли, эта интеллектуальная, как бы излучающаяся энергия, эта страстная, отчаянная непримиримость поисков Спавенты и вызывает к нему симпатию как к человеку, который глубоко предан своей идее, идее освобождения человечества. И потому, что он ей предан, он этот путь найдет. У Спавенты есть сын Луиджи. Его убивают. Отец остается один, еще более одинокий, чем прежде. С маленьким Луиджи автор как бы поспешил на помощь своему Спавенте из опасения, что зритель не станет сочувствовать, жалеть этого слишком рационалистического героя. И это несчастье должно как-то тронуть сердце зрителя… Но Астангов не хочет пользоваться помощью автора. Он не отказывается от Луиджи, но ему не по душе этот мелодраматический эффект — «несчастный отец, потерявший маленького сына». Он хочет завоевать и завоевывает сочувствие зрителя личностью Спавенты, его незаурядностью, этими исподлобья глядящими глазами, таким красноречивым молчанием, голосом, который вдруг осекается от волнения, напряжения, и прежде всего мыслью, мыслью… И вот к нему уже несется из зрительного зала волна сочувствия и симпатии.

{124} Или Гай. Тут нет мучительности Спавенты. Мучиться Гаю незачем, но думать надо, без мысли нет движения. У нас если играют положительного героя, то обычно без мысли. Зачем, мол, думать? Разве недостаточно выполнять указания, подписывать бумаги, чертить чертежи, отдавать распоряжения. Ведь героям заранее известно, что завод выйдет из прорыва (по секрету от автора, человека предусмотрительного) и т. д. Но ведь для того чтоб завод вышел из прорыва и т. д., надо подумать, как заводу выйти из прорыва и т. д. Не надейся на автора, у него, мол, все сказано, не автор работает, увы, а герой. Не верь автору, сам подумай, и пусть авторское решение, даже легкомысленное, будет твоим решением, но серьезным, как будто ты сам все придумал. Тогда только поверит зритель, что ты действительно думаешь, а не просто подписываешь бумажки. Атмосфера мысли, творчества, работы есть и содержание и обаяние астанговского Гая.

С таким багажом, опытом, стилем очутился Астангов перед образом Ромео. Он, быть может, улыбнулся, увидев перед собой этого бездумного и пылкого отрока. И захотел перевоплотиться, превратиться также в ребенка, которых только и знает, что влюбляется, а если и страдает, то лишь оттого, что ему мешают влюбляться, и умирает безвинно, как цветок, который сорвала чья-то жестокая рука.

Тут-то не надо думать, мудрствовать лукаво, терзаться проклятыми вопросами. Поменьше мысли, побольше невинности, непорочности, наивности. Наивность Ромео — вот стиль игры. Как будто бы так? Однако что же это? Ромео с веселой ватагой друзей, надев маски, направляется в дом Капулетти, чтобы сыграть шутку — попасть к врагам на бал. Розыгрыш! Совсем во вкусе юного и беззаботного Ромео. В таком настроении он собирается уже войти в дом, уже нетерпеливо зовут его друзья — чего же он там мешкает? Но он не мешкает, это его задерживает Шекспир и заставляет произнести такие слова:

«Чувствует душа,  
Что в звездах будущее решено.  
Начало горькое моей судьбы —  
Вот этот пир ночной, а после жизнь  
Недолго уж протянется, и смерть,  
Ужасная и ранняя, наступит.  
Но тот, кто правит кораблем моим,  
Пусть поднимает паруса! Идем!»

И это говорит Ромео? Невинный и наивный отрок? Что это? Мысль о смерти, ранней и ужасной? И не просто мысль, как предчувствие, но как уверенность, как роковое знание, как прозрение. Может быть, Ромео должен произнести это бессознательно, не вдаваясь в размышления и отмахнувшись, как от случайного настроения? Но, в таком случае, что обозначают последние две строки?

«Но тот, кто правит кораблем моим,  
Пусть поднимает паруса! Идем!»

{125} «Идем!» — это звучит как вызов тому, кто «правит кораблем», самой судьбе. Да это и есть вызов. Ты грозишь мне смертью, я не отступаю, поднимай паруса! Идем!

Все актерское существо Астангова вздрогнуло при этих словах. И он уже забывает здесь о милом Ромео, наивном и невинном юноше. Так у Ромео появились первые морщинки. Морщинки Гамлета.

Скажут: Шекспир очень часто вкладывает в уста героя свои мысли, свои настроения, герой здесь, собственно, ни при чем. Но все же так говорит Ромео, и Шекспир заставляет его так говорить. Почему же вы целиком обрушиваетесь на Астангова, привлеките к ответственности и Шекспира, и пусть автор разделит ответственность с актером.

У Шекспира подобный монолог не случайность. Мрачные предчувствия смерти все время сопровождают любовную историю Ромео и Джульетты. Когда Джульетта прощается с Ромео, он вдруг, неизвестно почему, напоминает ей мертвеца:

«Мне кажется, когда стоишь внизу,  
Как будто ты мертвец на дне могилы!  
Я плохо вижу, или бледен ты?»

Когда Ромео, ничего не подозревая, живет в Мантуе в ожидании письма от Лоренцо, ему снится странный сон.

«… Снилось мне,  
Что милая нашла меня умершим…»

Что это за любовь, которую все время сопровождают эти страшные призраки, и ты, Ромео — Астангов, видишь их? Как быть ему? Не замечать их, закрыть глаза, предаваться своей любви и открыть глаза только тогда, когда встанет «смерть перед глазами»? Да, можно было поступить и так. Но Астангов отказался от этого, быть может, на свою «погибель». Он хотел знать, почему здесь эти призраки и за что они преследуют Ромео. Астангов вступился за своего героя. «Пусть он, Ромео, и те тысячи актеров, которые до меня играли эту роль, так и делали — закрывали глаза. Я этого сделать не могу. Не могу, это вне моей воли, желания, это сама моя природа. Возможно, я потеряю здесь Ромео. Что ж! “Но тот, кто правит кораблем моим, пусть поднимает паруса! Идем!”»

«Идем!» Вот саркастический монолог Ромео о вражде родов:

«О, злобная любовь и любящая злоба!  
О, нечто, порожденное ничем!  
О, тяжесть пустоты! о, важность вздора!  
 … О, пух свинцовый,  
Дым ясный, пламень ледяной…»

Это ведь смех над важностью общепринятых идей. Как ни уклоняйся Ромео, а Шекспир заставляет его забыть о своей безмятежности и задуматься, и задуматься порой с неожиданной, проникновенной философской силой, например в сцене, где Ромео покупает {126} яд у аптекаря и дает ему деньги.

«Вот золото. Яд худший для души,  
Убийца худший в этом гнусном мире,  
Чем жалкий, запрещенный тот состав.  
Я продал яд, не ты его мне продал».

Это сказал Ромео? Это даже для Гамлета довольно серьезно. Милый любовник произносит фразу, блеск откровения которой может возникнуть только в душе размышляющей, пытливой, познающей природу «гнусного мира». Быть может, Шекспир такой фразой и раскрыл идею своей трагедии, идею о том, что чувству истинному и бескорыстному нет места в мире, где господствует «яд худший для души»?

Я не знаю, как прежние театральные Ромео произносили эту фразу; возможно, ее просто не замечали или произносили как цитату? И, быть может, Астангову следовало тоже ее просто проговорить. Но он уже не в состоянии был это сделать, он не отдал бы этой фразы за всех Джульетт мира, он уже был пленен этой фразой, заболел ею и вынес ее зрителю, проникнув в самую ее сердцевину. И вот дух размышления уже не покидает Астангова на протяжении всего спектакля. Предлагая мир Тибальту, он говорит не только поэтично, но и раздумчиво.

«Ромео  
Тибальт, причина, по которой я  
Люблю тебя, смягчила правый гнев,  
На твой привет возникший: я не хам.  
Прощай, я вижу, ты меня не знаешь.

Тибальт  
Не извиненье это в тех обидах,  
Что ты нанес, мальчишка. Становись!

Ромео  
Не оскорблял тебя я никогда.  
Ты не поймешь, как я тебя люблю,  
Пока любви причины не узнаешь…»

Возможно, что традиционный Ромео произносит эти слова ласково, дружески, даже пылко, полный радужных воспоминаний о Джульетте. Ромео Астангова мало думает здесь о Джульетте. Любовь не только облагородила его, но и дала толчок размышлениям, — в этих словах, как их произносит Астангов — медленно, глубоко, веско, сердечно, — есть выношенная, выстраданная истина о том, что человек человеку брат.

Но вот Ромео — Астангов является к Джульетте. Здесь, именно здесь, следовало ему обо всем забыть. И о смерти и о мысли. Побольше бездумия, самозабвения, пылкости, безрассудности, нежности, трогательно-смешного пафоса, «клянусь луной». Все, все остальное брось у входа в дом Джульетты. Забудь о мыслях, как будто {127} их никогда не существовало. Будь Ромео. Ведь оба вы, Ромео и Джульетта, как дети, невинные, ничего не подозревающие, отдающиеся только своей любви. Вот словно нарочно луна освещает сад Капулетти. Забудь. Вот как ласкова любящая Джульетта. Забудь. Вот прощание на рассвете после брачной ночи…

Напрасно. Астангов не смог перебороть себя. Он все время озирается на эти призраки. Он все время не расстается со своими мыслями. И эти мысли, это тревожное «почему», этот витающий над ним дух обреченности мешают ему самозабвенно отдаться любви. Он говорит о любви, думая о другом. Произносит: «Джульетта милая», но без подтекста: «забудь обо всем на свете», — наоборот, все время страдальческий нерв и эта мысль, которая не хочет отпустить его ни на минуту. Так и ведет себя астанговский Ромео, совсем забыв, что кругом ароматная южная ночь, луна и «соловей», и безмятежная счастливая тишина, которая не хочет знать, не терпит никаких посторонних, смущающих ее покой звуков.

Астангов потерпел неудачу. Но это честная неудача. Плодотворный проигрыш. Будущий Ромео на нашей сцене не пройдет мимо астанговского опыта. Он будет Ромео, безусловно Ромео, но в нем будут вспыхивать эти подозрения, предчувствия, эта мысль, которая облагородит традиционного героя, чье имя часто произносилось в том же тоне, с каким произносят «тенор», чего шекспировский Ромео не заслужил, как теперь прекрасно выяснил Астангов. …

*1935 г*.

### [М. Ф. Астангов в «Нашествии»]

… В Театре имени Моссовета и проявилось подлинное понимание «Нашествия».

Я укажу для примера на исполнение М. Ф. Астанговым роли Федора. Обычно на сцене леоновский Федор выглядит размагниченным интеллигентом, он стоит между двумя берегами и не знает, к какому пристать. У Астангова Федор — отчаянной решимости человек, у которого дошло, что называется, «до горла» и у которого все обычные расчеты позади. Это двигающийся пороховой погреб, в любой момент он может взорваться и хочет взорваться, не жалеет себя, даже наслаждается тем, что не жалеет себя, чтобы в самой своей гибели достичь высшего удовлетворения. Перед этой цельной, страстной, мощной, неодолимой силой фашисты чувствуют испуг и растерянность, не понимают ее и смутно только предчувствуют в ней зловещие признаки той грозы, которая собралась и вскоре разразится над ними.

Одна роль Федора сразу поднимает спектакль до уровня трагедии, и воздух спектакля, который в Малом театре носит характер бытовой и домашний, здесь наполнен предгрозовой атмосферой, идущей не от орудийных выстрелов за окном, а от той бури, которая назревает в человеческих душах. …

*1944 г*.

### **{****128}** «Перед заходом солнца»

На премьере возобновленной Театром имени Евг. Вахтангова драмы Гауптмана мы вспоминали первый спектакль, показанный перед войной, — и не только театральные ассоциации возникли у нас.

Гауптман дал своей последней пьесе символическое название, перекликающееся с его первой пьесой, «Перед восходом солнца», юный герой которой с чувством надежды вступает в открывшийся перед ним мир, для того чтобы в конце своего пути, в последней пьесе, сказать трагические слова: «Я жажду заката». Не только автобиографический мотив, судьба человеческая заботили автора, — судьба народная волновала его. С тревогой вглядывался в этой пьесе (написанной в 1932 году) старый Гауптман в черную фашистскую тучу, уже возникшую на горизонте и угрожавшую покрыть собой всю Европу, — слышался в пьесе и протест, и отчаяние, и голос предостережения, сквозило чувство беспомощности перед неотвратимой катастрофой.

Глубоко обдуманно избран героем пьесы старый издатель Клаузен, хранящий как реликвию рукопись «Лаокоона» Лессинга, носитель — в обстоятельствах пьесы — культуры Гете и Бетховена, даже имена своим детям избравший с умыслом — Вольфганга старшему сыну, Эгмонта — младшему. Он терзается от мысли, что эта культура падет под ударом топора «нового поколения», варварской силы, представленной фашистским молодчиком Клямротом, грубо насаждающим «новый порядок» в его издательском деле. Нам вспоминается сейчас недооцененный тогда момент на сцене, когда Клаузен, окруженный разъяренной семьей, глядя на вызывающе-хамское лицо Клямрота, сделал невольный жест, полуобращенный к публике, как бы ища там защиты от врагов. Кто из сидевших в зрительном зале мог подумать тогда (а дело было в феврале 1941 года), что людям, к которым обращался Клаузен — Гауптман, предстоит вскоре взяться за оружие, спасти драгоценные реликвии, вернуть немецкому народу растоптанную гитлеровцами культуру.

Вспоминаются бывшие тогда же в зале немецко-фашистские журналисты и другие официальные лица — они подчеркивали и даже демонстрировали свое присутствие, — имя Гауптмана нужно было им для престижа, они рассчитывали, что оно придаст им «осанку благородства». Это вызывало недоумение в публике, поскольку Гауптман в пьесе наглядно отмежевывался от Клямротов. Мы наблюдали, как они смотрят спектакль, и слышали их высказывания. Они источали сладкие похвалы мастерству артистов, а из их замечаний можно было умозаключить, что их шокирует развязность Клямрота, — ведь она бросала на них разоблачительную тень. Что касается до Клаузена, то они взирали на него с презрительной насмешкой выскочек, считая его и его идеи обреченными.

И вот мы снова видим этот спектакль в том же переводе М. Левиной, в той же постановке А. Ремизовой, в тех же декорациях В. Дмитриева, со многими из прежних исполнителей, и хотя старый спектакль {129} имел неоспоримые достоинства, а кое в чем и преимущество, теперешний приобрел новое, более проникновенное звучание.

Прошедшие годы не могли не сказаться на образе Клаузена, после того как он, пройдя через них, вновь вернулся на вахтанговскую сцену. Если тогда, тринадцать лет назад, перед Клаузеном стояла темная и тревожная неизвестность, то сейчас, когда он, так сказать, видит себя через актера в обратной перспективе, он способен более стойко утверждать в себе то, что составляет его истинную сущность.

Астангов прежде всего глубоко почувствовал в пьесе самого Гауптмана, его смятение, и его веру в правоту своей позиции, и его пессимистические размышления о будущем, которое ожидает мир, — недаром тема стоической философии, имена Марка Аврелия и Сенеки так настойчиво проведены сквозь пьесу. Актер счел себя вправе подчеркнуть одно за счет другого, веру за счет скепсиса, — артист не устраняет последнего, но не настаивает на нем, и потому, что это отвечает затаенному желанию автора, и потому, что само время внесло сюда свой вклад. Это не привело к какому-нибудь поверхностному оптимизму — никак! — актер обнаружил в герое мужество, силу и волю при всех обстоятельствах, даже перед лицом гибели, — оттого Клаузен у него не капитулирует, хотя и терпит поражение, и луч надежды пробивает мрак безнадежности.

Вот зерно роли — мы видели два спектакля и подивились, как быстро растет и зреет образ.

В первом акте, где Клаузен обличает Клямрота, а в этом обличении у Гауптмана преобладают желчь и скорбный сарказм, Астангов со скрытой, с трудом сдерживаемой страстностью присоединяет к этому дух протестантства и даже вызов, что как будто расходится с идеями стоической философии. Во втором акте, в сцене любовного объяснения, мы видим, какие жизненные творческие резервы таятся в герое; в третьем — он кажется сильнее своих противников, разителен здесь контраст между его интеллектуализмом и их мещанской никчемностью. В последнем акте артист не углубляет психическую деморализацию Клаузена — она у него способствует, но не объясняет акта самоубийства. И хотя он говорит — «моя душа мертва», в глазах его, когда он принимает яд, светится ясный и глубокий ум — он умирает, но не сдается на милость Клямротов.

Исполнение Астангова — главное достижение спектакля. Правда, это достижение несколько обесценено, и не по вине актера, так же как и не по вине Л. Целиковской в роли Инкен, но все же в связи с образом Инкен. Мы не предъявляем артистке каких-либо претензий: она играет в полную меру своего дарования, однако это не тот тип дарования, который в данном случае уместен. Скажем так: у Гауптмана в дуэте Клаузен — Инкен голос Инкен — это не легкое лирическое сопрано, как получилось в спектакле, а глубокое, задевающее душу контральто, иначе дуэт разлаживается. Целиковская играет простую, обыкновенную, славную девушку: она искренне любит Клаузена, и в этом нет сомнения, но почему она его {130} любит, мы не понимаем. И, кроме того, верно ли, что Инкен «обыкновенная»? Вряд ли вообще можно со стандартным пониманием «обыкновенности» подходить к любому характеру. Для Инкен как раз характерна «необычайность»; не на каждом шагу встречается подобная натура, ее чувство к Клаузену незаурядно и столь же не часто, как, скажем, поэтический дар. Повторяем, мы не виним актрису, виноват театр. Как не помянуть здесь добрым словом первую исполнительницу Инкен — Мансурову. Был в ней такой полет, такая заветная струна звенела в ней, что становилось понятным «безумие» Клаузена, решившего начать новую жизнь…

Хорошо, что вахтанговцы возобновили этот спектакль. Он обращен не только к прошлому. Он звучит предостерегающе и сегодня, когда Клямроты на Западе вновь собираются повторить трагедию, которую предвидел Гауптман.

*1954 г*.

## **{****131}** Н. А. Велехова Мои друг Астангов

Михаил Федорович Астангов был личностью настолько интересной и своеобразной, что в поисках определения я всегда сталкивалась с двумя, и оба исключали одно другое: в нем было очень много от актера, но в нем не было ничего от актера. И сейчас, вспоминая уже установившийся облик Астангова, не подверженный жизненным неожиданностям, я мысленно повторяю эти противоречивые определения. Да, ему была чужда суетность, несамостоятельность мышления, размытые черты многоликого лицедея, он не был ни болтуном, ни «tabula rasa», ни говоруном чужих мыслей. Но был Астангов олицетворением идеального актера, то есть художника с высоким потолком внутреннего мира, с необычайной самостоятельностью взгляда на жизнь и с ощущением права создавать свое, индивидуально найденное, как бы ни было священно для него право драматурга и первенство драматурга. Особым астанговским признаком, составлявшим его отличие от многих, было прямое, личное отношение к миру, к истории, к обществу и всем категориям, связанным с ними. Он властно и своевольно преломлял через себя, через угол своего зрения все богатство бытия, окружающее человека, и этой особенностью мировосприятия казался более близким к писателю, живописцу, нежели к актеру. Часто он как бы брал еще более широкие полномочия и тогда выглядел трибуном, оратором, деятелем общественного масштаба.

Высокий, с прямыми плечами, но не угловатый, а стройный человек в шляпе с полями и свободном плаще, шагающий по городским ночным улицам или по осенним предместьям Москвы, он и внешне вызывал ассоциации с образами мыслителей, созерцателей, философов.

Я помню его последние годы, которые только теперь можно назвать последними, ибо тогда они казались его зенитом. Это были годы, когда Астангов оставил бродяжническую жизнь, «осел» в Вахтанговском театре и почти двадцать лет — лет непростых, сложных и трудных — проработал с вахтанговцами. Он был прочно окружен множеством дружных с ним, заинтересовавшихся его личностью, его умом актеров. Очень редко он ходил один. Всегда в сопровождении небольшой толпы или группы молодых. Осенними вечерами они {132} гуляли по зарослям подмосковных перелесков Рузы, подобно философам древности, дискутировавшим во время прогулок. В центре шел в сером плаще Михаил Астангов, рядом с ним в малиново-красном платье красивая женщина, его жена, Алла Владимировна, истово его любящая и проводившая его в последний путь.

Он не говорил банальных, известных истин, но никогда и не оригинальничал. Однако все, что он думал и говорил, было индивидуально остро.

Всегда представлялось, что он работает над ролями то ли с пером, то ли с карандашом, в открытом кабинете, среди картин. И так оно приблизительно и было. Книги, картины, свечи и портрет Гамлета, каким он его создал, — все это было не только обстановка, а дополнение его облика.

Вместе с этим Астангов любил чудачествовать, озорничать и богемствовать, любя переключение, временное освобождение от сознательно взятого на себя труда, даже обета труда, потому что к делу он относился как фанатик.

Он внутренне, как талант, был движим той особой категорией мысли, которая свойственна людям, остро ощущающим жизнь и обладающим широкой фантазией, — им недостаточно непосредственных впечатлений жизни.

Астангов любил мысль и мыслил не просто, а внутренне оценивая и даже эстетически ощущая самый процесс осмысливания жизни. Поэтому его мысль не была сухой и не подменяла эмоциональность, а еще ярче, пожалуй, оттеняла эту особую властную, чеканную, монолитную астанговскую эмоциональность. Астангов был в творчестве мыслью, только мыслью эмоциональной, мыслью шекспировской, возрожденческой. Он носил в памяти своего дарования и прошлое мира, как будто он его сам пережил: улицы Италии XVI века, перипетии судеб ее художников, польские шопеновские дни, нищету Бетховена, Эльсинор, потом революцию и бури нашей эпохи. Я назвала только то, о чем знаю. Думаю, что все, чего касалась эта душа, она делала своим. И рядом с этим свято хранилось все нежное, все сокровенное, только личное. «Я недавно был в Варшаве, где родился, — сказал он как-то в 1964 году. — Я пошел по улице своего детства и вдруг увидел свой дом. Окно было раскрыто, и я остановился, как ослепленный молнией, потому что увидел с потрясающей ясностью свою покойную мать, рояль, на котором она играет, и окно, через которое льется свет солнца. Все замерло кругом, и время переместилось. Я стоял, смотрел на открытое окно и переживал ту жизнь, которая давно ушла в небытие».

Я помню этот рассказ, звучавший как новелла в одном из его любимых домов, среди парадно заставленного стола, в шумном кругу его друзей, под вполне застольную «музыку» болтовни, шуток и веселый перезвон посуды. Он говорил только своим собеседникам; все другие были заняты своими делами, кто-то тихо пел какую-то песню, предназначенную только Юзовскому, кто-то читал стихи, кто-то говорил о Сахновском. Волнение же Астангова, волнение художника, {133} живущего одновременно всеми временами, что недоступно простой жизни, превратило настоящее в ту картину, которая владела его памятью.

Варшава, Шопен, его мать — прекрасная черноглазая женщина, и Астангов мальчик, тогда еще Миша Ружников, слушающий ее игру среди полного осенним золотом света дня. Высокое сияние ранней осени — это больше всего Астангов, это его сфера, его колорит. Золото осени не беспечально, не сладостно, в нем есть медь, есть железо, — так начало осени поэт называет «железный август с дудочкой в руке», в нем есть твердость, и прохлада, и грядущая суровость исхода цветения. В душе Астангова и в его творениях было все это. В ней возникали явления противоречий человеческой жизни, поиски и борьба человеческой мысли, ее большие, вечные поиски. Знать все о великой мистерии жизни, проникнуть в ее тайны и было его актерской сверх-сверхзадачей.

Это неуклюже громоздкое составное слово, возникшее во времена составных слов и сокращений, создававших причудливую буквенную вязь даже на улицах, сейчас несколько забыто. Но философам в искусстве необходима эта золотая цепь слов — сверх-сверхзадача.

Астангова питала диалектика, которая возникала из остро понятой его личной сверх-сверхзадачи.

Он любил сталкивать два изречения:

«Хочу играть человеческую мысль, которая всегда будет в движении, ибо успокоение и покой подобны смерти».

И другое — изречение Ромена Роллана:

«Как только начинаешь думать — жить невозможно».

Оба высказывания выражают Астангова, оба глубоки, но, поставив их рядом, мы обнаружим непримиримое противоречие: не думать — значит не жить, но думать — значит видеть жизнь невозможной. Что значит это отрицание одного другим? Конец? Нет. Для мысли, для художественного образа в этом противоречии источник движения мысли, источник поисков. Только буквально понятые, эти тезисы могут быть взаимно сняты. В философском значении они не исключают друг друга, а в эстетическом они означают трагедийную коллизию, противоречия, необходимые для осуществления конфликта трагедии. Нельзя жить, не познав противоречий жизни. Но, познав их, можно ли продолжать жить так, как раньше?

Вот почему тут источник движения и источник, охватывающий огромные, общие противоречия человеческой общественной мысли. Высшее художественное выражение их: Шекспир — Гамлет, Микеланджело — Страшный суд, Бетховен — Героическая симфония.

Для Астангова Гамлет был вечной мечтой, целью, всегда мерцающей перед ним.

Он ждал Гамлета всю жизнь, сыграл же эту роль, когда ему было пятьдесят восемь лет.

Для настоящего художника этот возраст — веха на пути, а не привал для отдыха. Пора особой зрелости мысли, распоряжения накопленным опытом, высокого совершенства, умения, мастерства. {134} Уходят ошибки, неровности, колебания взлетов и падений молодости.

И Михаил Астангов играет Гамлета в эту пору зрелости таланта и духа. Вот он стоит перед нами — рослый, широкоплечий, с прядью темных волос над высоким лбом мыслителя, с тяжелой золотой цепью — царственным знаком, — окружившей могучую шею. Гамлет. Глаза смотрят на все в упор. Это только фотопортрет, но взгляд Гамлета, как на портрете живописца сильной кисти, отвечает на ваш взгляд, следует за вами. В этих глазах движение мысли и воли.

Вы внимательно вглядываетесь в изображение актера в любимой им, долгожданной, пришедшей как поздняя награда за верность роли и невольно вспоминаете целый ряд образов: одна за другой роли, сыгранные этим актером, встают в памяти. Это происходит не потому, что вы настроились на исследовательский лад, нет. Но потому, что в астанговском Гамлете они проглядывают все. Он шекспировский, но и современный Гамлет, ибо все, что он играл, он проводил через гамлетовскую страсть познания истины.

Все его образы на сцене созданы мыслью не только как логическим процессом художника — они как бы из плоти мысли, если можно допустить такое выражение. Его образы обрисованы бурно, ярко, они выражены остро, в кипении темперамента, но их зерно и их почва — мысль, их материал — мысль.

Мысль, заключенная в тесные рамки беспощадной обывательской жизни, — это был Бетховен, сыгранный еще на заре его творчества в пьесе Жижмора. Мысль, познающая право создавать новый мир, — это был его Григорий Гай в «Моем друге». Мысль, постигшая страшные последствия нетерпимости, — это был Гайдай в «Гибели эскадры». Мысль, открывающая невозможность свободы чувства, — это был его Ромео в трагедии Шекспира. Страдания духа высокого, мысли совершенной, не знающей признания и получившей забвение, — это был Сирано де Бержерак. Мысль, вступившая в борьбу с собственным скепсисом и неверием, пересмотревшая выстраданные выводы и итоги, — это был Федор в леоновском «Нашествии». Мысль, осознавшая неизбежность заката, ухода из жизни, — это был Маттиас Клаузен в драме Гауптмана.

И дальше, дальше… Все герои Астангова начинались мыслью, они рождались в воображении художника и являлись на сцене как люди, постигающие мир, самих себя, смысл бытия. Они появлялись на сцене в страстной жажде решения всех противоречий мира, проникновения в его тайны и глубины. Они были особенно неистовы в ранние годы Астангова. Зрители тридцатых и сороковых годов помнят этих высоких, темноглазых, с их обжигающим острым взглядом, с тяжело весомыми и страстными ритмами, с их одержимостью и сомнениями, истовостью и иронией, с их неутомимой жаждой анализа и огненным темпераментом искания. Роли, взятые этим сильным талантом, получили от него крайнее обострение внутренних коллизий. Обычные драматические конфликты превращались в игре актера в трагедийные.

{135} От огня, которым горели глаза Астангова, от страстного беспокойства мысли не были избавлены и сатирические, и гротесковые образы, и люди низменных страстей, которых он играл. И их стремления предельно обострены, подожжены пылающей мыслью — только низменной, преступной, мечущейся, как затравленный зверь. Разве не таким был его пан Коморовский в фильме «Мечта»? Или учитель Фогельзанг в «Семье Оппенгейм»?

Героям Астангова была свойственна необычная, странная сила воздействия на зрителя. Им свойственно и покоряющее обаяние, и какая-то сила отталкивания. В их неутолимой интеллектуальной жажде заключается особая сила притяжения. Воспринимать их было не всегда легко, общение с ними не просто. Резкие, тяжелые краски, глубина и обнаженность контрастов, крайность решения — все это давалось зрителю не сразу. Когда в памяти проходишь галереей всех астанговских образов, на редкость зримых и живописных, они выступают резкими линиями, пылающими красками из сгущающейся таинственной тьмы, как портреты испанца Рибейры.

А не пессимист ли Астангов? — спросят нас. — Ведь в его героях обострено ощущение трагизма жизни, подчеркнуты катастрофы и бесконечные бездны, перед которыми они оказываются. Герои Астангова — люди, для которых невозможно жить не мысля, — и невыносимо бремя познания. Для пессимиста этот дар был слишком мужественный, жизнелюбивый и ироничный, слишком устойчивый, слишком человечески живой, но размах трагических колебаний и стремление к отвлеченным вопросам бытия сообщали его оптимизму острое ощущение необычного, близость к предельному кругу человеческой жизни. И всегда, соприкасаясь с трагическими темами, углубляясь в противоречия человеческого духа, касаясь области ужаса и печали, Астангов, как все сильные духом, принимал мир во всем его величии и силе и слушал его красоту, над которой не властен конец.

Это было естественно для Астангова, дважды естественно — как для художника большой щедрой души и как для художника новой исторической формации. Астангов, как многие его ровесники, прошел через раннюю эпоху художественного Ренессанса, который был откликом на революцию. «Мы жили с ренессансным ощущением мира и самих себя», — сказал как-то один из современников первых лет революции. Не миновало и Астангова это мироощущение, хотя в самих его созданиях, в его актерских портретах оно сказалось позднее — сказалось тогда, когда расширилось амплуа актера.

Астангов в молодости, в актерской молодости особенно, считал своим амплуа неврастеника и доминантой своего ощущения мира — романтическую иронию.

Он создавал свои первые образы, накладывая слишком много тени, таинственности, акцентируя нервозность и неврастеничность. Но отвлеченно романтические темы и мотивы скоро стали затруднять его. Много позднее он отказался от отличной пьесы Симонова «Четвертый». «Я ведь не люблю инфернальных и мистических {136} тем». Астангов говорил это искренне: период молодых увлечений не всегда определяет будущее человека. В подтверждение этому можно и даже нужно вспомнить Василия Григорьевича Сахновского, тоже в первую пору творчества апологета романтического театра. Удивительно богатая натура, богатая и эмоциями и идеями, ум с озарениями гения, тончайший литератор, носивший в памяти такой объем знаний и впечатлений и так умевший делиться ими, что час, проведенный с ним, мог равняться путешествию в неведомые страны, в котором одинаково обогащались и познания и эстетическое чувство, — таким был Сахновский. Астангов играл в постановке Сахновского «Мертвые души» Чичикова, где образ решался в стиле высокого романтического гротеска. Дружба с Василием Григорьевичем была на всю жизнь, навсегда, до последнего пути Астангова за гробом Сахновского. Оба художника далеко отошли от идей молодости. Каждый из них искал наиболее полное выражение — и объективную истину в искусстве. Оба были по своей природе реалистами, не бытовиками, а реалистами сложнейших глубин духа. Вычурность и натянутый символизм были им не нужны, но необычное в искусстве влекло к себе властно. Их дальнейшие поиски потому и сопровождал отбор наиболее ценного и жизнеспособного из эстетики романтизма. Ценным было внимание к духовному в человеке, к тому, что кажется непознанным, культивирование фантазии, многоцветного богатства внутреннего мира. Тем, что он всегда был исключителен и монументален как художник, Астангов обязан своему раннему посвящению в романтики, как, разумеется, и тому, что не принял пессимистических итогов этого направления.

Астангов разрезал своим нервным и резким темпераментом воздух, он с увлечением врывался в стесняющие его героев условия внешнего мира, чтобы восторжествовал или погиб его герой. Сейчас забыт Жижмор, автор мелодрамы «Бетховен»; для Астангова же это был его первый автор, с которым связан его первый успех и признание. Об авторе написали в газете, что единственно общее между ним и Бетховеном — это глухота (имелась в виду глухота автора к действительности), об Астангове, к которому пресса была добрее, — что он не показал Бетховена, но показал себя, свою склонность к трагедии, широкий сильный жест и умение заставить зрителя «трепетно слушать» себя. Так он играл Бетховена, Никифора, слугу старого Менделя Крика в «Закате», Незеласова и Геннадия Дубравина («Бронепоезд» и «Огненный мост»). Вместе с амулетами и четками он принес в роль Незеласова пронзительно-резкие, мрачные интонации, дисгармонию внутреннего мира. В Геннадии молодой Астангов видел вырожденца из дворянского рода, отнюдь не вторя знаменитому Геннадию из Малого театра — Степану Кузнецову, обаятельному даже в злости своей.

В Театре Революции — начало новой поры его творчества. Тут как будто из туманности выглянула скрытая до сих пор сторона. Но не вдруг он стал избавляться от жесткости, нервной изломанности рисунка, это было следствием внутренних перемен и большего {137} понимания самого себя, своей душевной палитры. Он постепенно шел не только к нотам великолепной мужественности, но и к философскому оптимизму, замечательно преломляющемуся в трагедийных ролях.

Я миную многие роли этого периода — Керенского, Лодыжкина, Гайдая. Правда, мне очень хочется вспомнить Спавенту, итальянца-безработного, который поднимается на крайний, хотя и несомненно обреченный мятеж. Н. Зархи, автор «Улицы радости», автор образа Спавенты, дал ему хорошую сцену финала, как бы рифмующуюся с началом его роли. Спавента выстрелил в хозяина и убил его. «Ты не смеешь петь “Интернационал”, — говорил ему Стэбс, — ты поешь фальшиво!» Но Спавента имел на это свое внутреннее право; он потерял все, а мстил он не за свое несчастье. Астангов играл неоспоримую, глубокую внутреннюю убежденность Спавенты в его правоте. Он играл трагического героя. Его одинокое, одноголосое пение «Интернационала» звучало потрясающе.

Астангова уже знали, о нем говорили в Москве, и Театр Революции в тридцатые годы стал знаменит уже не только мейерхольдовскими актерами Марией Бабановой и Дмитрием Орловым. Чем же прославился Астангов, в чем по-настоящему засверкало его обаяние? Конечно, это был Гай в «Моем друге». И это был настоящий новый Астангов, настоящая новизна — или обновление — красок душевной творческой палитры, способной схватить и передать движение меняющейся жизни.

Назовите сегодня, в начале 70‑х годов, это имя — Гай и скажите о новизне, о яркости красок, о богатстве характера, о жизненной свежести: для многих Гай всего лишь хрестоматийный персонаж, и ответом будет, пожалуй, лишь вежливость. Возможно, что даже произнесут слово «примитив».

Но нет, это мы еще посмотрим: где примитив. Когда споры перестанут упираться только в умозрительные проблемы, когда решение проблем театра станет в зависимость от большой философии, от необходимости, а не от субъективных оценок, только тогда и станет ясно, что сделала пьеса «Мой друг», какую роль в философской мысли русского театра вынесла и реализовала она вместе с целым рядом других советских пьес.

Погодин так же, как прошедшие рядом с ним свой путь большие писатели, разрешил собой, взорвал собой не решенные и не освещенные еще проблемы. Он выбрал путь мужественный и сохраняющий человека, человеческую личность в художнике, как многие другие рядом с ним — в театре, как Маяковский, Асеев, Корнилов — в поэзии. Они утверждали советскую тему! Но разве только это? Они участвовали в формировании мировоззрения, без которого человек ничто, обыватель, без которого невозможно было жить в ритме и атмосфере вновь рождающейся страны, возникающей среди руин и особняков старого мира. Художники не декларировали новое мировоззрение: они делали его естественно, органично нашим. Они вносили действительный вклад в создание нового общества. Они {138} очищали своими силами духовную атмосферу, конденсировали ее, дополняли чистотой и кислородностью. Нельзя было прожить иначе, чем воспитав в себе взгляд гражданина, сердце гражданина. Искусство создавало сферу эстетических предпосылок для рождения такого сознания. Искусство превращало идеи в живой образ, в желание и веру. И воздействовало не меньше, чем пропаганда необходимости строительства, волевое убеждение, приказ и организация.

Драматургия и театр создавали в сегодняшнем реальность будущего, чем помогали человеку жить в превосходной атмосфере этого будущего, не потому превосходной, что в ней сладко и она хорошо баюкает, а потому, что она насыщена великолепным беспокойством, упоением очищающего, созидательного движения. Это создавалось в лучших пьесах не рацеями, не сопоставлением реплик, не насыщением их поучительными тенденциями, словом, не умозрительными средствами.

Мы еще не проанализировали до конца собственно художественные открытия новой драмы и иногда, словно забыв о них, приветствуем в качестве пьесы самую обыкновенную риторическую прозу, прозу, разделенную на реплики. Открытия можно понять и воспользоваться ими только вместе с их идейной почвой, от которой они неотделимы, без которой не существуют, как мех неотделим от кожи, хотя как будто только в нем красота и ценность.

Небывало высоко натянутый баланс-уровень для парения мысли актера был, однако, сразу освоен актером. Лучшие актеры создали образы нового художественного стиля. Они легко чувствовали себя в разреженном горном воздухе идей. Есть множество интереснейших примеров, всем известных. И едва ли не первый среди них Астангов — Гай. В его художественных красках — голосовых, пластических, как и во внутриэмоциональных средствах, — открылись совсем иные измерения, пропорции, он по-иному вел образ и создавал целое; распределение силы темперамента стало смыслово иным. Предметно точный, овеществленный, определенный всеми знаками: приметами в одежде, в жесте, в гриме, Гай — Астангов стал легок при всей своей огромности и как бы просветлен при всей присущей ему земной осязаемости. Актер нашел свои белые прочные бурки сам, нашел кепку тоже сам, кожаное пальто, усы и портфель — и все это грубо зримое, облекающее плоть образа, стало частью духовной сферы, которая в этих приметах ощущалась яснее. Он заговорил до сих пор не слышанной у него легкой, окрыленной речью, которая была окрашена всеми личными особенностями Гая — его воспитанием, происхождением, его «этнографией», тем, как он несет свою миссию, как он любит свою «прогрессивную» Эллу, жену, какой он семьянин, как широко его чувство жизни и природы. Это была, наверно, самая различимая, самая яркая его перемена — речь, ее ясность, бег, свобода, чеканка. Эта речь перешла только к новым ролям и только к удачным, а на старые, которые игрались рядом с Гаем, не перешла. В дальнейшем она разрабатывалась, причем иногда поразительно внове — в роли {139} Федора, в роли Ричарда. Как Астангов — Гай говорил о стекле для завода — о бемском стекле! Как он распределял обязанности в возводящемся заводском хозяйстве! Как он «сажал на место» Белковского и как вышучивал своих многочисленных противников, говоря с Максимом! Как он говорил в ответ на вопрос об этом бемском стекле: «Украл. Украл с заранее обдуманным намерением»! Какое упоение игрой, борьбой, блеском сражения за нечто действительно ставшее выше его личного «я» сверкало в дерзком озорстве, в улыбке, в темпе его речи!

И, наконец, для контраста — как он уводил после своей беды, провала, после нагоняя, уводил в отчаянную ночную прогулку Ксению-Онну — так произносил Гай имя и отчество Ксении Ионовны, своей преданной секретарши, кажется, тайно в него влюбленной.

Стройка, фронт мирного строительства — все это не будничная обязанность, это как бы раз выпавшее предложение человеку блеснуть своим умением, своим даром, своей волей, выдумкой в решении головокружительных задач. Так бывало в действительной жизни, и так очищенно и ясно горела эта почти фантастическая быль в искусстве. То были люди, которые, как и наши первые создатели советского искусства, поняли, что они должны стать созидателями жизни общества. Они действительно общее ощущали как личное и вдвигали понятия гражданственного и интимного одно в другое тесно. Его «я» — астанговского Гая — находилось в упоении гармонией этих крайностей. Менялись привычные места всего: счастья, личного, семьи, красоты, удобства. Самоотверженность Гая была его сладкой минутой: он был художником, то, чего он достигал, он эстетически создавал.

Красота была в пустом сарае без стекол, где болевшие, но не больные, обмороженные, но не застывающие, не евшие, но не голодные строили некое чудо, только по Привычке называвшееся «завод».

Да, так было. Могло быть им и еще труднее, но сознание подлинно созидающих воспринимало все как раз таким, и потому такие результаты были достигнуты. Сегодня это порой искажают, как, скажем, искажена эпоха в «Мастерах времени», спектакле 1968 года Л. Хейфеца, ученика А. Д. Попова. Если вспомнить самого А. Д. Попова в «Моем друге» и Астангова, его актера, то картина будет иная, и она-то и есть правда.

Астангов выражал, вынашивал в себе, в своих красках эти новые явления человеческой морали, совести, идеологии. Смещения привычных понятий, открытия новых отношений, и семейных и общих, он выражал в человеческом существе Гая и позднее — других персонажей. Он шел прямо, и чем прямее был его путь, тем ближе он был не к плакату, а к настоящему человеку, к идеалу человека. И потому внутренне Астангов обретал чеканный покой, стройность и художественную соразмерность. Астангова наградили за Гая званием заслуженного артиста республики. Он выступал как артист {140} республики, как гражданин нового мира, он его выражал и возникал сам.

Позднее Розов в «Традиционном сборе» написал большой групповой портрет людей одного поколения. Это могли быть по времени люди, объединенные общей принадлежностью к эпохе и обществу, где старшим по годам был Гай: он был созидателем, строителем, зачинателем нового общества; прототипы героев «Традиционного сбора» — продолжатели его дела. Но герои Розова не несут в своих душах и следа тех чувств и идеалов, которые на самом деле — в жизни — перешли от Гая к его младшим современникам. Они не могли не перейти, так как слишком тесен был идейный и эмоциональный контакт поколений; даже естественные временные изменения не могли снять совсем преемственность и связи. Розов их снял полностью. Он создал ретроспективно идеологию своих героев, и в этой ретроспекции мироощущения людей тридцатых и сороковых годов подлинного мироощущения не оказалось. Подлинное было очень близко к Гаю по чувству самоотдачи и щедрости. В людях «Традиционного сбора» нельзя узнать тех, кто пережил тридцатые и сороковые годы в реальности. Но, очевидно, чтобы понять сегодня этих людей, необязательно было жить в одни годы с ними. В 1971 году режиссер молодого поколения Марк Захаров поставил спектакль о Гае, введя туда также материал «Темпа» и «Поэмы о топоре». И хорошо, что именно здесь, в рассказе об Астангове, можно сказать о том, что неповторимое не уходит бесследно: Роман Ткачук играет подлинного Гая, личность, реально несущую новую мораль, совесть, идеологию, жизнь. Играет вдохновенно, легко и честно. И весь спектакль таков: талантлив и жизнен.

Гай был из той знаменитой старой гвардии, которая держала высокий уровень чести большевизма и определила его для следующих поколений. Не ниже! Так держать. Найти для этого сценический тон и создать сценический эквивалент — было самым великим из актерских вкладов в мировоззрение эпохи. И актеры — Астангов, Охлопков, Щукин, Ванин, Орлов и другие такие же высокие личности — удивляли нас и воспитывали наши души. Это незабываемо. Потому Мой друг — главное второе имя Астангова. Вторых имен-образов у него много: есть не худшие, чем Мой друг. Но нет ему равных в собственно большевистском высоком духе. Потому я и выношу в заглавие своих воспоминаний о его творчестве соединение двух имен: героя и актера. В нем звучит и отношение, но не узко личное и не частно биографическое. Он был для всех — Мой друг.

Сегодня иногда высказываются идеи, будто деятельное начало, в драме Чехова, например, есть философски злое начало, вообще действие человека есть основа зла, и только положительные, светлые герои ничего не делают и отмечены манией бездеятельности, как печатью рая, как высшей благодатью. Не место здесь спорить с защитниками бездействия как идеи, оздоровляющей общество, но приводим это здесь, чтобы сказать: не Гай и не Погодин были отсталы и примитивны, а примитивна та антитеза им, которую порой выдвигают {141} сколь неуместно, столь и неоправданно. Гай значит в переводе Зеленый лес. Да. Зеленый лес — спасение, стена жизни. Погодин утверждал деятельность. Астангов ее эстетизировал и вносил проверку своим примером. Запомнилось, как он поднимал обе руки. Юзовский прав. Это выражало большее, чем жест роли.

Он приветствовал жизнь.

Астангов стал другой даже внешне — пластически — в движении, в походке, дышал по-иному, вышагивал ночами после работы через весь город на улицу, где он тогда жил, весьма отдаленную от Театра Революции. Он готовил роль Ромео.

И вдруг Погодин снова предложил ему подарок — роль Кости-Капитана, и Астангов стал сниматься. Что его привлекло? Снова деятельность, снова идея труда, движения, очищения. Он же продолжал жить, значит, продолжал думать и хотел до конца понять все, понять принципы мира, его окружающего. Астангов, снимаясь в «Заключенных», упустил Ромео. Не то что потерял роль: не сумел ухватить и вылепить ее плоть, потому что делал одновременно роль иного наполнения, иных сфер жизни. Алексей Дмитриевич Попов не мог простить этого Астангову, и после премьеры «Ромео и Джульетты» ничего не сказал актеру. Ни слова! После собрания труппы, когда Попов поблагодарил актеров за спектакль — поименно, но всех, кроме одного, этот один, Астангов, пошел за ним вслед, по пятам, всю дорогу, идущую в сторону от астанговского дома. Он шел за Поповым, и тот не повернулся, не взглянул на него. Два рослых человека, двое мужчин, несущих в себе целые театры, две души верящие, два мастера, которые трудились для всех как мастеровые. Потом краткие фразы разрыва. Разрыва на двадцать лет. Они не уступили друг другу: у каждого была своя задача, и никто не смог жертвовать даже в сроках ее решения. Попов не хотел отдать своего влюбленного, Астангов — своего преступника. Один утверждал мораль, идя от интимного мира чувств, другой — от общественного. И то и другое было важно и необходимо. Астангов решил свою задачу, и, конечно, его личного «я» не хватило на две задачи. «Я не нашел молодости в этой великолепной судьбе», — искренне признался Астангов. Определение было точно: именно этого недоставало в его Ромео. Актер был погружен в тысячелетнюю душу Кости-Капитана, он не успел переродиться для Ромео, но он коснулся образа Ромео цветом знания, ранней умудренности.

Навсегда запомнился Ромео — Астангов так: он стоит в той шкуре медведя, которую надел, идя на бал-маскарад в дом Капулетти. Он полусбросил медвежью шкуру, голова и лапы зверя покоятся на его спине и плечах. Как нечто темное, как зверь средневековья, уже безвольный, но еще возможный, не исчезнувший вместе с ночными призраками. Он сторожит, этот знак, юность Ромео. И Ромео не мог быть юным по всей трагической трактовке образа. Его взгляд, направленный к Джульетте — Бабановой, был удручен заботой и ответственностью за нее. Среди толп Ромео юных, Ромео прекрасных, даже Ромео-детей нельзя не выделить этого Ромео-философа, {142} Ромео-Гамлета. Астангов как бы нес личную ответственность за все, что помешало Джульетте жить. Да, такого Ромео еще не было, и Попов имел основание сердиться за любой промах в этой работе. Все-таки он врезался в память, хотя и был с ущербом, а Ромео не запоминаются, они меркнут перед Джульеттами. Ромео — Астангов и так не блистал, а тут еще Бабанова была алмазной, действительно как серьга в ухе эфиопа. И все-таки запомнился.

Шла ли омраченность портрета Ромео от старых художественных увлечений или нет? Конечно, нет. Это была чрезмерность мысли, весомость философии, перетягивающая непосредственность чувства.

И Федор Таланов, которого актер сыграл в «Нашествии» конгениально созданию Леонида Леонова, родился на переплавке идей и страсти художника. Огонь был раздут для него высокий. Все, что было сделано прежде, стало новым. Новое не возникает из механических смешений. Мед должен отстояться. Очень долгая переходная тропа отделила образ Федора от предыдущего. И, как оказалось по итогам, Федор стал крупным явлением не по случайному вдохновению: в нем была весомость затаенной подспудной силы.

Ни один образ Астангова так не звучал, не имел такой тональности: в голосе Федора, в его движении, во всех средствах актерского выражения роли звучала мужественная тема прощания. В решении образа было нечто от реквиема. Он не был пессимистичен или надломлен — образ был суров, строг и возвышен, но он был, конечно, не для жизни и не для счастья; Федор пришел домой с единственной целью — умереть как русский советский человек. Если не играть это, то не будет высокой трагедии Леонова, но, играя этот реквием, надо до последней его части, как и полагается в реквиеме, не думать о гибели. И Астангов не думал о ней и ее не играл.

Человечный и близкий к действительности, этот образ был и самым возвышенно-отдаленным и отрешенным от частностей. Подобно тому как столь житейский и обиходно-обыденный жест Федора — Астангова — руки, спрятанные одна в обшлаг рукава другой, воспринимаются в предельно полном выражении зерна этого образа, состояния души человека. Даже изображения Федора — Астангова на фото несут в себе элемент портретного обобщения.

Казалось, что все свои вопросы и все вопросы времени, которые он решал в предыдущих ролях, Михаил Астангов преломил в Федоре; когда плавят хрусталь, в стекло добавляют серебро, от которого хрусталь звенит потом. Так и Федор где-то звенел отголосками многих прежних ролей. Но был и совсем другим. Новым. Вопросы перешли в новую фазу размышления. Главный вопрос Астангова был такой: почему Федор не мог умереть Федором? Почему эта отдаленная от всех, никому не нужная судьба находила свое признание только в чужой славе, в отданном другому подвиге, в безвестной смерти? В чем он был виноват — и в чем был несчастен?

В нашем театре мало сцен таких, как та, где Федор — Астангов приходил в дом своего отца, промерзший и усталый, не спавший две ночи; как, готовый к любому испытанию, он предлагал свою жизнь — {143} именно так — Колесникову, чтобы тот взял его в партизанский отряд. Его оскорбили недоверием, сомнением в его честности… Впрочем, лучше восстановить точно. Вот как тогда, много лет назад, было записано мною на спектакле.

Своей обычной угловатой походкой — шагая как-то от плеча, как будто в каком-то странном строю — входит Федор. Мороз, наверное, сковал, сдавил его. Он весь скрючился, как растение охваченное холодом. Руки засунуты в рукава — одна в рукав другой. Кепка натянута глубоко, воротник поднят. Глаза его горят острым огнем одиночества.

Он опускается на табурет, не поднимая подбородка, глубоко спрятанного в воротник, не разнимая крепко сцепленных рук. Он не ощущает перемены атмосферы — он слишком сильно перемерз, а может быть, и здесь тоже не тепло…

«Облава, — рассказывает он охрипшим голосом, — снег летит, а в нем часовые штыком рыщут!» — И несколько вызывающе заканчивает: «А я знаю, по ком рыщут…»

Но кажется, что нет никому дела до Федора, до его «душевных переливов». Семья слишком занята мыслью о Колесникове, об опасности, ему угрожающей. Сейчас, за несколько минут до прихода Федора, тайна неизвестных партизан настолько приблизилась к этому дому, что Талановы почти приобщились к ней. И, глядя через эту свою причастность на сына, ни отец, ни мать не могут видеть, что он прежде всего замерз, устал, измучен нравственно и физически. Они видят только одно: их сын отстранился от войны, поведение его непонятно, мысли его им неясны, и может быть…

И Ольга, словно высказывая это страшное «может быть», задает вопрос, который кажется столько же прямым, сколько бестактным и оскорбительным: как проходит он без ночного пропуска. Бешеным взрывом отвечает Федор на это: «У меня в каждом заборе пропуск!» И неожиданно, резко снижая эту ноту, он произносит тихо: «Я ведь, собственно, по делу. У вас выпить чего-нибудь не найдется?» Он просит выпить, чтобы согреть себя хоть немного, но голос его слишком закостенел в тоне насмешливого шутовства и плохо передает интонации просьбы… Ее можно тоже принять за насмешку.

И отец отказывает резко, презрительно.

Этот отказ глубоко уязвляет Федора. По лицу его проскальзывает болезненная гримаса. И, повинуясь странному желанию растеребить в себе боль этого оскорбления, с тихим смешком роняет Федор: «У доктора да нету…»

И тут Ольга — они все сейчас смотрят на Федора только с одной стороны, они точно не могут заметить в нем глубокой внутренней муки, которая в эту ночь проходит свой кризис, — Ольга делает неоправданно грубую ошибку: она предлагает брату деньги, чтобы он «купил себе вина и выпил где-нибудь».

«Убери свои деньги, Оля», — раздается отчетливо произносящий каждое слово голос Анны Николаевны. Он внезапно утратил всю свою мягкость, все те интонации, которые присущи матери, {144} говорящей со своим сыном. Теперь этот голос приказывает, и ему нельзя не повиноваться. Возникает ощущение, что дальнейшее будет так, как скажет сейчас мать. Она стоит, прислонясь спиной к длинным стенным часам, и не отрываясь смотрит на сына, как будто впервые видит его. Она действительно впервые видит в нем то, чего никогда не видела, да и чего нет на самом деле, — дезертира.

«Ты уже испугался, испугался их» (фашистов). Она говорит как с чужим, отвратительным ей человеком, и это страшно. Мать сама приходит в ужас от этой непоправимой ложно найденной причины поведения Федора. Но ему нет в ее глазах оправдания. Она с усилием бросает последнее обвинение, почти не шевеля губами: «Он трус, он трус».

Федор не выдает себя ни одним движением мускула. Он остается сидеть вполоборота к ним, так же скорчившись, пока Ольга обнимает мать за плечи и уводит. И… тогда Федор вскакивает. Он рвет ворот куртки.

«Отец, — кричит он, разом роняя гаерскую маску, — дай мне лекарство такое, чтоб спалило все внутри!..»

Отец берет со стола лампу и идет через всю комнату туда, где между книжным шкафом и роялем протянута ситцевая пестрая занавесочка. Он отводит в сторону эту занавесочку. На маленьком диване лежит Аниска. Голова ее повязана белой косынкой. В ногах сидит Демидьевна. «Бабушка, — мечется девочка, — сказку, сказку давай!»

«Кто это?» — говорит Федор. Но вопрос его означает другое: «Что с ней стало теперь?»

«Аниску смешную помнишь?..» Ему рассказывают страшную историю девочки. И он слушает не только внимательно, но с той заинтересованностью, которая говорит, что каждый ответ на его вопрос об Аниске есть в то же время ответ на какие-то другие терзающие его вопросы. Федор так тих, так мягок и осторожен сейчас с девочкой, что только огромная глубина души, ощущаемая с первой сцены в этом человеке, делает естественными резкие, несовмещающиеся контрасты его поведения.

Артист сделал основание — натуру своего героя — многогранным и сложным, но сложным не в смысле раздробленности, неврастеничности: это незаурядный, даже «трудный» человек, желающий все осмыслить сам и идти не первым попавшимся, а дорогим сердцу своим путем. Эта сложность обеспечила артисту смелость в выборе красок поведения, и переходы в поведении Федора, сломы его настроений почти под прямым углом ни в одной сцене не нарушают впечатления цельности его натуры.

«Отец, — говорит Федор, когда тот задвинул вновь занавеску (Аниска забылась в коротком сне), — поцелуй меня в лоб — вперед — и за все разом!» Глубокое внутреннее волнение не оставило и следа иронии. В человеке произошел кризис, хлынули какие-то теплые волны и вынесли прочь все озлобленное, ненужное.

Он подходит к отцу, опуская перед ним усталый лоб со спутанными волосами, и — это впервые за все время — Таланов ждет {145} его приближения. Но в это время входит Ольга. Как бы действуя против естества, Федор с трудом подавляет порыв, возвращаясь к своей обычной манере держаться сдержанно и непроницаемо. Он делает движение уйти. Но восклицание Ольги, заметившей оставленные ею следы от перевязки раненого Колесникова, останавливает его. Поворот! Федор бросается к ширме. Ногой сдвигает ее в гармошку. Видит Колесникова. Лицо его становится жестким, и приступ ярости охватывает его. Трудно определить выражение глаз Федора сейчас, не употребив банального слова «горят». Они именно горят, отражая дикий внутренний порыв протеста.

Он понял теперь все — и несправедливость, почти жестокость семьи к себе, и резкую разницу между собой, мечущимся в поисках пути, и Колесниковым, который отказался ему, Федору, помочь встать на верный путь.

И уже безвозвратно нарушена редкая минута тишины в душе Федора, и прорвалось за гаерством, за шутовством что-то иное, какая-то правота, нарастание внутренней уверенности в чем-то и даже возвышение. Прежде его издевательства и насмешки не скрывали под собой ничего, кроме боли, озлобленности и неловкости. Теперь у него что-то «на уме», теперь он что-то «нашел», и это «нашел» заставляет его ощущать если не превосходство, то свое равенство с Колесниковым. И поэтому когда он теперь снова предлагает себя в помощники Колесникову, это звучит уже по-новому, уже с вызовом, и оскорбление повторившегося отказа теперь не так больно и унизительно.

«Так, понятно! — кричит Федор и снова впадает в тон утрированной иронии над самим собой. — Как говорится в романах: и он удалился, низко опустив голову. Зря зашел, — добавляет он громче, не обращаясь ни к кому, — наследил только», — он смотрит на свои ноги, наклоняется и, поднимая поочередно каждую двумя руками с нарочитой шутовской брезгливостью, кричит им, своим ногам: «Вы чего тут наделали в благородном семействе? Пошли вон!» И поворачивается к двери.

Эта выходка, тон, нарочитость интонаций непонятны окружающим. Но непонятны не в прямом значении: они видят происхождение его выходки в другом, и из реакции на это другое вырывается злобно осуждающее Ольги: «Шут гороховый!»

… Сколько же взрывов в этой нарастающей кривой, сколько кульминационных точек! Это роль порядка высокой мировой трагедии. Астангов шел от одной кульминации к другой во всем многообразии красок, не теряя силы в подъеме и не повторяясь. Художественно он упивался наслаждением от точности рисунка роли и оттого, что сам был безупречно точен.

… Как на удар оборачивается Федор; лицо его в этот момент страшно. Резкий поворот шеи исказил черты лица. Глаза огромные, кажущиеся совершенно черными, выражают такую степень обиды, такую силу упрека и гнева от неуместного оскорбления, что кажется — сейчас родные поймут все, бросятся к нему, удержат. Столько выражает, столько открывает этот взгляд!

{146} Но все стоят молча. Огромная пауза. Федор поворачивается и исчезает в дверях. И если из зрительного зала кажется неправдоподобным то, что его не поняли, то не потому, что в пьесе неверен тон, но потому, что актер Астангов достигает предела выразительности, почти откровения в этом эпизоде…

Да, от него, без слов и объяснений уходящего через всю сцену прочь от дома, веяло каким-то суровым торжеством, он вдруг невероятно возвысился над этими хорошими, но слепыми людьми, которых он оставил. При этом единственно дорогими ему и любящими его.

И вот что важно: актер не играл торжества, нет, он нес свою чашу горести и отчуждения, в ней просвечивали еще бесконечные глубины, и из них составлялся мир человеческой души, человеческой жизни.

Нелепо думать, что здесь просчет Леонова, что он «просто хотел попасть в ноту времени» и переложил суровости в поведение родителей Федора. И что, дескать, было бы правильнее, если бы драматург таких резкостей себе не дозволял. Но этак можно многое направить в мировой литературе и в соображении заботы о героях лишить произведения гуманности.

Если не дать Федору уйти, если не дать матери смолчать на допросе, то ведь не будет в трагедии «Нашествие» трагедии Федора, то есть его гибели. А тогда не будет и утверждения его торжества в нашем восприятии, то есть его торжество не станет процессом эстетического переживания. Леонид Леонов ставит жесткие условия для Федора, чтобы он глубже проник в нашу душу. И это происходит. Происходит потому, что Федор, никого не прощая, во всяком случае, нигде не заявляя об этом, никому ничего не завещая, принимает в очевидной драматургической логике одно: родину, землю, которую его ничто, никакие муки не заставят бросить или равнодушно отдать под чужие солдатские сапоги и танковые гусеницы. В этом и был секрет Астангова, того, что ему удалось быть одним и не одиноким, ничего не имеющим — и богатым чем-то, больным — и не бессильным, окоченевшим от стужи — и не страдающим от мороза.

Его одинокий приход и его гибель — это только одна сторона истории. Было второе измерение в леоновском построении, что яснее виделось именно в астанговском Федоре, что заставляло вас ощущать полноту жизни, ее ширь и размах, ее терпкую, острую красоту. И отнюдь не дополнительные, уравновешивающие фигуры спектакля давали это ощущение, но сам Федор, сам; в его дерзости, в его гордости, в его горькой хмельности, в порывах нежности, стыдящейся себя, был людской мир. В его мужественной угловатой красоте. В резких и острых внутренних ритмах, в диссонансах голоса, во взлетах взгляда, во внезапности движений, в бешеном внутреннем ключе, в неукротимости духа, в несвязанности крыльев. Он был нежной душой, не сказав ничего, кроме резких и гордых слов; был сыном, ни разу не приблизившись на наших глазах к этой бедной, запутавшейся матери; и совершил самый трудный из подвигов, потому что {147} это был безвестный подвиг, который он никому не отдал, даже славе; Федор Таланов умер Колесниковым, раз иначе не мог вступить в схватку с нашествием, пришедшим в российские снежные поля.

Астангов уже в совершенстве владел и особым умением не терзать по мелочам душу зрителя, не дразнить его любопытство мелкими уколами, а вести эту душу через катарсис. Он овладел этим, когда научился принимать и охватывать мир так, как Федор, — во всем величии и силе. То, что вносил в свою трагедийную тему Михаил Астангов, можно назвать сформировавшим его самого ощущением мира. Оно было даром большого таланта, освещавшим те драмы и трагедии, через которые проходили его герои.

Как он работал в своей мастерской, в своей лаборатории? Метод его становился сложнее и утонченнее, а извне его работа воспринималась как более легкая, более органичная, чем раньше.

Труд, который вкладывали мастера астанговского склада в актерское искусство, был колоссален. Они усложняли его себе сами бескорыстно. У них не было приблизительных, заемных и расхожих мыслей, которые бы ходили из пьесы в пьесу, из роли в роль и строились бы на аллюзиях, извлекаемых из любой ситуации. Мысль проходила такой процесс кристаллизации и выявления ее собственных неповторимо оригинальных черт и признаков, граней и оттенков, который нельзя переоценить. Не было общих моментов между выражением идеи одного и другого образа, между разными жанрами и видами пьес и спектаклей. Я с некоторым удивлением вспоминаю, что это считалось условием само собой разумеющимся, тогда как один эпизод, даже момент исполнения, отделялся от другого более, чем отделяются друг от друга один десяток ролей от другого десятка у некоторых сторонников театра «невыражения», встречающихся довольно часто. Я думаю об этом различии мастерства не потому, что жалею о мастерстве как таковом, но потому, что жалею о снижении мысли. Мысль превращается в тенденцию, когда образ теряет «вещество» образности.

Актеры-мастера, вносившие реальное движение в развитие техники искусства актера, исходили из его главной потребности — материализации того неуловимого, того эфемерного, чем является переживание и мышление актера в роли. Фетишизация изложения только того, что является логикой роли или бытовым смыслом, но не ее образной плотью, превращает искусство в изложение свода реплик, самой же проблемы выражения образа не решает. Не случаен хаос случайных приспособлений, взятых из чужих школ, которым пользуются подчас такие актеры. Мастера плеяды, к которой принадлежал Астангов, в своей недоступной для глаза лаборатории трудились над образованием вещества того, что неуловимо, что является только в слове и голосе, а в остальном не видно, не явленно, только подразумевается. Переизбыточность духовного, напор творческого воображения, жажда воплотить свое мышление в образ заставляли стремиться к выражению не случайному, не хаотичному. {148} Как живописцы искали в эпоху Возрождения законы живописи, которые впоследствии легли в основу теории, так актеры искали технику прочности, материальности своего нематериального творчества, которая тоже таит в себе великую основу для теории. И своими тайными усилиями — тайными потому, что они доступны и известны только самому творцу, — они создавали прочность неуловимых душевных движений. Когда мы слышим Астангова — даже после его ухода, в записи, — мы реально ощущаем эту великую прочность изящного, созданного из первооснов, из мельчайших частиц, видим, как ход мысли возникает из тысячных долей переживаний. Строение или рисунок — так называют на языке других искусств эту ощутимость, осязаемость, прочитываемость образа — у Астангова был столь же прочным, сколь и подвижно гибким, пластичным и бесконечным по содержащимся в нем оттенкам. Он открывал разнообразные явления человеческих душ, их богатство можно было ощущать, читать. Ход мысли организовывал, вел к целому порывы духа, воли, чувство красоты, отражение реальности — все, чем владеет актер.

Ричард III стал вершиной в творчестве последних лет Астангова.

Астангов был в это время наиболее свободен от связанности, которая в той или иной мере всегда сторожит актера, он преступил все препятствия наработанных любимых интонаций; то, что он хотел и искал, он выражал теперь счастливо. Он достиг наконец полного счастья, упоения свободным творчеством, радостью открытия. Ричард в исполнении Астангова — пример интеграции в образе самых неожиданных, разностных, далеко отстоящих друг от друга внутренних движений, составляющих в конце концов монолит, целое. Эти разные движения не элементарны, определить их без помощи философии нельзя.

Актер, явивший развернутые доказательства высокого призвания человека, торжества в нем светлого, созидательного начала, он приходит к анализу зла, к мышлению о природе зла в человеке, его живучести в человеческом существе. Это уже не те общие, романтико-мистические краски, которые он брал в своей молодости, его наблюдения над человеком в Ричарде выражены с поразительной силой реализма, как снятие покровов с каких-то душевных тайн. Он ставил себе роль сам, без режиссера, брал сцены, двойные и тройные; массовые остались вне воплощения, но роль он решил сквозь, через всю трагедию. Главной была сцена с леди Анной у гроба короля, где наиболее глубок аналитический ход мысли Шекспира, составляющий роль Ричарда Глостера.

Астангова увлекли философские и психологические секреты — один из них был секретом воздействия и власти урода Глостера над человеческими душами. Искал он, очевидно, не форму зла, которая в Ричарде ясна в своей безграничности, а тайну обаяния, вид обаяния, которое способно превзойти и победить эту отталкивающую, видимую, бесспорную форму зла, уродства, античеловечности. Глостер после победы над леди Анной говорит, что той «тайной прелести», {149} той «скрытой в нем красоты», которая покорила Анну, он сам не знал в себе. Но она есть, она действует через отталкивающее жалкое уродство, эта красота и бросила Анну в опочивальню Ричарда с одной атаки его — хромого, горбатого, убийцы…

Значит, среди объективно реальных пороков этой жуткой, смрадной души, натуры убийцы и губителя всего живого, есть какая-то одна объективно притягательная черта, есть один козырь в этой шулерской крапленой колоде карт!

Да. Есть луч, но лишь для того, чтобы была видна мгла, составляющая душу. Этот луч не вступает в противоборство с тьмой; он может с ней ужиться в конечном счете, но он в силах привлечь к себе, как сирена Лорелея.

Ричард — Астангов обладает чувством острого понимания красоты, всякой — мира, бытия, женщины, победы. Этот луч вненравствен, поэтому он не разрезает нравственной тьмы Ричарда. Но в нем — скрытый магнит личности Ричарда Глостера. Когда Астангов ведет эту бешеную, рисковую, казалось бы, ничем не гарантированную атаку на Анну, на женщину-совершенство, чистую, с душевным величием, можно с первых слов Глостера услышать разнообразие оттенков этого голоса, в котором есть одно, но мощное великолепие — талант жизненной силы игрока, берущего блага с лёта.

Его борьба за Анну не только дает ему трон, власть. Это еще и ставка и игра. Все художественные средства, доступные голосу, мимике и жесту, проведены Астанговым через предельный азарт игрока, равный страсти, страсти владеть высшей красотой и наслаждаться сознанием власти над ней. Астангов создает разнонаправленность, которая должна дать в синтезе остроту особого обаяния. Его голос должен привлекать, манить в то время, как он говорит о высшей своей преступности. И он находит эту тональность, в которой соединяется все несоединимое, неразрешимое, друг другу враждебное. Он находит образ — единство дисгармонии противоречивых человеческих чувств, противоположных, несовместимых в нормальном человеке. Но в Глостере — в нем противоестественно совпадают несовпадения, атональности, они его питают как основа. Он нашел в пластичности слов этот синтез, как может его найти композитор в музыке. Так — эстетически — он выражает в целостности моральное распадение.

Астангов делит монолог не только по прямой логике сквозной мысли, но находит и двоякое звучание параллельных тонов стремлений Ричарда. Он открывает это поразительно — анализируя звуковой состав фразы и извлекая психологию лексического строя. Мы замечаем это по характеру окраски согласных, какого-то деления их, особой выразительности звучаний характерных групп согласных. И назначения, которое получают в его чтении гласные. Так в фразе возникает контрапункт — мысли и эмоции. Он пробуждает музыку разных перекличек, вторений, контрастов согласных, из которых и создает удивительную звучащую характерность. Каждая гамма получает в его чтении психологический тон:

{150} *л, м, н, ч, п* звучат как группа наиболее эстетизированная, гурмански-поэтическая, «сладкая», призывно зовущая к каким-то тайным радостям;

*р, д, ж* — здесь боевые, наступательные, берущие, победные звуки-образы. Астангов, подчеркивая их в стихе, располагает мысль в пластической палитре звуков.

До плевка леди Анны идет только увертюра, подготовка симфонии. С яростного, прекрасно смелого плевка Анны в лицо Ричарду он начинает свое самое, пожалуй, блистательное из ратных дел, превращает своей реакцией оскорбительный плевок в первое прикосновение плоти прекрасной женщины к нему, Ричарду:

«Благодарю за эти брызги,  
Они мне слаще меда и вина!» —

кричит он, как будто ловя на лету жемчуга, перлы.

И переходит на интимное объяснение своей благодарности, очень краткое, которое через нежное обыгрывание особых для него *л* не может не ощутиться Анной:

«П*л*юй еще!»

Надо слышать у Астангова это сочетание *пл*, задерживающее на какой-то миг, но ощутимый миг, язык произносящего у нёба и взрывающееся какой-то восхищенной силой, просьбой.

И потом идет тонкая развернутая сюита; я помечаю те звучания, которые выступают как краски, ощутимые в своем особом содержании на общем ходе этого поединка.

«Я са*м* того хочу,  
Чтоб с*г*инуть разо*м*…  
… Возь*м*и *м*ой *м*еч — про*н*зи *м*не сердце,  
Полное тобой.  
*Н*агую грудь тебе я подстав*л*яю,  
И *н*а ко*л*е*н*ях с*м*ерти я прошу.  
*Н*е *м*ед*л*и *ж*е!»

Все эти «сладостные» созвучия есть подтекст, превращающий его спор с Анной в откровенность признания. И после этого «убаюкивающего», заклинающего ее ненависть воркования он вдруг, поняв необходимость перехода к внезапной атаке, необходимость еще большего обострения, переходит на дерзкое, звенящее протяженно:

«Я‑а‑а Эдварда заколо‑о‑ол»,

где действует металлический резонанс гласных, действует уже с силой гипноза… Здесь гласные кричат трубно, фанфарно, как вызов самому высокому, бесстрашный и беззаветный вызов, в откровенности которого и есть притягательность.

И не желая дать ей опомниться, воспринять разумом внезапность его переходов, всю игру с ее эмоциями, Астангов — Ричард предлагает Анне меч, чтобы она его убила, но как предлагает, как открывает свои преступления — все маня ее, пленяя нежнейшими и к тому же обостренными близостью мотива смерти сочетаниями звуков:

{151} «Бери *ж* мой ме*ч*  
Или бери ме*н*я…  
Ли*ш*ь прика*ж*и —  
 я сам  
 убью себя  
 *зд*есь…»

Он строит в шекспировской строке свои ступени ниспадения ритмов, отвечающие замыслу признания, отступления перед ее красотой, отдачи себя. Звучание подчеркнутых глухих согласных воспринимается как замедленное, тяжелое дыхание. Когда же в этой атаке приходит момент отметить и закрепить предварительную победу, в рисунке астанговского чтения стиха возникают на тех же музыкальных *л, н*, на той же завораживающей музыке твердых и звонких новые обертоны, уже не тайные, уже более доступные обертоны простых, земных, даже фамильярных ощущений:

«Смотри, как засия*л* тот персте*нь*,  
Как тес*н*о, плот*н*о обхвати*л* твой па*ль*чик, —  
Так я *прирос* к тебе…»

Он даже как бы коснулся стихом прозы, растянул стих. И вдруг к итогу, к выводу он снова сгустил все так, что звуки гласные зазвучали насыщенно, почти плотно, настолько их воздух уплотнен дыханием, в словах «меня», «засиял» звучит какая-то значительная или, вернее, значащая глубина гласных; именно глубина, а не растянутость. Конец объяснения окрашен жгучим звучанием беззвучного шипящего *ж*:

«Возьми *ж* обоих нас:  
И перстень и меня!»

«Плотскость» всей этой голосовой моделировки так же несомненна, как и то, что он обошелся без натуралистических откровений, без элементарно понятой сексуальности.

Элемент эстетического в самой лепке этой, несомненно плотской, страсти, выражение ее через средства поэзии дает актеру в этой страсти ключ к секрету сцены.

Да, страсть Глостера — страсть не возвышенная, но и не элементарная: в ней то, о чем мы говорили, — сила жизненных ощущений Глостера, то единственное человеческое движение, пользуясь которым он и властвует над человеческим сердцем.

Астангов не боится обнажения этих глостеровских чар — чар, свойственных той бешеной эпохе, — не боится потому, что великолепно и стройно их уравновешивает второй частью этой же сцены, где в такой художественной, эстетически обоснованной логике интонационного рисунка он открывает перед нами другую, тоже несомненно Глостерову, прозаически расчетливую сторону души. Он и эту «прозу» тоже воссоздал силами поэзии на той прочности неуловимых, казалось бы, нюансов, которыми располагает актерское искусство.

По уходе леди Анны монолог Ричарда звучит в другой тональности: почти расчетливо деловой, почти распоряжение по делопроизводству власти над своим последним завоеванием — красотой.

{152} Как рог охотника вдруг раздается:

«Была ль когда так женщина добыта‑а‑а‑а!»

С дьявольским торжеством необъяснимо ловко сочетается мелочная деловитая расчетливость в почти обывательской скороговорке, сливающей стих в одну строку: «Не надо мне цирюльников, портных, зачем мне тратиться на них», после чего опять возникают победные трубы в фразе

«Мне женщина сказала:  
Ты — хорош!»

Но они уже лишены призвуков любования или размягченности и содержат только свободное от примесей торжество самоутверждения. И все мягкие и сладостные согласные звуки, все еще выражающие «плотскость» речи Глостера, приобретают свое контрастное, твердое выражение. И «лгут зеркала», где также язык задерживается у нёба на звуке *л* и также выражает нечто сущее через этот характерный звук, но уже не смакует его, а выражает через него неотвратимый, яростный и холодный, как этот удар двух первых звуков, приказ:

*«Ллл*гут зеркала!!!» —

то есть отменить, уничтожить этот вид познания красоты.

То, что сделал Астангов в разработке этой роли, должно стать предметом изучения и развития. Он в речи, в звучании открыл прямой ход к художественно-философскому разрешению образа.

Астангов был одним из убежденных хранителей поэзии в театре. Его убежденность в непреходящем значении для развития искусства силы поэтического приятия мира, в необходимости утверждения высокого идеала человека — отнюдь не пряма и не элементарна. Этот мотив был им внесен как главный в образ Маттиаса Клаузена.

Чем глубже мыслил в творчестве Астангов, тем отточеннее и многообразнее он творил. Клаузен — после Ричарда III — требовал совсем другого характера работы (так было бы у скульптора, если бы он переходил от мрамора к чеканке серебра). Маттиас Клаузен был ролью в другом материале, в другой технике, в других приемах. Астангов делал из себя другую душу, могла ли остаться той же внутренняя и внешняя техника! Он брался за психологическую трагедию, разрешенную в форме бытового сюжета, в языке, носящем колорит эпохи и национального мышления. И, осторожно высвобождая эти особенности, переводя их в сценический план, он искал общих, понятных всем, истинных ценностей мысли.

В Маттиасе Клаузене персонифицирована трагедия идеалистической классической философии, оттесненной и раздавленной в Германии «новыми» силами, которые послужили началом диктатуре фашизма. Интересна прямая антифашистская философия этой пьесы, свидетельствующая о ценности общественной позиции Гауптмана. Ценность ее — в широком анализе, в историческом анализе предпосылок {153} фашизма. Война, агрессия, истребление порождают антиидеальное начало в человеческом сознании («… я увидел вокруг себя огромное кладбище, на котором погребены надежды, радости, вдохновение, труд целой эпохи…»). Вызывает насмешку, отрицание и, наконец, прямую вражду все, что связано с бескорыстной идейностью, с развитием культуры, нравственности, традиции. Все это заменяется практицизмом и цинизмом. Маттиас Клаузен оказывается фигурой на рубеже этих смен в Германии. Он, задумавший еще большее приближение своей практической деятельности к духовной, к идеалу, к сфере высшей человечности, он, Клаузен, — книгоиздатель, объявляется своими детьми безумным и недееспособным. Этот конфликт не локален. Он обобщен и символичен. Он обобщает, по мысли драматурга, конец старой Германии, идеи Германии, раздавленной и поглощенной внутри нее же зреющими силами бездуховного, животного начала. Конец идеи и идеала, поглощенных вульгарной силой живота. Но Маттиас — идея не обреченная, не бессильная, он не уступает мраку, хотя не в силах победить его. Он побеждает нравственно, он превосходит даже в смерти своей живых, которые духовно мертвы. Они обречены уже тем, что уничтожают свой источник, своего отца. Связанный, взятый в плен разум не может им подчиниться, он предпочитает плену смерть. Он умирает как стоик, как древний спартанец.

Маттиас — Астангов возникает из воспоминаний — человек в старомодном строгом сюртуке, с классически строгим складом лица. Что-то в его глубоком взгляде и мужественных чертах заставляет вспомнить черты Бетховена. Позднее Маттиас скажет о себе, как о человеке «с другой планеты». Это верно: расстояние между Маттиасом — Астанговым и филистерскими физиономиями столпившихся вокруг него соотечественников это измеряет точнее всего.

Гауптман задумал Клаузе на как исключительную фигуру: в семьдесят лет он хочет ломать свою жизнь, и сил хватает на это без напряжения и труда. И Астангов открывает смысл, подтекст этих «семидесяти лет» — это огромный опыт жизни, который дает знание подлинных ценностей ее. Маттиас у Гауптмана идеалист, конечно, и Астангов его таким и играет — поклонником эллинской мудрости, Гете и романтики юности. Но сущность этих пристрастий Клаузена — тяга к чистоте, цельности, человечности, которые мельчают на глазах в его «обществе». В этом — самый характер Клаузена, который четко и точно определяет Астангов: он не знает полумер, компромиссов — всё или ничего.

Маттиас Клаузен — идеалист, не замечающий социальных сил, могущих воплотить его устремления. Но он отказывается жить по законам буржуазного мира, ибо грязен и античеловечен этот мир. Вот как поступок Клаузена задевает тему социальную.

Не будь Маттиас Клаузен таким, как его рисует Астангов, его конфликт с детьми, воспротивившимися приходу в дом Инкен Петере, остался бы семейно-бытовым конфликтом. Маттиас — Астангов, {154} непримиримый, не выносящий фальши, смотрит в общие корни их действий. Это желание посягнуть на его волю, его мысль, свободный выбор его пути. Глубочайший огонь разгорается в глазах Маттиаса — Астангова: его нельзя потушить, покорить — можно только задуть, вместе с жизнью. Для того чтобы «обуздать» отца, чтобы заставить его отказаться от новых жизненных планов, грозящих каким-то материальным расчетам детей, им нужно сперва погасить источник этих планов — свободный дух Клаузена, волю его, восставшую против лжи, пошлости, тупости и корысти.

Клаузен — Астангов сам взрывает действие сил, противостоящих человеку, и погибает от них. Так начинается последний акт страшной личной его трагедии. Но и эта трагедия вспоминается в несомненно героическом, бетховенском разрешении.

Почему погибает Клаузен — Астангов? Сдается ли он сильнейшему? Нет. Его сила — в его вере в возможность обрести свой, мыслимый им идеал жизни бескорыстной, свободной, светлой, с ним убедительно естественно совпадает личный мотив его жизни — любовь к Инкен Петере.

Кто такая Инкен Петере? Верный своему идеальному гуманизму Маттиас соединил в своем возрождении идеал с высшей красотой. Инкен — олицетворение красоты, высокой любви, обновления через любовь. Она — как бы возврат к мотиву Раутенделейн в «Потонувшем колоколе», пытавшейся увести мастера Генриха от пошлости примитивного бытия. Здесь Маттиас сам зовет красоту. Она взята и внесена им в его проспект новой жизни, в его «vita nuova».

Уходя под конвоем санитаров, Клаузен — Астангов останавливался, поднимал глаза на Инкен и, прощаясь с нею, а может быть, благодаря ее за что-то неоценимое, в низком, медленном поклоне ей опускал седую голову. Кто сумеет, не поранив живую плоть образа, отделить здесь личное от общего, сугубо индивидуальную драму от общественной трагедии, от эпохи, политики?

Ему больше не страшны силы злобы и мрака. Он поднимается над ними.

Маттиас убивает себя, не выдержав, конечно, не личную беду, а ту общую катастрофу, которая надвигалась на Германию и которую интуитивно точно отражал немецкий драматург. Советский актер усилил граждански-трагедийный пафос роли. И потому зритель ощущал опору в фигуре Маттиаса — Астангова. Уходя со спектакля, все хранили глубокую и взволнованную сосредоточенность мысли на чем-то большом, значительном, патетическом. Поступок Клаузена — трагедия человечности перед лицом античеловека, но не чья-то личная капитуляция. Астанговский герой умирает как стоик, как Сократ в тюрьме, принявший чашу цикуты. Самоубийство Клаузена — Астангова — поступок в его характере, которому свойственны крайние и крупные решения: его душа поражена, надорвана, жить так он не хочет, не может. Оправданно, как стоическое решение, почти величественно, он произносит, глядя на стакан с ядом: «Я жажду заката».

{155} При всех сложностях и противоречиях жизни, даже в минуты сомнений и отчаяния, в часы гибели ее лучших сынов, мир сохраняет для них свою вечную красоту, свою притягательную силу.

Очевидно, здесь кроется направление эволюции, и развитие продолжалось бы, не будь оно завершено смертью. И Гамлет, сыгранный Астанговым позже, доказывал это. Тут часть актерской биографии. В образе датского принца, в живом существе этой глубокой и не исчерпанной до сих пор роли, в комплексе ее тем, мыслей, коллизий есть нечто отвечающее глубоким и сокровенным особенностям психологии интереснейшего актера нашей эпохи Астангова, оригинальному складу его мышления.

Снова вспоминается:

«Хочу играть человеческую мысль, которая всегда будет в движении, ибо успокоение и покой подобны смерти». И антитеза: «Как только начинаешь думать — жить невозможно».

Оба высказывания выражают Астангова, оба глубоки, но, поставив их рядом, мы обнаружим непримиримое противоречие: не думать — значит не жить, но думать — значит делать жизнь невозможной.

Без особой натяжки мы соотносим эту тему актера с гамлетовской доминантой. Нет другого образа, который бы так полно выразил это любопытнейшее противоречие. Нельзя жить, не познав противоречий жизни, но, познав их, можно ли продолжать жить так, как раньше?

Астангов, не сыгравший Гамлета в двадцать пять лет, но без конца репетировавший его в мыслях, в сердце, в подсознании, носивший Гамлета всегда и всюду с собой, естественно, несколько отдалил датского принца от кровавых стен Эльсинора и внес его трагическую доминанту, его острые жизненные мотивы в те роли, которые ему пришлось воплощать.

Мысль его Гамлета поражает глубиной, ясностью и гармонией. В ней нет диссонансов, нет срывов и сломов. Она не так невыносима, не так пылающа. Подземное пламя вышло на свет. Оно скорее освещает, чем обжигает. Это зрелое, высокоталантливое творение прекрасно. Оно гармонично.

И это закономерно.

Астангов, ожидавший Гамлета долгие годы, сыгравший его душу, его жизнь, его тему много раз в других ролях, уже горевший первым огнем своей художнической любви, должен был прийти к Гамлету во всем спокойствии мудрости и совершенства.

Взамен неизбежных утрат пришло обогащение других сторон образа.

… Все помнится Астангов в последние годы жизни, когда его талант, его мысль стали как-то еще более емки и его фигура как будто полностью выступила, высвеченная ясно, без таинственности и загадок. Он не приобрел старческих примет и не обрюзг, но он сделался мягче. С необычной прежде определенностью в его манере проступила интонация русской классической поэзии, и излюбленным его чтением стали стихи Пушкина и Блока. Он читал с полудомашней эстрады цикл «Кармен», но вершиной чтения было маленькое {156} стихотворение Бунина «Дядька». Стихотворение это было об одиночестве человека, разочарованного любовью, именно любовью, а не в любви. Астангов читал это не с мудростью горечи, а с мудростью гармонии, может быть, потому, что он сам не был одинок. Он никогда не был одинок и, может быть, потому бывал так широк в анализе одиночества своих позднейших героев.

Астангов умер рано — пусть ему было немало лет. Он был в зените известности, в творческих силах, творил по-тициановски влюбленно в жизнь и почти размеренно. К нему прислушивались, его, наконец, любили. Когда он лежал в гробу, женщина в трауре сидела на краю его гроба, хотя на это вряд ли кто-либо когда-нибудь осмеливался, как будто Михаил Федорович болен и он только временно — в этой деревянной постели. Когда стали прощаться, она положила к лицу мертвого мужа красную гвоздику.

Не мертвый убор из цветов, не венки из гладкого атласа с черными буквами memoria, а красная пряная гвоздика проводила Астангова через последний круг земного бытия.

## **{****157}** Л. М. Фрейдкина Михаил Астангов и Федор Таланов

«Нашествие» припоминается неизменно, когда командировка заносит меня в старый русский город с колокольней на бугре, пожарной каланчой, доселе уцелевшими купеческими, «фаюнинскими» домами. На месте той школы, где учительствовала Ольга Таланова, высится новая. В той присмиревшие ребята провожали отступавшие войска.

Вот подвальное помещение — склад. Не его ли фашисты приспособили под временную тюрьму? Не здесь ли умирал в гестапо Федор Таланов, так и не дождавшийся наступления…

Думая о Федоре Таланове, я вижу почему-то только Астангова, им созданный образ. Меж тем при первом прочтении леоновской пьесы Федор представлялся иным[[12]](#footnote-13). Потом в московских и периферийных театрах доводилось встречать хороших исполнителей этой трудной роли. Олег Жаков в отдельных кадрах фильма «Нашествие» был просто прекрасен. Однако…

Мать Федора Таланова, ее трагедийный облик, двоится, троится, принимая сценическое обличье В. Пашенной, О. Пыжовой, Е. Жилиной. Разные Фаюнины — Н. Якушенко, С. Межинский, Н. Соколов, В. Ванин, — оспаривая друг у друга преимущество, сосуществуют в сознании. Множится также роль доктора Таланова, сыгранная П. Садовским, Г. Ардаровым, М. Нароковым, П. Герагой; отец Федора кажется несколько обезличенным: театрально благородным, импозантным, равно положительным. Сливаются как-то строгая Ольга И. Баратовой с непримиримой Ольгой — О. Левыкиной. Даже подле непревзойденной В. Массалитиновой стоит Демидьевна, воплощенная В. Никитиной. Все слышатся протяжные причитания этой Демидьевны, бесслезный плач об Аниске, внучке: «Махонькая ты моя, зве-ездочка, потушили тебя злые во-ороги».

В ряд с астанговским Федором никого поставить нельзя.

Будь артист с самого начала в полном ладу с пьесой Леонова, все объяснялось бы сравнительно легко. Он действительно хорошо знал прозу Леонова, любил его романы, их стихию. Неприязнь к упрощенному, элементарному исполнительству, стремление выявить характер разносторонне роднили его с леоновской драматургией.

{158} В природе таланта Астангова была необходимая «Нашествию» нервная, вздыбленная сила. Он чисто по-леоновски сочетал тончайшие предощущения с безудержным взрывом, доведенным до театрального эффекта. Эффект при этом не походил на банальное, «наружное» проявление актерского темперамента, ибо Астангову была свойственна глубина. Не ограничивая свое сценическое повествование сюжетом, фабулой, запоминающейся характерностью, он разгадывал ребусы, решал логарифмы человеческого поведения. Но парадоксы, ребусы биографии Федора на репетициях долго не расшифровывались. Трудно было поверить, что человек ущемленный, совестливый покушался на убийство некоей загадочной возлюбленной. Версия, должно быть, придуманная автором, чтобы вменить трагическому герою трагическую вину, актера не убеждала. Лишь через двадцать лет в новой редакции «Нашествия» Л. М. Леонов сам отвергнет «уголовную» мотивировку, с Федором не вязавшуюся, Астангову мешавшую[[13]](#footnote-14).

В войну театры репетировали, ставили первый вариант пьесы. М. Ф. Астангов задавался нескончаемыми вопросами, тормозившими рождение человека-роли. Если Федор сам виноват в том, что жизнь его «лупцевала», зачем корит других, зачем «куражится»? Почему разобщен с обществом и противостоит ему? Отчего бесталанному, неудачливому Таланову, который три года со смертью в обнимку спал, трудно встречаться с предрайисполкома Колесниковым? Недоверие Колесникова ранит Федора особенно остро. Одни ли драки в детстве их связывают? По ходу действия Федор и Колесников многозначительно меняются местами. Сперва при появлении Колесникова в доме Талановых убирают за ширму Федора. Потом в городе уже верховодят фашисты и начальник партизанского отряда Колесников скрывается за той же ширмой от Федора. Доктор Таланов убеждает городского голову Фаюнина, что Колесников и есть их сын. (У Леонова о Колесникове сказано: «Он тоже лобаст, высок и чем-то похож на Федора…».) Наконец, на допросе в гестапо Федор, всадивший десять пуль в фашистов, выдает себя за Колесникова.

Застревая среди догадок и предположений, Астангов нащупал наконец в роли ту болевую точку, которая отозвалась болью в нем самом: «… слова о справедливости неожиданно на одной из репетиций задели меня, и Федор у меня, так сказать, неосознанно для меня самого, закричал голосом, полным отчаяния: “А‑а‑а‑а! Справедливость? А к тебе, к тебе самому справедливы они?..” Этот крик вырвался у меня, как стон, я вскочил и заметался по сцене… Справедливость — вот чего не видит Федор в окружающей его жизни, справедливость — вот, так сказать, пункт его “помешательства”».

Болевая точка, пункт «помешательства» в образе Астангова наследственные — от извечных поисков правды, от великих заветов русской литературы, русской сцены.

{159} Возвращение «непоклонного» блудного сына в отчий дом обрело для Астангова этический, философский смысл, выходящий далеко за пределы семейной драмы. Благодаря незаурядной личности самого артиста «Нашествие» воспринималось нами как произведение об утерянной и вновь обретаемой вере в справедливость.

Путь Федора к героическому подвигу выстраданный. Он пролегает через духовные блуждания. В первом акте у Федора — депрессия. Все вытравлено. Ожесточенность и тоска в глубоко запавших глазах. Во взгляде исподлобья — горестное неприятие жизни.

Обрушиваясь на непоколебленную веру отца в справедливость, Федор, как подсказывала ремарка, возгорался «темным огоньком». У Астангова в этой вспышке было не раздражение, не мелкая озлобленность, не брюзжание, а горечь правдолюбца, ищущего истину. Артист последовательно, со страшной силой обнажал в Федоре трагедию разочарования. «Я пришел к тебе на прием как к врачу», — хотя дерзкие слова Федора и прерывались кашлем, не о физическом недуге шла речь.

«… Три дня мотаюсь по городу… и все додумать не умею. … Мелькнет ниточка и рвется». Он «додумает». Он решится на самопожертвование во имя Родины. Фашистское нашествие — для него олицетворенная несправедливость. Готовность к подвигу принесет ему исцеление. Смертельно избитый в гестапо, лежа на нарах в подвале, Федор говорит: «Должно быть, выздоравливаю» (в первом акте он жалуется на болезнь), а на вопрос Егорова: «Что, товарищ… болит?» — Федор отвечает: «Теперь лучше, согрелся». (В первом акте: «простудился я в дороге», «продрог я от жизни моей»; во втором — «озяб я».) В четвертом акте Леонов особенно тщательно отбирает слова, показывающие, что нравственный кризис миновал. Иносказание — «должно быть, выздоравливаю», «согрелся» — подтверждало душевное исцеление Федора.

Астангов понимал и любил леоновские иносказания, неотъемлемые от стилистики «Нашествия». Первое обращение матери к блудному сыну: «стаскивай кожу-то свою» — реально оправдано. Федор, раздеваясь, снимает черное кожаное пальто. В то же время у слов этих другая функция: кожаное пальто — «кожа» — маска, под которой Федор прячет себя. На совестливую душу он напяливает отвердевшую кожу, надеясь таким образом скрыть то, что гложет его. Он неучтив с матерью, неласковость прикрывает его смущение. Менее всего ему нужны жалостливое участие, «надгробные рыдания».

Астангов находил интересное решение этой сцены: глухой, грубоватый голос — «пусти же, я сказал» — конечно, подчеркивающий слово «я», и отнюдь не резкие, скорее, растерянные движения.

Его вызов отцу — та же маскировка. Невысказанное недоверие близких, настороженность. Что может быть тягостнее? Как могли они усомниться в нем? И Федор куражится, кривляется, дразнит их. Он назло ведет себя так, будто связан с немцами, будто с их помощью тайком пробрался через фронтовую полосу. Вызывающая бравада — это и есть та «кожа», которая служит ему укрытием.

{160} Искусство Астангова — мир тончайших психологических движений. Подчас напускная экстравагантность Федора становится самим естеством. Маска уже не существует отдельно. Она срастается с ним настолько, что не всегда отличишь вынужденную позу от естественного жеста. Омертвелое и жизнеспособное проникают одно в другое и не поддаются схематическому разграничению. Вот Федор, обиженный, растоптанный подозрительностью Колесникова, кричит, грубо намекая на то, что председатель исполкома покидает город: «Слушай, неужели ты и теперь боишься его? Сколько я понимаю в артиллерии, эта пушка уже не стреляет». Трудно понять, что означает надсадный цинический крик у Астангова. Горечь? Выражение обиды? Или циническое уже въелось в Федора и прорывается в минуты отчаяния?

Внезапно (артистической манере Астангова присущи контрасты) Федор сбрасывает «кожу». Это происходит в то самое мгновение, когда усталые глаза Федора замечают деревенскую девочку Аниску. Сначала у Астангова — удивление. Неужели такие бывают? Потом радость. Потеряв надежду встретить человека доброго, доверчивого, он вдруг сталкивается с ним. Аниска как чудо, которого долго ждал Федор и, не дождавшись, перестал в него верить. Оттого так пристально смотрит Федор на Аниску, оттого светлеет его лицо. Тоска по добру, по доверию: «Кабы все люди такие были…»

Улыбаясь певучему говору Аниски, Федор заражался ее расположенностью к людям. В прошлом, по словам матери, он был добрым. Потом образовались напластования, чуждые его истинной природе. Подводя невеселые итоги, останавливался Федор перед своей фотографией, снятой в детстве: «Все мы бываем ребенками, и вот что из ребенков получается». То есть — вот как стукнула меня жизнь.

В первом акте Федор нервно подходил к роялю, ставил колено на стул и резко открывал крышку. Казалось, сейчас все вокруг заполнится скрежетом. Ведь скрежет у него внутри. Меж тем Федор бережно трогал клавиши, тихо, одним пальцем наигрывал короткую мелодию, тут же ее обрывая. Мелодия эта уже обозначилась в оркестровой увертюре к спектаклю. Повторенная Федором, она прозвучала как вырвавшаяся помимо воли жалоба.

У печки Федор стоял притихший, ушедший в себя. Не выдержав испытующего, сочувственного взгляда Демидьевны, сдавался. Жалоба уже высказывалась открыто: «Жить по-старому я больше не могу». Как жить с изверившимся сердцем?

Он просится в партизанский отряд, но делает это так вызывающе эксцентрично, что лишь усиливает недоверие Колесникова. Кривляясь, Федор благодарил Колесникова («мерси»), задевал сестру, оскорблял отца, а когда доктор Таланов требовал, чтобы Федор догнал Колесникова и извинился, он подчеркнуто спокойно выдерживал паузу, медленно свертывал папиросу, потом, отказываясь, в упор смотрел на отца.

Переход от просьбы к нарочитой дерзости и даже паясничанью был так запальчив, что осторожность Колесникова казалась не лишней. {161} Меж тем Федор в полной мере ощутил ужас нашествия. На его пути полыхали деревни, бабы с малыми детьми плакали на пепелищах. Улицы города, в котором он вырос и жил, пугали своей безлюдной тишиной. Сознание невыполненного гражданского долга все больше мучило, тяготило его, уводя от собственной беды.

Во втором акте, как и в первом, Астангов передавал смятение своего героя. Пошатываясь от усталости (две ночи не спал, негде было), приходил Федор поздней ночью в родительский дом. Спина сутулилась. Лицо зябко пряталось в воротник, руки искали тепла.

Федор медленно опускался на табурет, подавленный отчужденностью самых близких людей. Ольга недоумевала: «А сам-то как же прошел? У тебя ночной пропуск есть?» Имея право на доверие, Федор не может примириться с недоверием. Его изумление перед обидой сначала молчаливо, потом — взрыв.

Уже близок конец второго акта, а Анна Николаевна все мучается сомнениями: «Как ты думаешь, зачем сюда приехал Федор?» Вместе с ней колебался, терялся в догадках зрительный зал. Стремление Леонова заинтриговать зрителя было по душе Астангову. Пожалуй, здесь Астангов, более чем Леонов, больше, чем того требовала пьеса (а иногда больше, чем дозволяла художественность), подчеркивал загадочность Федора. Загадки натуры Федора захватывали не менее, чем искусная интрига пьесы.

Нравственный кризис, переживаемый Федором, не выдавал себя легко опознаваемыми признаками. Борьба, происходящая в нем, была настолько затаена, что мать обзывала его трусом. Федор у Астангова не вскакивал, не искал слов, опровергающих это нестерпимое обвинение. По-прежнему сидел он неподвижный, сутулый, не выказывая своего волнения. Лишь когда мать уводили, он судорожно оттягивал ворот куртки, как будто она душила его, и требовал у отца лекарства, «чтоб спалило все внутри». По замыслу Леонова, лекарство, которое окончательно исцеляет Федора, — страдания Аниски, истерзанной фашистами.

У постели Аниски Федор окончательно додумывал то, что не мог додумать раньше. Решение принято: «Поцелуй меня, отец. В лоб. Вперед и за все разом поцелуй…» Его уже не страшили ни ночные облавы, ни сама смерть.

Неожиданный поворот сценической интриги таил новые испытания для Федора. Снова недоверие. Колесников не соглашается принять его в партизанский отряд. Федор при всех выслушивал отказ Колесникова и вновь маскировал обиду насмешливым кривляньем: «Та‑ак, понятно, — кричал Федор. — Как говорится в романах: и он удалился, низко опустив голову. Зря зашел, наследил только». Похлопывая себя по ногам, Федор затевал с ними «вежливый» разговор: «Вы чего тут наделали в благородном семействе? Пошли вон!»

Шутовская выходка Федора, экстравагантно подчеркнутая Астанговым, выглядела особенно циничной в ночь преследований, облавы, тревоги. Ольга не оставалась в долгу: «Шут гороховый!»

{162} Не поняли, не заметили того, что во мне переменилось, мог бы ответить Федор, но, ничего не сказав, он круто поворачивался и уходил. Уходил партизанить в одиночку.

В сцене допроса согнутая спина Федора выпрямлялась. Черное кожаное пальто было небрежно накинуто на плечи. Лицо не пряталось в воротник, кепка не скрывала высокого лба. Федор преображался, хотя Астангов не поступался при этом ни одной ранее найденной и подмеченной черточкой характера, не менял костюм (то же кожаное пальто), не менял грим. Та же эпатирующая дерзость («я хочу курить»), повелительный тон («и спичку»), иронические нотки («я в арифметике силен»). Федор озорно теребил папиросу во рту, мешая Мосальскому зажечь ее. Вообще с гестаповцем Мосальским — «бывшим русским» — вел себя так, что Фаюнин вправе был назвать его «закоулистым господином». Но с «закоулистым господином» творилось нечто необычайное, пониманию Фаюнина недоступное. Обида, которая жгла сердце, погасла. Самопожертвование осветило все закоулки души.

Более всего поражало новое выражение глаз Федора. Какая-то деловитая уверенность, строгость, почти спокойствие были во взгляде, и трудно было представить себе, что Федор взглянет, как бывало, хмуро, исподлобья, что при этом губы его скривятся в усмешку, а сам он пройдет по комнате угловатый, взвинченный. Иногда взгляд его дольше, чем того требовала предосторожность, задерживался на матери. И в нем была ранее не высказанная сыновья нежность. Вот и представился случай для реабилитации. В желании оправдаться перед матерью было что-то мудрое и в то же время детское, мальчишеское.

Казалось, он счастлив, что сумел самовольно «вступить» в герои, сумел достойно встретить посланное войной испытание. Разумеется, никакой «героической» позы, ни капли театрально-трафаретной героики. Астангов вел эту сцену как истый актер русской психологической школы.

… В Театре имени Моссовета изменили финал «Нашествия». По пьесе Федора ведут на виселицу. Егоров отбирает первую партию.

«Егоров. Ну, я пойду… *(Федору)* ты, конечно, и…

Татаров. … И я. Пойдем, пойдем… я им покажу, я им покажу, сволочам, как наши умирают. *(Федору.)* Ты на плечо мне опирайся…

Федор. Ничего, я сам…».

К астанговскому Федору смерть приходила иначе. После побоев в гестапо человек, назвавший себя Андреем Колесниковым, на ноги уже встать не мог. Пытался стоять, прислонившись к стене, но потом, обессилев, валился на нары. Он лежал долго, изредка глухо, отрывисто произнося прощальные слова. Так он и умирал — тихо, незаметно, натянув на голову полушубок.

… Когда командировка заносит меня в старый русский город, переживший фашистское нашествие, я думаю об Астангове, о его Федоре.

## **{****163}** Г. Н. Бояджиев Трагическая роль Михаила Астангова

Жизнь этого человека погрузилась в глубокую мглу — три года, долгую череду дней он оставался в состоянии тяжелой депрессии. Умерла любимая жена, и все как бы ушло во тьму. Его кипучая энергия иссякла, душу охватило полное оцепенение, интерес к жизни исчез. Человек переживал странную болезнь — возможно, что горе по жене было только одним из поводов душевного омертвения, что были и иные причины, но об этом никто не подозревал, знали лишь о его опасной болезни. И хоть усилиями врачей физическая смерть была предотвращена и человек вернулся в мир, но он вернулся лишь для того, чтобы дожить свои последние годы как некое высшее существо, во славу которого восторженные поклонники поют чувствительные гимны и к ногам которого, точно к подножию памятника, бросают цветы.

И вот, когда окружающим казалось, что это высшее существо застыло навеки в позе величавого самодовольства и, отойдя от земных дел, еще при жизни обратилось в небожителя, предоставив полную свободу действий своим потомкам, в этот момент человек вдруг взбунтовался. Произошло это нежданно и негаданно. Тайный советник Маттиас Клаузен, отец семейства, почетный гражданин и просвещенный деятель, одним движением руки разорвал связывающие его путы, развеял дым кадильниц и решительно вышел на светлый простор жизни. Колебля и круша многолетние устои своего бытия, этот человек восстал во имя свободы личности. И мы увидели его во всем блеске его дерзновенного ума, во всем величии его непреклонной воли, во всей свежести молодого чувства. Маттиас Клаузен, крепко держа за руку юную Инкен, вступил на новый путь жизни; отторгнув от себя мир прошлого, он шел к своему будущему с бесстрашием общественного борца и мыслителя-гуманиста. И пусть на этом пути он получил удар в спину, пусть надломились его личные силы — падая, он не уронил знамя. Как подлинный герой трагедии, умирая, он вызвал у людей не сожаление, а чувство гордости и радости, рожденное зрелищем величественной борьбы сильного и свободного человека с миром жалких пигмеев, срок существования которых сочтен, тогда как время человека-борца стремительно идет к будущему, к победе — ибо часу заката близок предрассветный час.

{164} Таким мы увидели Маттиаса Клаузена у М. Астангова и, когда затем обратились к пьесе Герхарта Гауптмана, заметили существенную разницу между героем, созданным драматургом, и этим же лицом, воплощенным на сцене Вахтанговского театра.

Маттиас Клаузен в драме Гауптмана личность большого ума и сильной воли, он бесстрашно рвет со своей средой и стремится к другой жизни. Причина этого разрыва — страстная и глубокая любовь; Маттиас Клаузен выступает бунтарем и разрушителем, но этот бунт происходит во имя достижения личного счастья. Взбунтовавшийся человек как бы замкнут в узком мире своей собственной жизни, и, вырываясь за пределы пошлого окружения, он оставался в одиночестве, разделяемом только любимой им девушкой. Мрачное умонастроение сопровождало Клаузена долгие годы и постоянно наводило его на мысль о самоубийстве, и если проблеск счастья изгонял эти гнетущие думы, то гибель надежд тут же восстанавливала решение о добровольном уходе из жизни, и мрачный финал венчал безрадостную судьбу, лишь на миг озаренную светлым лучом.

Замечательный немецкий драматург, создав своего одинокого, но сильного героя, выразил страстный протест против мира корысти и лицемерия. В этом заключена общественная сила замечательной драмы, но тем не менее на это произведение легла печать индивидуалистических воззрений. Борьба Маттиаса Клаузена хоть и содержала в себе взрывчатую силу, все же бунтарское крушение устоев жизни теряет в наших глазах свой масштаб, свой общественный пафос, потому что цели борьбы оказываются по преимуществу личными. И поэтому, как бы ни было глубоко это молодое, очистительное чувство, посетившее человека в предзакатный час, бунт, поднятый во имя его, кажется нам не во всем оправданным, так как подлинно значительное и воодушевляющее не может осуществляться во имя блага одного человека.

И как легко, прочитав пьесу о старике, влюбившемся в юную девушку и изгнавшем из дому своих детей, осудить такого человека. А опасность подобной трактовки драмы Гауптмана заключена в ней самой, и избежать этой опасности можно только при умении раскрыть ее общественный смысл, при умении увидеть объективно заложенное глубокое философское содержание драмы.

Переводчик пьесы М. Левина, режиссер спектакля А. Ремизова и исполнитель главной роли М. Астангов, на наш взгляд, творчески реализовали основное содержание драмы Гауптмана. Усилиями переводчика и режиссера пьеса во всех своих звеньях была подчинена главной идее произведения, были изъяты эпизоды, препятствующие верному восприятию основной темы.

Творческой волей актера образ главного героя наполнился трагическим пафосом, цели его деятельности оказались расширенными за пределы личного блага, и сумрачный герой Гауптмана, просветленный только любовью к юному существу, предстал перед нами человеком несколько иного склада. И хоть текст роли оставался почти неизменным, Маттиас Клаузен оказался раскрытым во всем {165} лучшем, что хотел поведать о людях своего времени Гауптман. Драматург назвал свою пьесу «Перед заходом солнца», но силой своего большого таланта он как бы предчувствовал, что грядущая победа останется все равно за людьми типа Клаузена. И эту затаенную надежду писателя театр сделал явью.

Как же раскрыл Астангов большую и сложную душу Маттиаса Клаузена, что мы восприняли героя Гауптмана не только как человека трагической судьбы, но и как нашего современника, смело переступившего рубеж старого мира и начавшего победоносную борьбу за грядущее счастье человечества?

Первый выход актера в этой трагической роли не обещал никаких треволнений и бурь. Тайный советник Маттиас Клаузен, выйдя из толпы своих почитателей, медленными шагами направился к книжному шкафу и, беря в руки то древнее издание Библии, то рукопись «Лаокоона», показывал их гостям, любовно глядя на свои дорогие реликвии и говоря о них задушевным, ласковым голосом. Одетый в длинный черный сюртук, этот человек с белоснежной копной волос и размеренными движениями походил на ученого, привыкшего обстоятельно пояснять идеи и терпеливо комментировать факты. Почти не меняя тона, Клаузен заговорил о своих детях, он представлял присутствующим одного за другим сыновей и дочерей, для каждого находилась краткая точная характеристика, и если в голосе отца чуть-чуть проскальзывала ироническая нотка, то это, по всей вероятности, был лишь добродушный юмор родителя, который не хотел попасть в смешное положение, расхваливая достоинства своих отпрысков. Чувствовалось, что тайный советник — человек очень деликатный; во всяком случае, когда его зять Эрих Клямрот сказал что-то невпопад, старый Клаузен как-то сразу смутился, и его большие, широко раскрывшиеся глаза неожиданно подернулись пеленой грусти. Но это было только на миг, в дальнейшем он сохранял спокойствие и сосредоточенность, походя на человека, который только что оправился от тяжелой болезни и как бы сызнова видит весь окружающий мир.

Отец ласковым и внимательным взглядом всматривается в лица своих детей, — сколько нежных чувств заключено в этих широких, добрых улыбках. Только к чему они так уж напоказ выставляют свои нежные чувства? Выстроились рядом под портретом покойной матери и пропели высокими голосами, точно ребятишки в церковном хоре, сентиментальную песенку в честь доброго, нежно почитаемого родителя. Отец несколько раз смущенно поднимал руку, чтобы остановить их, но пресечь порыв любви ему не удалось — кончив петь, дети бросили к ногам родителя розы. Гости стояли растроганные.

Да, только у немцев сохранились эти добрые патриархальные нравы, это семейное согласие. Даже сам тайный советник Клаузен, не отличавшийся никогда чувствительностью, сегодня совсем растроган: посмотрите, с какой умилительной нежностью обняли его дети, образовав тесное кольцо. Нет, родителю не вырваться из него.

{166} Клаузен, добродушно улыбаясь, отводит руки сына. Сдержанная улыбка не покидает его уст. Как будто все совершенно нормально в поведении этого человека — он в своем доме, среди детей и друзей, но какая-то еле уловимая отчужденность отделяет его от всех остальных. Так бывает с человеком, непрестанно созерцающим других людей; собственная сосредоточенность накладывает печать сдержанности на все его поведение, размеренней становятся движения, неподвижнее черты лица, глуше, ровней голос. Эта созерцательность не покидала Клаузена все время — он говорил, действовал, но казалось, для него важны не сказанные слова и совершенные поступки, а важна какая-то внутренняя мысль, и по временам вспыхивающая сдержанная усмешка — проявление именно этой внутренней мысли.

Но что это за мысли у умудренного опытом и утомленного жизнью человека? Наверно, недаром стоит на самом видном месте в кабинете бюст философа Марка Аврелия. Ведь это он сказал: «Время человеческой жизни — миг; ее сущность — вечное течение; ощущение смутно; строение всего тела — бренно; душа — неустойчива; судьба — загадочна; слава — недостоверна». Если все так, к чему тогда весь этот шумный хоровод жизни, пылающие факелы чествований, эти излияния любви и демонстрации уважения?

«Все человеческое есть дым, ничто» — это тоже слова, сказанные Марком Аврелием.

Неужели стоическое равнодушие к жизни составляет мудрость этого мужа? Чем же иным можно объяснить этот замедленный ритм поведения Клаузена, притушенные взоры и мерно звучащий голос, чем иным объяснить эту созерцательность?

Чем? — подхватывает наш вопрос актер. И дает ответ стремительный, сильный и совершенно определенный.

Мы уже в эпизодах прощания с гостями и детьми заметили у Клаузена чуть-чуть пробивающееся нетерпение, несколько неожиданное у философа-стоика. Особенно оно стало заметным при прощании со старшей дочерью Беттиной: философ явно (вульгарно говоря) торопился от нее отделаться. Стадия созерцания явно иссякла, и, говоря опять попросту, терпение готово было вот‑вот лопнуть.

И наконец все удалились. Маттиас остался со своим другом юности профессором Гайгером. Он приказал верному слуге запереть все двери, а у оставшейся открытой «стать Цербером». Он велел принести не лимонад, а шампанское. Что же хотел поведать философ-созерцатель другу, какую тайну, о которой хорошо было говорить, подняв пенящиеся бокалы?

Маттиас Клаузен еще не начал своей исповеди, но Астангов уже ответил нам, в чем его тайна, в чем затаенная мысль героя, которую мы заметили еще в первом эпизоде.

Этой тайной Маттиаса Клаузена была его пробужденная молодость.

Актер — это художник, который не только произносит слова своего героя, это человек, который дышит его грудью, смотрит его глазами, ходит его шагом — и делает это все не потому, что это {167} «найдено», «сделано», «изучено», а потому, что это так же безусловно, как собственный голос, взгляд, движение. Нет, Астангов не омолодил своего героя, он сделал его просто самим собой, таким, каким Клаузен был в эти дни. То, что мы считали натурой философа-стоика, оказывалось лишь формой, сдерживающей подлинную натуру этого человека, — тоже созерцателя, тоже мыслителя, но глядящего теперь уже на жизнь совсем с иных позиций, чем некогда император Марк Аврелий, да, пожалуй, и сам Маттиас Клаузен.

Астангов сел глубоко в кресло, руки легли на колени, глаза глядели вдаль; началась исповедь героя — важнейший эпизод спектакля, его, так сказать, идеологический, философский зачин.

На наш взгляд, эта сцена решала все дальнейшее движение темы, именно она могла придать верный или ложный характер всему спектаклю, и Астангов с этой сценой справился превосходно. И эту удачу определило не только дарование артиста, но тот творческий метод, в котором воспитан советский актер. Пафос общественной идеи, чувство гражданского долга, ставшие непреложным свойством советского искусства, определили общий стиль игры актера, масштабность и темперамент его исполнения.

Маттиас Клаузен рассказал другу своей юности о мучительных годах своей жизни, но это было не только время болезни и ухода от практической деятельности. Не участвуя в игре эгоистических интересов, Клаузен из своего уединения как бы заново увидел мир таким, каков он есть. Он погрузился в созерцание, но это созерцание имело совсем иной характер. Перед взором мыслителя, как на экране, возникла война 1914 года. Он видел марш смерти нескольких немецких поколений, и, созерцая эту мрачную картину, он понимал, что в солдатских могилах погребены надежды целой эпохи. Взор мыслителя обращался к новым временам, и он видел торжество циничного расчета, низменного торгашества, эгоизма, попрание всех идеалов гуманности, всего прекрасного и великого. Тут тайный советник привел имя своего любимого мыслителя Марка Аврелия. Но, вспоминая римского стоика, Клаузен сам не понимал, что только по укоренившейся привычке он продолжает видеть учителя в том философе, кому принадлежит столь убогая формула: «Если царит неминуемая судьба, зачем ты стремишься противостоять ей».

Нет, ныне такой жалкой мысли Маттиас Клаузен не поверит. Противостоять судьбе, всеми силами души противостоять злу — вот его девиз. С каким беспощадным сарказмом Клаузен — Астангов говорит о возведении его особы в ранг «высшего существа», о всей этой высокопарной пошлости, скрывающей убогое филистерство; с какой стремительностью он срывается с места, достает стопу поздравительных телеграмм, эту пачку могильных эпитафий, и, негодуя, читает их. Все послания, разукрашенные самыми пышными словесами, написаны в прошедшем времени. Но Маттиас Клаузен — это не прошлое, он полон новых и живых сил.

Большие темные глаза Астангова, способные открыться так широко и воспламениться так ярко, что вспоминается пушкинское «отверзлись {168} вещие зеницы», эти глаза вспыхивают пламенем молодой силы. Маттиас поднимает бокал за юность и говорит… неожиданно говорит Гайгеру: «Как тебе нравится мой зять?» И на недоброжелательный ответ друга, сдерживая с трудом негодование, заявляет: «Когда я думаю об этом человеке, я не могу избавиться от мысли, я просто реально ощущаю направленное на меня дуло револьвера». И тут же говорит о своей финальной партии в шахматы, решительно и страстно говорит, что опрокинет доску, зачеркнет свою прежнюю жизнь и начнет ее заново. Конечно, Маттиас Клаузен думает только о своей жизни, он не выдвигает никакой программы общественной борьбы, но мы видели, как этот человек глубоко заглянул в правду своего века, как он прозорливо угадал своего главного врага — звероподобное ничтожество фашиста Клямрота, с каким негодованием он говорил о нем, и, видя все это, мы понимаем, что перед нами не обычный случай борьбы за собственное счастье, а нечто неизмеримо большее.

С подлинно эпической силой Астангов раздвигает рамки личной судьбы героя до масштабов судьбы его времени. Верно угадывая жанр философской драмы, актер умеет расширить ее временные просторы, поле наблюдения героя, размах его духовной жизни становятся шире мгновений непосредственного действия. Когда Клаузен — Астангов рассказывает о пережитом, он приносит на сцену прошлое своего героя — эти долгие мучительные думы воскресают вновь, и мы как бы присутствуем при самом процессе постижения правды о жизни и понимаем, что мощный всплеск молодой силы рожден прежде всего негодованием, страстным устремлением противостоять надвигающемуся злу. Ведь годы реакции порождают не только страх и угнетение — у благородных и честных людей политика реакции всегда вызывала протест. «А во имя чего же прошла моя жизнь?» — в трагическом раздумье спрашивал Маттиас Клаузен. И ответ был только один — «Обрубить канат: порвать с прошлым!» Сколько бесстрашия и мужества вложено в эти слова!

Сказанное было не только итогом всего продуманного, но и программой для будущего. «Tabula rasa! Новая жизнь!» — с каким юношеским воодушевлением произносились эти слова! Заново и верно построить свою жизнь, вписать на чистую доску новые письмена своего бытия.

Гайгер деликатно спрашивал друга: только ли внутренние причины побудили его к этому решению или имеются и внешние?

Маттиас — Астангов на этот вопрос отвечал не сразу, он оставался на месте и, точно прислушиваясь к внутреннему голосу, говорил очень осторожно, будто опасаясь громко произнесенным словом спугнуть ощущение правды, которая во всей очевидности открылась перед ним самим впервые. «Внешние? Возможно (говорил и вслушивался в самого себя, самому себе отвечал на поставленный вопрос), но главное, конечно (голос актера окреп), — причины внутренние». И, может быть, вопреки замыслу Гауптмана, но, конечно, согласно замыслу театра и актера, мы поняли, что внутренние причины — {169} это не любовь Маттиаса и Инкен, а его огромная и долгая душевная работа, его прозрение, его негодование, его непреклонная воля посвятить свою жизнь новым целям.

А что касается так называемого «внешнего обстоятельства», то какой доброй и блаженной улыбкой засветилось лицо Клаузена, каким мягким светом засияли его глаза, когда он, приоткрыв широкую дверь в сад и нежно обняв друга, как бы мысленно увидел девушку, совсем недавно бывшую в этих аллеях.

Друг угадал ее… И, поглощенный весь своей мечтой, Маттиас с изумительной чистотой целомудрия промолвил, что больше он ничего не скажет. Но к чему говорить? По всему было видно, что на новый, трудный путь выходил не только умудренный знанием жизни философ, но юноша с устремленным вперед горящим взором — таким показался нам в этот миг Маттиас Клаузен, для которого любовь была точно счастливый попутный ветер гребцу, направившему свою лодку против течения.

Любовь Клаузена к Инкен Астангов раскрывает как живую правду философских воззрений своего героя. Собственно, внешние и внутренние причины перерождения оказались слитыми воедино, и сцена философской беседы с другом получила свое непосредственное продолжение в сцене лирического признания. Если в беседе с Гайгером Клаузен сказал, против чего восстала его душа, то в сцене с Инкен он открыл, во имя чего поднялся он на борьбу. И если в его «верую» не было определенной социальной программы, то эти устремления и не ограничивались абстрактными гуманистическими формулами. Живым и действенным началом нового мировоззрения Маттиаса Клаузена был человек, и образом этого человека, полного жизненных сил, благородной правды, самоотверженной любви к истине и красоте стала девушка Инкен.

Но это было совсем юное существо, а любил ее старик… С какой осторожностью входил Маттиас в сад Инкен; внешне он был совсем спокоен, но глаза его не отрывались от лица любимой; взор его был рассеян, и ни одного слова он не ронял; казалось, этот человек пришел не на свидание с возлюбленной, а для того, чтобы попрощаться с нею. Вторично Астангов выносил на сцену прошлое своего героя. Сейчас это были ночные муки колебаний. Куда легче было мечтать и думать о любви к Инкен, чем переступить рубеж поколений и соединить свою смертельно изнуренную жизнь с жизнью, только вступающей в первую пору своих исканий…

Как решителен и смел был Клаузен, когда он объявлял войну старому миру, когда распоряжался собственной судьбой, — и как он был сдержан, насторожен сейчас, когда речь шла о судьбе другого, страстно им любимого существа.

Ни одной интонацией, ни одним нечаянно вырвавшимся вздохом Астангов не хотел выдать внутренней смятенности чувств своего героя, но по странной омертвелости его движений и приглушенности речи мы видели, что этому человеку на короткое время удалось {170} сковать свои живые пробудившиеся чувства и именно в этот момент он пришел сюда, чтобы больше уже не приходить…

Только что Инкен говорила матери, что она вырвет Клаузена из осиного гнезда и развеет окутывающие его кладбищенские чары, но вот явился он сам. В глазах его светилась любовь, но смотрел он на Инкен как бы с другого берега, да и говорил он ей так, будто это были слова воспоминания об их любви, а не сама любовь. Инкен встревоженно следила за Клаузеном — что с ним? А Маттиас сел на скамью, и во всей его согнутой фигуре, в его медленном покачивании головой, в беспомощно опущенных руках, во всем этом было видно, что человек находится в состоянии величайшего душевного кризиса и скрыть от любимой он этого уже не может. И Клаузен вновь заговорил о своих стародавних учителях — Марке Аврелии и Сенеке, видевших в самоубийстве высшее благо, выход… Он говорил о смерти странно равнодушным тоном, будто слова эти произносились потому, что решение прервать свою жизнь было принято давно. Но как все это не походило на только что виденного нами Маттиаса Клаузена и как, наверное, это было схоже с тем, другим Клаузеном, который долгие годы жил в состоянии душевной депрессии. Актер как бы приоткрывал нам прошлое своего героя, которое вновь посетило его в тот трагический час, когда он почувствовал, что ни права, ни сил на счастье у него нет.

Так неужели слаб и душевно нищ Клаузен?

Он произнес слова о смерти и вдруг услыхал простой и твердый ответ Инкен, что это будет и ее решением. И вдруг все преобразилось — этот согбенный человек стремительно вскочил с места, в страстном волнении задвигался и, задыхаясь, заговорил. Он стал клясть себя за то, что словами о смерти хотел разжалобить сердце Инкен, что, говоря о самоубийстве, больно оскорбил ее, дочь человека, некогда покончившего с собой… Он говорил бессвязно, возбужденно, не совсем понимая, что, собственно, он говорит, но ясно сознавая одно: он совершил что-то не достойное и самого себя и их обоюдного чувства. Астангов порывистым движением закрывал лицо ладонью — стыд за собственное малодушие, за свою трусость охватывал душу Клаузена. Но ведь это был не страх перед жизнью, ведь мысли о смерти были сказаны не слабым, изнуренным человеком, предуготовившим себя к вечному покою, а человеком, который величайшим усилием воли подавил в себе вновь заклокотавшие истоки жизни, чтобы только не посметь воспользоваться неопытным и добрым сердцем юного существа. Но когда Маттиас слушал эти простые, твердые слова Инкен, слова, в правде которых сомневаться было нельзя, колдовские чары прошлого действительно рассеивались. Теперь осталось одно — окончательно увериться самому в своем праве на любовь.

Только что здесь, в доме матери Инкен, был пастор Имоос, мы помним, как этот пошляк в рясе елейным тоном сказал о том, что Инкен — лакомый кусок для старого развратника.

Нет, ни тени сластолюбия, ни тени старческого восторга перед свежестью юности не должно быть у Маттиаса. И вот он как бы {171} в последний раз проверяет себя. Говорит, что не имеет права на нее, слушает ее возражения, отвечает им; с радостным ожесточением клянет свою мысль о самоубийстве и, говоря все это страстно, взволнованно, в то же время отходит шаг за шагом от своей возлюбленной, показывая этим, что он не должен, не может любить Инкен. Так воспринимаем мы эту великолепную режиссерскую мизансцену в первую минуту и вдруг затем видим в ней другое: да, Маттиас отходит от Инкен, но, отходя, он все больше и больше любуется ею, и когда делает последний шаг, кажется, пятый, это восторженное любование достигает своей высшей, подлинно поэтической одушевленности. Не отрывая восторженного взора, Маттиас смотрит на любимую, и мы по озаряющемуся светом лицу его видим, что вот сейчас принимается окончательное, важнейшее в жизни решение. Перед нами почти осязаемо творимый акт глубочайшего раздумья. Мысль как бы охватывает всего человека, он склоняет голову и чуть-чуть покачивает ею — сколько дум о прошлом и будущем, о грядущих боях, о семейном раздоре, о счастье и о многом, многом другом, сколько мыслей пролетает в сознании этого человека; он уже почти не слушает слова Инкен об иной, новой жизни, или, точнее, он слушает их, как какой-то гармонический, чудесный аккомпанемент, и ощущает в самом себе дивную музыку, которой заполнена душа. Кажется, вот‑вот актер заговорит, и страстный романтический монолог вырвется из его груди…

Но Астангов этого не делает. Сыгранная им сцена — прекрасный образец сценической лирики, но лирики философской. Ведь недаром сейчас будут произнесены как слова любовного признания стихи Гете, величайшего художника лирической поэзии, в которую мысль вошла как ее главное и волнующее содержание.

Каким счастьем и покоем охвачена душа этого человека, когда вдруг слетели все путы с души, когда высоко поднялась голова и вольно вздохнула грудь.

Как сильно и просто говорит он: «Мрак во мне сменяется светом» — и подходит к любимой, берет ее за плечи. Следует чудесная сцена. Просто, тихим голосом, точно желая спрятать поэтическую гармонию строк и передать только их волнующую правду, Маттиас произносит стихи Гете:

«Когда на меня нисходит райское сияние, я вижу синее небо и тебя. Красные лилии и тебя. Золотые звезды и тебя. Солнце и тебя. Везде и во всем я вижу тебя, тебя, тебя, моя Инкен…»

И все это совсем просто, потому что это правда жизни, потому что идеи, образы Гете, как жизнь, а сама Инкен, как то, чего хочет Гете, чего хочет Маттиас. Она сама поэзия, романтика, она сама жизнь. И это счастье достигнуто, и никто его не заберет назад. Инкен в жизни — любимая, она в борьбе — друг, она в битвах — знамя. Торжественные и простые слова сказаны. Голова девушки склонена к плечу Клаузена, он прикрывает ее своей большой и сильной рукой.

Казалось, как трудно было сделать этот решительный шаг, но сделать его было надо, и он сделан.

{172} И вот начинается счастье обновленной жизни — Клаузен еще и не подозревает, какие мрачные силы собираются вокруг него, какие громы и молнии готово послать на отца взбаламученное гнездо его возлюбленных чад. Ему кажется, что преодолеть неприязнь собственного семейства к Инкен — это самое малое препятствие на том пути борьбы, на который он теперь вступил. Клаузен уже живет ритмом новой жизни и даже как-то не замечает окружающей его напряженной атмосферы, но сегодня он хочет, чтобы Инкен села за общий семейный стол, и сомнений, что это будет не так, у него нет.

Но от проницательного взгляда отца не скрываются насупленные физиономии и трусливо спрятанные глаза его детей, они самовольно убрали со стола девятый прибор, предназначенный Инкен, и ждут, что отец сделает, заметив это. Желая избегнуть семейного скандала, Инкен хочет уйти.

Нет, она не уйдет! Время трусливых компромиссов и стоических самовнушений прошло, отступлений на заранее приготовленные позиции не будет. Рубить канат нужно твердой рукой и сразу. Оставив Инкен у двери, Клаузен решительным шагом идет к центру комнаты и поднимается на ступеньку, ведущую в парк. Выпрямившись во весь рост и глядя строгими отцовскими глазами на детей, он спрашивает старшего из них, Вольфганга, — знаком ли он с фрейлейн, и, чеканя каждое слово, представляет его Инкен. В голосе Клаузена звучит неслыханный до сих пор металл; стоя на своем месте у вершины треугольника, линия основания которого соединяет Инкен и группу детей, Клаузен повелевает своей возроптавшей семье покориться его решению. И, зная все предыдущее, мы понимали, что борьба началась и сводится она не к тому, чтобы великовозрастные дети признали молодую мачеху, а далеко выходит за пределы семейного конфликта. Поэтому, когда Клаузен замечает отсутствие девятого прибора и быстрым шагом подходит к столу и, желая убедиться в неслыханной наглости, грозным взором оглядывает стол, а затем, закипая в гневе, кричит: «К дьяволу!.. Скорее вы все уберетесь отсюда», — во всем этом уже слышны раскаты будущей битвы за новую жизнь. И уступить в этой борьбе врагу равносильно смерти. Именно такой масштаб сцены ощущает Астангов, и поэтому в его исполнении семейный скандал лишается истерического надрыва. Пусть мал повод, вызвавший бурю гнева. Важно показать, что этот гнев предвещает бурю.

Проводив Инкен, Маттиас Клаузен вновь возвращается к столу. Как глава семьи он садится в центр, а по бокам рассаживается семейство. Торжественная композиция «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, только за столом не один Иуда, а все — все лицемеры, ханжи и предатели. Клаузен внимательно всматривается каждому в лицо, каждому задает самый банальный вопрос и получает столь же банальный ответ. Актер великолепно владеет тоном саркастической иронии, и возникает сцена злой пародии на мещанское благополучие. Вот так бы хотели эти сытые мещане, чтобы текла их жизнь, — чтобы за столом сидел почтенный папаша, с портрета улыбалась своей {173} божественной улыбкой покойная матушка, чтобы процветали дела и толстели внуки.

Но вот верный слуга Винтер приносит обратно девятый прибор и как символ победы Клаузена ставит его на прежнее место. И гнев снова охватывает душу человека — с подобной пародией на жизнь надо кончать. Каким жалким кажется это притворное благолепие, и теперь разыгрывать роль высшего существа — это значит самому стать Иудой, лицемером и предателем.

В жизни ждут большие дела, и нужно поскорее кончить эту семейную канитель. Клаузен хочет поделиться своими будущими деловыми планами по перестройке издательских дел, но кроткие овечки из семейной пасторали начинают показывать зубки и клыки. Не упустить бы жирный кусок, не растерять наследство, не выпустить из рук кормила предприятия. Больше всех озабочен и громче всех кричит зять Клямрот. Он уже стоит во весь рост, злобный хищник и хам, ему надоела овечья шкура, и он уже не хочет блеять в общем хоре о любви к родителю. Выйдя из-за стола, он нагло говорит: «Одной любовью ничего не сделаешь».

Клаузен, оставаясь на месте, склоняет голову в его сторону и, чеканя слова, говорит: «Принимаю к сведению ваш вызов, уважаемый зять».

«Клямрот. От объявления войны, господин тайный советник, я пока еще очень далек».

И Клаузен, впиваясь гневным взором в Клямрота и точно стараясь пригвоздить его каждым словом, говорит: «Вношу в протокол также и ваше “пока”».

Бой закипает — оказывается, чтоб начать его, не нужно было уходить из дому на большую дорогу жизни. Рыцари этой большой дороги здесь, под крышей собственного жилища, и самый ненавистный из них — Клямрот, враг номер один.

Мучительно сдерживаемое негодование Клаузена вырывается наружу. Теперь уже не отец говорит с непокорными детьми — на их лицемерное заверение в любви и наглые притязания на его свободу отвечает человек, борющийся за свою личность. С какой силой боевого отпора посылает актер точные и сильные реплики Клаузена на каждую фразу врагов и завершает этот каскад стремительных и метких ударов троекратным выкриком: «Да, да, да!» — звучащим точно выстрелы пистолета. Эти грозные «да» подтверждают решимость Клаузена изгнать из дома своих детей, стяжателей и тунеядцев, но не покориться им, не отдать своей независимости, не изменить своим идеалам.

В страстном порыве гневного чувства произносит Астангов монолог Клаузена о свободе: «Разве я не свободный человек с правом свободного решения?» Клаузен в бешенстве ударяет кулаком по столу. Перед нами уже не разгневанный отец, а трибун, для которого личная свобода — это первое условие его борьбы. Негодование Клаузена полно пафоса общественного обличения. Кажется, что прометеевская тема борьбы за свободу одушевляла актера, когда его мужественный {174} герой срывал с себя путы, которые вновь хотели надеть на него ради выгоды и мещанского благополучия.

Не обворует ли их отец? Не отдаст ли он своей любовнице фамильные драгоценности?

Но все имеет свои границы — так вот во имя чего все эти вопли и стенания.

Вот высшая мера пошлости — так понять духовный процесс и оздоровление, которое он пережил, увидеть во всем этом только любовницу и украдкой сворованные кольца. Астангов выдерживает паузу. Лицо Клаузена мертвеет от негодования, и он, до боли сжав кулаки, в неистовом гневе потрясает ими, и мы слышим грозное, троекратно раздавшееся: «Вон!» Враги в смятении бегут из дома, а Клаузен, взволнованный и тяжело дышащий, подходит совсем близко к рампе и, глядя своим пылающим взором нам в глаза, говорит медленно и торжественно: «Я никому никогда не позволю погасить свет всей моей жизни».

Это слова мыслителя, готового погибнуть, но не поступиться своими вновь обретенными идеалами, это признание страстно любящего человека, для которого любимая воплощает весь смысл его существования, это клятва воина, победившего в первом сражении и готового вновь сразиться со своими врагами.

Теперь мы знаем, Астангов убедил нас, что к новой жизни и к новым боям Маттиас Клаузен готов.

Вновь поднимается занавес, и мы воочию видим этот сияющий свет новой жизни. Он излучается в непрерывном потоке энергии, которая так и чувствовалась в каждом движении Клаузена, в его стремительных жестах, в помолодевшем голосе и особенно в блеске глаз, зажегшихся веселыми огоньками счастья.

Но актер умел показать не только возвращенную молодость своего героя, в Маттиасе Клаузене ясно ощущалась деятельная сила борца, уже ведущего бой с прошлым. Он весь охвачен новыми планами — идеями перестроить издательство, подчинив его своим новым взглядам, переехать в Швейцарию и жить там среди дивной природы. Он упивался новой жизнью, и когда Инкен говорила Гайгеру о том, что во время путешествия по Швейцарии Клаузен был совсем иным, не похожим на себя, то этого «совсем иного», жизнерадостного и деятельного человека мы видели перед собой на сцене.

И вот в тот момент, когда разум, воля и жизнедеятельность Клаузена полностью торжествовали над гнетом прошлого, в этот момент враги нанесли ему смертельный удар в спину.

Когда к Клаузену пришел адвокат Ганефельд и, трусливо извиваясь, сказал, что возбуждено дело об опеке над тайным советником, что Клаузен уже лишен гражданских прав и что ему, Ганефельду, поручено быть опекуном, Клаузен с самым искренним удивлением посмотрел на этого субъекта. Еще не умея преодолеть в себе юмористического восприятия подобной коллизии, он попросил Ганефельда повторить сказанное. Адвокат трусливо мялся. Он видел, что Клаузен {175} начинает понимать смысл услышанного — это видели и мы. Сила исполнения актера была так велика, что внутренний психологический процесс, самые глубины трагических переживаний стали для нас открытыми. Страшась еще взглянуть в глаза чудовищной правде, Клаузен как бы замер в каком-то оцепенении, но он уже насторожившимся сознанием как бы предчувствовал весь зловещий смысл услышанного. Бывает самая малая доля секунды между попаданием пули в тело человека и началом болевых ощущений — в это кратчайшее мгновение страданий еще нет, есть лишь их предчувствие. И только за этим следует невыносимая боль физического страдания.

Приблизительно в таком психологическом состоянии показывал Астангов Клаузена, когда он, почти бормоча, оставаясь в том же оцепенении, сказал: «Если вы не хотите, чтобы моя черепная коробка разорвалась на части, то прошу вас говорить ясно и без обиняков». Но ответ был уже не нужен — страшная, физически ощутимая боль, охватившая душу Клаузена, сказала сама за себя. Точно подхваченный каким-то внутренним ураганом гнева, Маттиас сорвался с кресла и, описав огромный полукруг по комнате, взбежал на ступеньку. Все его тело было напряжено, руки взметнулись к небу, глаза пылали. Как грозное проклятие сорвались клокочущие гневом слова: «… Может быть, разразилось землетрясение, сдвинулись горы…» Нет, не о своей судьбе говорил сейчас этот человек, в его потрясении было неизмеримо большее — будто он заглянул на самое дно человеческих душ и, истязая себя этой чудовищной правдой, хочет ее знать, знать до конца, хоть знание это для него смертельно.

Вот посланец этой «правды» — тщедушный адвокат Ганефельд. Клаузен впивается в него взором, глаза Астангова ширятся, черные точки зрачков пылают, он неотрывно смотрит на этого человека: «Меня хотят взять под опеку?! … И, значит, вы мой опекун?!» — все это актер говорит, все глубже и глубже погружая своего героя в правду происходящего. Пусть свершится познание мира, в котором столь долго мог жить Клаузен, пусть знает он всю меру подлости собственнического царства, пусть, как король Лир, на собственной шкуре ощутит зло жизни.

И вдруг Клаузен видит в этом вестнике отцеубийства знакомого маленького мальчика. Он смотрит на него и не верит. «Господин юстиции советник, это вы ребенком играли с Вольфгангом у этого камина? Это вы ездили верхом у меня на коленях?..» Нет, не укором звучат эти слова. Клаузен говорит их с каким-то чувством самоистязания: вот он, человек, знай его, знай всю правду. Лицо омертвело, дыхание остановилось. Мы видим только глаза, предельно раскрытые глаза, которые будто хотят вобрать в себя и навеки запечатлеть, увиденное зло. Нет, выдержать этого нельзя! Клаузен охватывает голову, он глухим, властным голосом требует имен — кто подписал акт о его душевной болезни. И сам называет имена детей — сын Вольфганг, дочь Беттина, дочь Оттилия… Пальцы конвульсивно сжимают лоб, черепная коробка вот‑вот разорвется. Это о мертвом Лире говорит верный Кент: «Он ранен так, что виден мозг».

{176} Виден мозг! — именно это мы и хотим сказать о Клаузене — Астангове. Актер молча стоит, оцепеневшими пальцами сжимая голову и закрыв глаза, но виден мозг. Мы узнаем его мысли, мы ощущаем его смертельную боль и его стыд.

Дети-отцеубийцы, ради наживы они объявили отца душевнобольным, и суд, государство санкционировали этот преступный акт. Ради наживы попраны самые основы человечности, попран закон природы, и сделали это дети, родные дети.

Это он понимает точно и ясно, сейчас он сковал свой гнев, сейчас он спокоен, ему никто не мешает думать, и он все, все понял. Но разве можно, поняв это, не проклясть этот гнусный мир хищников-истязателей. Будто отталкивая от себя эту хищную свору, Клаузен делает страстный, порывистый жест, и из груди воплем вырывается: «Псы, кошки, лисицы бегали по моему дому». Так кричал Отелло в исступленном гневе на жестоких и подлых врагов своих, обзывая их «козлами и обезьянами». Так может от гнева померкнуть разум и остановиться сердце у человека, но не иссякнет воля, не смолкнет инстинкт правой цели. Напротив, в этот миг он соберет все силы для одного действия, и это действие будет совершено.

С криком: «У меня никогда не было детей. Я никогда не был женат!» — Клаузен стремительно рванулся к портрету покойной жены и двумя ударами ножа разрезал его крест-накрест. Так было уничтожено знамя врага, за которым прятались хищные хари. Бросив нож, Клаузен закричал: «Ура! Ура!» — И пусть это был возглас безумия, мы его восприняли как крик победы.

Да, победы! — предельно сгущенная атмосфера трагически напряженного действия разрядилась ударом молнии, и мы узнали в ней отблеск шекспировского гения.

Клаузен убежал из комнаты, и ее заполнили отцеубийцы, началась истерическая мельтешня, кто-то трусливо каялся, кто-то падал в обморок, кто-то подыскивал оправдания, но каждый обвинял другого, а все вместе прятались за спину зятя Клямрота.

Засадить их отца в дом умалишенных — это его идея, а они лишь не смогли воспрепятствовать ей, они ведь всегда так нежно любили его…

Отец вошел в комнату со страшными словами, он сказал: «Где мой гроб?» Актер говорил эти слова без нарочитого драматизма, не вкладывая в них никакого символического смысла, смысл этих слов был жутко прям и точен. Мы увидели, что Маттиаса Клаузена уже нет. Он умер. Потрясение было столь страшным, что душевная сила оказалась безвозвратно сломленной — в комнату вошел человек, отрешившийся уже от жизни. Узнать в нем Маттиаса Клаузена, который всего лишь полчаса назад поразил нас своим юношеским обликом, было невозможно. Об этом даже странно было и подумать.

Он пришел сюда только для одной цели — посмотреть на своих убийц; не обличать, не бороться, ведь он мертв, а только посмотреть, {177} разглядеть эти страшные лица своих бывших детей. Добрые отцовские воспоминания всплывали в его воспаленном мозгу, испуганно смотрели на него дети, готовые заскулить и приползти к его ногам, но Клаузен никого уже не видел и не слышал. Ведь правду он узнал ценой жизни.

Как трагический реквием по своему герою проводит эту сцену Астангов, и жутким аккордом звучат слова, сказанные им младшей дочери, готовой сейчас прижаться к отцу: «Маленькая, кроткая Оттилия, как здоровье твоего покойного отца?»

Да, да, покойного — слишком близко от себя увидел этот человек зло мира, против которого он пошел в бой, слишком близко; и это сломило его душу.

Когда в комнату ворвался Клямрот с санитарами, Клаузен вскрикнул только раз, призвав на помощь друга, но сейчас же руки упали плетьми, плечи сникли, голова склонилась. Когда его повели, он не сопротивлялся. Собственная судьба его уже не интересовала. Но, уходя из своего дома, он как бы на миг вернулся к жизни и сделал только одно значительное и осознанное действие — он низко в пояс поклонился Инкен, стоящей у порога двери, и в этом поклоне была и великая благодарность за все принесенное ею счастье и последний прощальный привет.

Больше Маттиаса Клаузена, действующего в жизни, мы не видели. Он приходил в жилище к матери Инкен, в тот дом, где забрезжило для него зарево новой жизни. Убежав из больницы, он шел ночью, в бурю, по горным тропам, но не для того, чтобы вырваться из плена на свободу и продолжать борьбу. Нет, цель его была иной: он пришел сюда, чтобы в последний час жизни войти в мир своих воспоминаний. Он садился в кресло у камина и просил позвонить в колокольчик. Он слушал этот звон, как дивную музыку пережитого, но невозвратного счастья. Точно глядя из далекого прошлого, смотрел Маттиас на все окружающее, он даже спросил: «Где Инкен?» — будто ничего не помня о случившемся.

Тени прекрасного прошлого окружали его, и он, как бы оживая от оцепенения, обретал покой, точно через воспоминание любви в душе восстанавливалась гармония.

В кресле у камина сидел старый, смертельно больной человек — физически он был разбит, его сильная воля надломлена, но светоч мысли в глазах не угас. В этом гармоническом покое была сосредоточена духовная сила, стойкость мыслителя. Да, он подло сражен из-за угла, но в вере своей не поколеблен. С какой горькой иронией говорит Клаузен с пастором Имоосом — объявив его умалишенным, общество теперь ведь не может лишить его свободы суждений и действий. «Я могу пищать куклой, мяукать кошкой, подстреливать карпов в поднебесье, и никому это не покажется странным». Лицо больного перекашивается гневом — в душе осталась не только любовь, осталась и ненависть — нет только сил.

Вдохнуть эту былую силу в Клаузена не может даже любимая Инкен. До боли сжимается сердце, когда мы видим его слабую {178} улыбку и нетвердый жест руки, которым он встречает любимую. Она для него сейчас бесконечно прекрасное, светлое воспоминание и только. Инкен сильным движением прижимает к себе Маттиаса, кажется, она своим теплом хочет растопить лед, сковавший его душу. Но поздно. Потух его взор, стих голос, и даже как-то странно никнет тело.

Враги близятся, но ни бороться, ни спасаться он уже не должен. Дело уже не в нем. Ласковым взором смотрит Маттиас на уходящую Инкен. Это не только его прошлое, но и его будущее, будущее его дела, его идей.

А в идеях своих он тверд непоколебимо.

«Вечное благо существует» — эти слова Клаузена Астангов произносит как клятву, как символ веры. И мы вновь слышим голос борца и трибуна, и дряхлое тело старика выпрямляется. Оставаясь в кресле, он расправляет плечи, высоко поднимает голову и говорит как самое важное, что он должен сказать миру, сказать и умереть: «Мое место там, на вершине горы, под куполом мира». И глаза вспыхивают счастьем, могучий дух Маттиаса Клаузена жив, рухнул сам человек, но дух его смутить не удалось. Может быть, никогда в жизни он так не чувствовал всего величия своего идеала, как в эту последнюю минуту своей жизни. Жить, не имея сил, не бороться — позорно, нужно не только духовно подняться над миром зла, но во имя правды уничтожить это зло, а раз бороться не можешь, то лучше — уйди!

Клаузен принимает из рук верного слуги стакан, в который сам же велит всыпать яд. Он берет трудовые, рабочие руки Винтера и долго смотрит на них… Сколько добра они для него сделали, — это последнее.

Потом подносит стакан к устам и, глубоко вздохнув, говорит страстно, с какой-то возрожденной силой: «Я жажду заката». И в этих словах и радость торжествующей воли и гневный вызов врагам. Яд принят.

В неподвижном покое застыло еще живое, но уже воспринимаемое как монумент тело, — высоко поднятая голова с закрытыми глазами и чуть-чуть запрокинутым подбородком, спокойно лежащие большие руки, плотно сомкнутые в коленях ноги — и в сознании остается образ философа и борца. Так величественно и просто уходил из жизни мыслитель, оставшийся верным своему идеалу. Через секунду смертельная судорога сдвинула тело набок, и, скорчившись и уронив голову вниз, испустил последнее дыхание исстрадавшийся человек, семидесятилетний Маттиас Клаузен.

Занавес упал, мы, стоя, рукоплескали Астангову, сыгравшему пьесу Гауптмана как философскую трагедию, создавшему в образе Клаузена мощную фигуру мыслителя и борца, готового ринуться в бой со злыми силами мира.

Нет, не затмили черные тучи светлый образ мужественного борца, победил Маттиас Клаузен, как всегда, свет восторжествовал над мглой.

## **{****179}** И. П. Уварова Радиопередачи Астангова

### «Господин из Сан-Франциско»

Голос, выразительный голос — обязательная часть, входящая в состав того целого, что мы называем хорошим актером. Нужды нет разделять хорошего актера на пластику, на голос отдельно, Куда правильнее говорить об актере в целом.

Голос Астангова обладал некиим особым свойством, открывающим его с новой стороны и как бы самостоятельно стоящим от Астангова-актера. Если бы не было его радиопередач, мы могли бы не понять это свойство.

Астангов работал на радио много. Им читано много передач, поэзии и прозы, у него были и самостоятельные радиопостановки.

Я не хочу здесь приводить в систему или хотя бы перечислить все его радиопередачи. Не все в них равнозначно и равноценно. Естественно, актер, у которого есть свой театр, да еще в такой степени свой театр, не может уделить работе на радио такую же меру полноценного труда, какая отдана им театру. Потому я вспомню лишь несколько его радиопередач, особо приметных.

В конечном счете, сейчас многие читают хорошо, очень хорошо, иногда прекрасно. Культура чтеца достаточно высока, многие могут передать настроение, состояние и внушить слушателю свои эмоции.

Астангову же лучше всего давалась зримость. Особое свойство его голоса, о котором мы упоминали, было — можно сказать — пластическое свойство. Можно сказать иначе: голосом он располагал в пространстве форму вещи, о которой говорил. Голос был подобен рукам, лепящим глину. Из эластичной и плотной массы звуков, богато модулированной, гибкой, послушной ему, выступало вдруг лицо господина из Сан-Франциско, с холодным глазом, зорким и невидящим, и равнодушно безгубым ртом; хрустальный (именно хрустальный) фужер, задумчиво, как прозрачный аист, стоящий на тончайшей сверкающей ноге, и серая гранитная глыба, забитая в глухую стену, отделяющую воду от набережной.

Еще ему дана была высокая культура речи, поразительное чувство русского языка; он как бы восстанавливался в его речи, освобождался от того, что стало привычным нашему уху, от обычности приевшихся созвучий, за которыми мы уже теряем ощущение внутренней структуры языка.

{180} Астангов читал фразу так, что обнажались корни слов, вросшие в родную языковую почву. Открывался первозданный, первородный смысл слова, слова — драгоценного слитка.

Послушайте, как он читал портрет господина из Сан-Франциско:

«Нечто монгольское было в его желтоватом лице с подстриженными серебряными усами, золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью — крепкая лысая голова».

Чуть заметной модуляцией голос выбирал из текста серебро, золото и слоновую кость, и вдруг становилось жутко или, во всяком случае, не по себе оттого, что это существо сделано не из живой плоти. «Нечто монгольское» в его лице обращалось в свойство монгольского идола, пугающего своею вечностью, и бесстрастием, и искусственностью. Бунинская фраза, о которой мы знали только, что она отлично и со вкусом и с большой точностью сделана, вдруг расступилась перед магической силой астанговского чтения. Серебро становилось уже не эпитетом, ловко пригнанным к его седеющим хорошо подстриженным усам, а золото — отнюдь не пломбой, но они перерождались в самородные металлы, лежащие в каких-то глухих и темных недрах, а слоновая кость его лысины — в громадный желтоватый бивень, всаженный в могучую складку у слоновьей пасти.

Я случайно вынимаю эту фразу из «Господина из Сан-Франциско», чтобы показать, какое колдовство умел делать Астангов там, где мог опереться на предметность. Но в конечном счете это не так случайно.

«Господин из Сан-Франциско», по моему глубокому убеждению, лучшее из того, что сделал Астангов на радио.

Каждый, кому хоть в малой мере известна история театра, знает, что среди актерских удач бывает редкое счастье — когда актеру посчастливится встретиться с ролью, будто написанной для него лично, и только для него. Когда актер, читая пьесу, встретит своего «двойника» и подаст ему руку, помогая сойти со страниц. Они начнут жить оба в одном лице, они уже будут не персонаж и актер такой-то, но одно целое на сцене, единственный в мире организм, который никто ни с кем не спутает. Его будут называть двойной родовитой фамилией: Тузенбах — Качалов.

«Господин из Сан-Франциско», читанный Астанговым, может быть смело внесен в этот почетный список. Об этом рассказе, так, как он вошел в эфир, можно говорить: Бунин — Астангов. Ибо Астангов, вступивший в прозу Бунина, стал равноправен ему, как законный соавтор. Он читал его так, будто сам написал. Он постиг сложный и скрытый механизм бунинского рассказа, подобный механизму часов, где работают тончайшие колесики и спрятаны упругие мощные пружины толщиною в волос; все это связано с одной из самых непостижимых тайн — со временем. Голос Астангова работал здесь подобно умелым рукам часового мастера и ювелира, вскрывая одну крышку за другой и пробираясь острым пинцетом к самому сердцу механизма.

{181} Но, вскрывая крышки и касаясь пружин, он не разрушил ни совершенной формы рассказа, ни изящного и точного движения стрелок по поверхности циферблата, отмечавших во времени путь человека, отправившегося из Сан-Франциско, через океан, в Италию, на крошечный остров Капри, где его поджидала смерть.

Эта повествовательно-сюжетная «поверхность рассказа» была читана Астанговым словно бы самостоятельно, со множеством оттенков, с богатейте разработанной системой интонационных виртуозных вибраций, так что — не доберись он до механизма повествования (а механизм проступал сквозь эту ткань позже и становился понятен лишь к концу) — и этого вполне хватило бы для хорошего чтения превосходного рассказа.

Итак, Астангов начинал голосом, для себя необычным: каким-то «вкусным» голосом. Голосом человека, потирающего руки в предвкушении удовольствия при виде обильно и изощренно накрытого стола. Голос-гурман рекомендовал господина из Сан-Франциско, имени которого никто ни в Неаполе, ни на Капри не запомнил.

Господину из Сан-Франциско предстояли два года отдыха, удовольствий и развлечений, которые сулило ему путешествие. «Он был твердо уверен, что имеет полное право на отдых, на удовольствия, на путешествие во всех отношениях отличное… Он работал не покладая рук…». А как он работал — об этом знали китайцы, которых он выписывал к себе целыми тысячами.

Бунин не уточнил, что это за работа и что знали китайцы. Но астанговский голос тут тускнел, становился угрюмым и почти скучным, хотя в глубине беглой фразы о китайцах дрогнула тайная, зловещая нота, но тотчас ушла.

Ибо речь уже коснулась дочки господина из Сан-Франциско. О ней говорилось с особым, глуповатым, но деликатно-изящным жеманством, и в жеманстве звучала смутная, очень смутная надежда, потому что — кто знает? — не встретит ли она в такой полезной поездке своего принца?

Принца?.. Нет, у Бунина, конечно, стоял не принц, а миллиардер, но, почти иронизируя над миллионерской судьбой, Бунин потом послал ей встречу именно с принцем. Зная об этой грядущей встрече, Астангов пощадил ее и слово «миллиардер» произнес почти нежно, будто собрался сказать как раз «принц».

Да! Так вот, о маршруте семейства из Сан-Франциско… Описывая маршрут, голос Астангова обрел такой размах, такую широту, будто сразу охватил весь мир, с морями и странами, с картинными галереями и молоденькими неаполитанками. И особо щедро, со вкусом и чуть мечтательно прозвучало:

«Карнавал он думал провести в Ницце».

Впрочем, от широты и мечтательности голос, опершись на фразу: «И все сперва пошло отлично», — перешел к почти деловому и едва ли не будничному описанию роскошной, праздной жизни на пароходе «Атлантида» — в этом громадном отеле с его лонгшезами, ночным баром, пушистыми пледами, восточными банями и даже своей {182} газетой. Но Астангов как-то особенно выгородил этот плавучий отель из всего прочего мира, он говорил о нем как о самостоятельной стране, где можно пребывать лишь в хорошем, слишком хорошем самочувствии.

«… В пятом часу их, освеженных и повеселевших, поили крепким душистым чаем с печеньями; в семь повещали трубными сигналами о том, что составляло главнейшую цель всего этого существования, венец его…».

Непостижимо, что делал Астангов с глаголами в этом куске. Он вынимал из глаголов мускульную силу, он говорил — «поили», «повещали» — в какой-то изнеженной, сверхпассивной форме, будто речь шла о каких-то существах, лишенных способности к действию, которых надо поить чаем, потому что сами они пить чай не могут, не должны.

Зато при «трубных сигналах» все обретало внутреннюю активность, интонация становилась упругой, энергичной и чуть ли не хищной: господин из Сан-Франциско спешил одеваться к жизни, он спешил к встречам, к музыке, к самостоятельности пить вино, золотистый «иоганнисберг», до малиновой красноты накуриваться гаванскими сигарами, напиваться ликерами в баре. Этими ликерами нельзя поить господина из Сан-Франциско — он пьет их сам. Сейчас в глаголах бьется мощная энергия, сокрушающая, хватающая, рвущая сила.

А ночью, в салоне, когда собирается отборная публика… — Астангов без особого интереса перечислил ее, остановившись с особым многозначительным упором на танцующей паре влюбленных, о которых — он сказал это жестоко и беспощадно — «только один командир знал», что они наняты Ллойдом «играть в любовь за хорошие деньги». (Сейчас, в ходе рассказа, Астангов, пожалуй, придал влюбленной паре излишний вес, но ей суждено еще раз показаться на океанской сцене — под самый занавес, — и он сейчас акцентировал ее, чтобы вернуться к этому акценту в конце и завязать в рассказе еще один узел.)

… В Гибралтаре на палубе рядом с дочерью господина из Сан-Франциско появился восточный принц, и, тщательно и осторожно отбирая интонацию уже к каждому слову, Астангов будто заговорил на другом языке, где звукосочетания скрывают собственный и особый смысл и особую связь понятий. Малого роста (среди других он казался мальчиком), не хорош собой и странен со своей смуглой кожей, точно натянутой на плоском лице и как будто слегка лакированной… — все это было сказано еще обычно, как говорилось о бутылках вин и пледах, о том, что доступно и понятно взору плывущих на «Атлантиде». Но иной язык начинался, когда голос касался сухих рук принца, его чистой кожи, под которой текла древняя царская кровь. Астангов говорил так, будто сам видел движение этой тысячелетней царской крови в голубоватых жилах.

Суша Италии не гарантировала того же комфорта, что океанская зыбь, несшая столько времени «Атлантиду». Голос словно устал, {183} надсел, перечисляя неурядицы итальянского быта, почти хрипел, поднимаясь к верхним нотам.

Если бы мы не понимали русской речи, мы все равно поняли бы, слыша этот голос, что Италия обманула ожидания, внеся в великолепно налаженную жизнь растерянность, будничность, беспокойство и глухое раздражение, которое так легко переходит в отчаяние и тоску.

Когда они прибыли на Капри… — тут голос сделал некое движение, отступив от описательной и раздраженной манеры (а вся Италия уже прочно была прочитана как раз в этой манере), — вдруг словно бы оборвался. И в разрыв словесной ткани, откуда-то из глубины, поднялась интонация зловещая и чистая от суеты, предостерегающая и беспощадная: господин из Сан-Франциско увидел хозяина отеля и «вдруг вспомнил, что нынче ночью, среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне, он видел именно этого джентльмена, точь‑в‑точь такого же, как этот, в той же визитке и с той же зеркально причесанной головою…».

Слово «зеркально» Астангов произнес так, что оно оторвалось от контекста, встало самостоятельно, будто в живую ткань будничных событий вставили вдруг темное зеркало, зловещее предзнаменование, в котором отразилось нечто, возвещающее скорый конец.

С особой тщательностью и несколько торжественно описал Астангов, как господин из Сан-Франциско готовился к своему последнему вечеру. Крахмальные воротнички, запонки, бальные туфли были уже не просто деталями туалета, но частью мрачного и значительного обряда, которому суждено стать погребальным.

И потому очень страшно прозвучал впервые вошедший в голос Астангова голос самого господина из Сан-Франциско, отвечавшего метрдотелю, голос бесстрастный, деревянный и ужасающий:

«— Я видел ее на открытках…» (о знаменитой танцовщице, которая в этот вечер будет танцевать тарантеллу).

За этим голосом уже стояла смерть, и смерть ворочала эти бесцветные слова в устах своей добычи.

Потом, когда удар обрушился на господина из Сан-Франциско и он был уже мертв и остывал, отнесенный в далекую комнату в конце коридора, еще раз вдруг возник его голос — расторопный слуга Луиджи, дурачась и гримасничая перед горничными, подошел к комнате, где лежал труп, и спросил подобострастно:

«— Ha sonato, signore?

И, сдавив горло, выдвинув нижнюю челюсть, скрипуче, медлительно и печально ответил сам себе, как бы из-за двери:

— Yes, come in…»

Скрипуче, медленно и печально и очень страшно сказаны эти слова. После смерти вдруг возвращается в рассказ голос господина из Сан-Франциско, которого мы почти не слышали при жизни. Шутовство Луиджи, циника и балагура, воскрешает немыслимой гримасой, потешной и страшной, голос покойного, и какая-то веселая и мрачная нота карнавальной жизни, которую господин из Сан-Франциско {184} желал постичь в Ницце, вдруг просыпается в беспощадной шутке Луиджи.

Только сейчас, к финалу, после трагической и внезапной развязки, начинает редеть, истончаться сюжетная ткань рассказа. В сущности, это могло быть повествование о миллионере, который родился и прожил всю свою жизнь в Сан-Франциско, отправился в путешествие и умер на Капри. Может быть, многозначительность, подробность и обстоятельность дорожных описаний иссякла бы и истратилась в движении сюжета, если бы здесь не работали тайно скрытые пружины, относящиеся уже не к сюжету, но к основам бытия.

Только сейчас, к концу, становится ясно, что Астангов все время выводил самостоятельную, глубинную тему, противопоставляя ее теме миллионера, суетной и тщеславной, теме праха по существу. Ей противостоит океан. Все случившееся в рассказе положено на партитуру океана — страшной и вечной симфонии природы. «Океан, ходивший за стенами, был страшен…».

Эта фраза произнесена была так, что уже вроде бы нельзя было ее забыть, потому что она подняла вокруг стен стихию безмерную, как сам мир, и страшную, как рок, но Астангов сам же «потопил» ее, окончив фразу не голосом рока, но голосом суетно человеческим, каким говорил все о пароходе и его обитателях:

«… Но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира».

И вот, оказывается, постепенно, сквозь человеческий шум — крахмальных сорочек, шагов по коврам, шорохов кресел и звона посуды — в рассказ неприметно для нас входил океан, независимо от того, думали о нем или не думали, и местом действия и единоборства оказывался океан — не палуба, не каюта, не салон.

У Бунина «океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях…», вздымаются волны-громады с пенистыми хвостами, волны-горы, волны-миры, подвижные, вечно разрушающиеся и вечно возносящиеся вновь.

Океан здесь — не просто бесконечное количество воды, разделяющее части суши на континенты, но — сама природа, мера вещей.

Природа, работая миллионы лет, создала океан, пенистые гребни, ледяную мглу, мокрый снег — и человека.

Господин же из Сан-Франциско создал банк для хранения денег, золотую пломбу, пароход с восточными банями, таблетку с запахом фиалки, от которой становилось таким пленительным дыхание его дочери, и, наконец, самого себя — господина из Сан-Франциско.

Господин из Сан-Франциско сделал все это, быть может, полагая противопоставить свою деятельность созидательному труду самой природы.

Господин из Сан-Франциско совершил ошибку, отправившись в плавание по океану. На своей земле, утоптанной до того, что земли уже нет, но есть броня асфальта, каучук подошв, железо канализационных труб и камень фундамента, — там он был хозяином, {185} и смерть его была бы печальным происшествием, отмеченным траурной рамкой в прессе и черным крепом в костюме близких.

Но здесь под ногами его был океан, грозное зеркало самой природы (или судьбы), чистейшее и прозрачнейшее ее творение, допустившее на своей поверхности иллюзорный игрушечный мир «Атлантиды» вместе с господином из Сан-Франциско. Однако смерть постигает его на Капри, где, в сущности, нет никакого океана, и апоплексический удар, в конце концов, просто удар, не более. И все-таки его убивает океан — своей могучей подлинностью, своей подлинной сущностью.

Океан, убивший господина из Сан-Франциско, не принимает его в свои недра. Он лишь разрешает везти его тело в трюме, в ящике, на землю Сан-Франциско.

Литература знает немало способов разоблачать несостоятельность богатства, противопоставляя ему какую-либо истинную ценность. Но Бунин противопоставил господину из Сан-Франциско созидающую и сокрушающую стихию, величие самой природы. Астангов поразительно точно понял это, но все время держал подспудно. И только в самом конце, когда та же «Атлантида» везет обратно в Новый Свет труп господина из Сан-Франциско в трюме и в Гибралтаре ночью океан ходит «траурными от серебряной пены горами», вдруг встает единой монолитной холодящей душу массой — весь океан, притаившийся за бортом рассказа во все время его движения.

С какой точностью взято Буниным это слово для движения океана — ходит, ходит по миру. Как точно упирает на это ходит Астангов, восстанавливая скрытый за ним упорный и непостижимый путь океана, его непонятную работу, для которой он ходит, как двигатель внутри громадной космической машины.

И когда открываются в рассказе эти недра его (не фон, а именно недра) — океан, тогда проясняется, что через весь рассказ Астангов вскрывал еще один пласт — самостоятельно, совсем по-другому и совсем иными голосами, чем прочее все, — пласт этот — двигатели «Атлантиды».

Среди рассказа о палубной роскошной жизни проскальзывало как бы невзначай это:

«Глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них…»

И они тоже — уже в окрепшей к концу символике рассказа — не просто топки машинного отделения, но недра, в них скрыт могучий двигательный импульс, который гонит корабль, и самый рассказ, и кусок жизни господина из Сан-Франциско навстречу смерти.

Лишь в самом конце голосом глухим, четко и полновластно отбросив ветошь суетного бытия, Астангов гремит мощью, раскатывая круглые, как колеса механизма, гласные:

«В самом низу, в подводной утробе “Атлантиды”, тускло блистали сталью, сипели паром и сочились кипятком и маслом тысячепудовые {186} громады котлов и всяческих других машин, той кухни, раскаляемой исподу адскими топками, в которой варилось движение корабля, — клокотали страшные в своей сосредоточенности силы…»

Рядом с этими адскими топками совершает обратный путь труп господина из Сан-Франциско, и то особенно устрашающее, что придала интонация Астангова словам «адскими топками», уже относится непосредственно к самому господину из Сан-Франциско, находящемуся у порога ада, опаленному судным огнем преисподней.

Разоблаченная, сорванная ветошь призрачного бытия исчезает из рассказа, и только последний обрывок ее, зацепившись, трепещет на океанских ветрах: еще раз появляется та влюбленная пара на корабле, которая так услаждала глаз господина из Сан-Франциско в вечерний час. Пара опять танцует, хотя ей давно уже надоело плавать по океану. Здесь голос ловит конец той интонации, которая была заброшена еще тогда, когда первый раз шла речь об этой нанятой паре, и связывает еще один узел.

И все такие особо интонированные концы фраз связываются крепко к концу рассказа.

Становится ясно, что голос работал все время подспудно, перекидывая мосты, мостики от одной фразы — через весь рассказ, к другому концу, поджигающему первый.

Только в конце становится жутко от того, что совсем не было названо его имени, и вдруг прояснилась первая фраза о том, что ни в Неаполе, ни на Капри не запомнил никто имени господина из Сан-Франциско. Природа не отметила его именем собственным в стаде ему подобных существ, которых определяли лишь деньги.

Становится ясно к концу, что не случайно в рассказе не было лиц человеческих, но были идолы, загадочные, непроницаемые, идол — и сам господин из Сан-Франциско со своим монгольским лицом, на изготовление которого пошли отборные и ценные материалы. На огромного идола похож капитан — «рыжий человек чудовищной величины и грузности». Искусственно натянута лаковая кожа на неподвижном лице восточного принца.

Не случайно из человеческой плоти созданы только обитатели итальянской суши — живые люди против этого сборища идолов — подвижный Луиджи, старик Лоренцо в лохмотьях, принесший двух живых омаров, и абруццкие горцы «в кожаных плащах, с волынкой, возносящие смиренные хвалы солнцу и утру».

Луиджи, Лоренцо, абруццкие горцы, две горничные, которые так и покатились со смеху, радуясь гримасам Луиджи, — все они — род людской. Про каждого из них можно сказать человек. Когда они появились в рассказе, Астангов голосом передал их человеческое тепло, и человеческие слабости, и самую человеческую сущность.

Господин из Сан-Франциско человеческого звания лишен. Бунин разоблачает его, изымает из списков человеческих, хотя этот идол сделан столь совершенно, что может ходить, есть, пить, интересоваться {187} танцовщицей и застонать от неудобства, застегивая запонку под напрягшимся кадыком.

Почувствовав это, Астангов — как выясняется только к концу — ни разу не образовал фразеологического единства из этих слов — господин — из — Сан-Франциско. Он всякий раз вносил еле заметное ударение на слове господин, почти неощутимым усилием дыхания. Лишь к концу рассказа эти интонационные штрихи собираются вместе, выявляя особые качества господина из Сан-Франциско; оказалось, слово господин абсолютно нельзя заменить словом человек. Нищий Лоренцо — человек, рожденный матерью; лицо из Сан-Франциско — господин, следовательно, не человек, но искусственное создание, худший плод цивилизации. Потребляя жизнь, он, в сущности, мертвец, неживой с самого начала. Но это становится ясно с ужасающей силой только тогда, когда в рассказ входят простые живые люди — слуги, нищие и крестьяне, когда, раздвигая строки повествования о господине из Сан-Франциско, на площади появился непрошеный бесцеремонный Лоренцо со своими омарами и прошли стороною неизвестно откуда взявшиеся абруццкие горцы. Их появление и разоблачает суть господина из Сан-Франциско, он выявлен, как «механизм из Сан-Франциско». Лишь судорога смерти приобщила его к миру живых. В том, как описывает Астангов его смерть, ирония продирается сквозь трагедию смерти, подхваченная позже циничной шуткой Луиджи.

О людях — о Луиджи, Лоренцо и горцах — ничего не ведали идолы с корабля «Атлантида».

Господин из Сан-Франциско, все идолы с корабля «Атлантида» управляемы не законами жизни, но законами механики, которая запущена ими же. Машины корабля становятся скрытым символом. Символ маячит сквозь рассказ, как сигнальный огонь, предостерегая от опасности. Опасность в том, что античеловеческие силы управляют человеком, превращают его в автоматического идола.

Если бы господина из Сан-Франциско угораздило жить в тринадцатом веке, он мог бы успеть подумать перед смертью, что отправляется прямой дорогой в ад, и никуда больше, что он грешен. Ибо ему от рождения дана была жизнь, но он обменял ее на механическое существование. В двадцатом веке ему нет нужды возносить смиренную хвалу небу или бояться преисподней.

Тем не менее пароходные топки Бунин уподобил адским печам (зловеще и значительно сообщает о том Астангов), как будто не кочегар, а дьявол гонит «Атлантиду» по волнам. Там, где клокотало и варилось движение корабля в топках, теперь стоит гроб «в соседстве с мрачными и знойными недрами корабля».

Земля и вода не принимают тело господина из Сан-Франциско. Его грешную душу сторожит адский огонь.

Мрачная мистерия, подсвеченная адским огнем топок, сопутствует развитию и разрешению сюжета.

Не случайно на всем пути почти нет солнца, но есть ледяные бури и грозное ненастье, которого никто не замечал, обнажившееся {188} к концу и обрушившееся на обратный путь корабля, «тяжко одолевавшего мрак, океан, вьюгу…».

Это последняя фраза «Господина из Сан-Франциско». Астангов не приглушил ее, не усилил — она сама по себе стихла, как рокот океана, уносящего вдаль последний свой вал.

### Мир Петрарки

Поразительный мир, сущность далекой, могучей эпохи открыл Астангов в чтении сонетов Петрарки. Он выбрал достаточно щедро из сборника сонетов и канцон, какие писал Петрарка от первой встречи с донной Лаурой до глубокой своей старости, когда уже старческой рукой вносил поправки в сонеты юных лет.

Обильному поэтическому пиршеству Петрарки, которое разделил с ним Астангов, мне хочется предпослать если не эпиграф, то заставку, взятую из О. Мандельштама. Вот она: «Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме…»[[14]](#footnote-15).

Медленно, в некотором раздумье, словно в чужую и незнакомую реку, входил Астангов в сонеты великого итальянца. Астанговское чутье к языку поразительно сказалось в том, как он «ощупывал» слова перевода, проверяя, есть ли истинное устойчивое дно, итальянское дно под течением русской речи…

Приступив к Петрарке в переводах А. М. Эфроса[[15]](#footnote-16), Астангов поначалу был осторожен. Казалось, он сам прислушивался к тексту. Казалось, он держит в руке гипсовый слепок и рассматривает его, пытаясь уловить в белой копии живое очарование оригинала.

Почти неизбежная утрата перевода — потеря свободы в сочетании слов и «заговорной» силы, какая дана стиху в родном языке. Почти неминуема издержка, когда мысль поэта начинает располагаться наконец в чужом языке легко и свободно, но властная магия родного языка, в лоне которого она зачата, померкла.

В «Избранных сонетах и канцонах на жизнь и смерть мадонны Лауры» между Астанговым и Петраркой могла встать парадоксальная преграда: русский язык, который Астангов чувствовал с чрезмерной тонкостью. Весьма профессиональный, культурный и несколько тяжелый язык переводчика сейчас почти мешал Астангову.

И потому с крайней осторожностью начинал он первый сонет:

«Вы, внемлющие в звуках строф моих  
Томлениям, что сердце мне терзали…»

Мы напрасно стали бы искать в этом обращении, как относится Петрарка, да и Астангов, к тем, кто внемлет томлениям поэта. {189} Астангов прочел эти строки довольно энергично, но весьма общо, пожалуй, чуть полемично, впрочем, достаточно абстрактно.

«Пусть пестрый мой, волнующийся стих,  
Дитя слепых надежд, слепой печали,  
Найдет у тех, кто то же испытали,  
Дань жалости, а не попреков злых!»

Здесь он «оперся» на эпитеты — слепых надежд, слепой печали, подчеркнув печальное, ущербное качество надежд и увечье печали, их особую примету, какая открылась поэту в зрелые годы, когда он озирал прожитые дни. Чтобы далее, в строке четвертой, акцентировать жалость — «дань жалости». Некий эмоциональный треугольник выстроился из этих трех особо интонированных слов. К жалости, к человеческому чувству обращался Астангов не только от имени поэта — от имени стиха его тоже. Стих и поэт отождествлены, они родственны, они живые оба. Стих пронизан нервами, в нем струится кровь, он раним, он ищет защиты.

Таков был первый «заявочный столб» Астангова, забитый им в неведомую ему почву.

С той же осторожностью он попробовал ввести к концу сонета еще новую интонацию, бесхитростную, почти обыденную, поведав в простоте:

«… Да я и сам собою устыжен.  
Таков итог тщеславья и забот:  
Раскаянье, да стыд, да разуменье,  
Что все соблазны мира — краткий сон».

Но яркая бытовая краска не ложилась на грустные размышления Петрарки. Их сплетение оказалось более сложным, коварно сложным, оно требовало полутонов, лукавых градаций цвета, оно само собирало тени в глубинах и отбрасывало призрачные отсветы. Испробовав эту интонацию, Астангов далее к ней не прибегал.

Следующим в своей структуре поэзии Петрарки поставил он сонет пятый и снова будто примеривался, ища ключ, чтобы открыть тайну его поэтики, где мощь взывала к защите и хрупкая слабость оказывалась поражающей силой.

Теперь он пробовал начать лирический сонет чуть бравурно:

«Заворожен неистовой мечтой  
Всегда, повсюду следовать за тою,  
Кто сеть любви рвет легкою стопою,  
Опережая шаг неспешный мой…»

И слово всегда, означающее протяженность и бесконечность во времени и постоянство, наделил он не этими качествами, но страстью. Слово повсюду, казалось бы, равнозначное всегда, проскользнуло незаметно в мягком потоке звуков. Первый отблеск страсти, величие ее, ее особый многозначительный смысл собрались в этом всегда гораздо в большей мере, чем в словах «сеть любви». Могущество итальянских гласных приблизилось здесь к полнозвучию привычного русского слова.

{190} Отсюда взят разбег для центральной фразы сонета:

«Мой пыл упрям влюбленной слепотой…»

Ликующей болью наполнил он эту фразу. Властно произнесен здесь каждый звук. Четырежды повторенное «л» вяжет, «склеивает» вас с чарами этой фразы, обволакивает и не отпускает. И тут — голосом — перебрасывается конец нити из предыдущей строфы к тем прежним вкрадчивым звукам «л» — «кто сеть любви рвет легкою стопою». Рвать сеть любви дано ей, но не Петрарке, опутанному неистовой мечтой, как сетью.

Это голосом обозначенное особо — «мой пыл упрям влюбленной слепотой» — тоже заявочный столб; от него начнет Астангов свои открытия в любовной теме Петрарки, отсюда он начнет разрабатывать драгоценную жилу, напитавшую поэтику великого итальянца.

«Пыл» — слово, которое по звучанию крайне трудно сделать опорным, — произнесено с такой силой, что звучит как задетая струна все время. Уже заговорили иные струны, но звук его держится поверх течения сонета, до последних слов:

«Он мчится к Лавру…»

И лавр произнесен с той же степенью силы и особой многозначительностью. Русский язык не передает игры звуков, уподобляющей слово «лавр» имени «Лаура». Это созвучие дало Петрарке возможность гибко варьировать образ, почти жонглировать им, переходя с пленительной легкостью от облика любимой к весьма конкретному изображению лавра, описывая его листву, «язвительный для уст, горчайший плод» и тень, которую он отбрасывает.

Не поняв идентичности звучания этих слов, нельзя проникнуть в существо поэзии Петрарки. Во всеуслышанье заявляя о своем чувстве, гордясь им всю жизнь и воспевая имя любимой с профессиональной хваткой истинного трубадура, он всегда окружает любимый образ застенчивой, легкой, но непроницаемой тайной. Лицо женщины словно скрыто вуалью, сквозь нее смутно сквозят черты. Он будто прячет ее в тени лавра. Вскормленный античностью, он, кажется, всегда вспоминает судьбу нимфы, которая убегает от страсти преследователя и превращается в лавр. И он сам превращает в лавр свою Лауру, оберегая нежный образ ее от своей опаляющей страсти, от пыла своего. Пыл

«… мчится к Лавру, чья листва скрывает  
Язвительный для уст, горчайший плод,  
Что раны больше жжет, чем исцеляет».

Потому слово лавр — сознательно или интуитивно — загружает Астангов смыслом куда большим, чем возможно в русском тексте. Потому он произносит его нежно и торжественно, словно представляет одушевленное существо.

Он встретится не раз в сонетах, этот лавр, и потому уже сейчас Астангов наполнил звук этого слова таинственной многозначительностью.

{191} В сонете пятом Астангов уже почти обрел ключ к лирике Петрарки. Но он еще выпустит его из рук, еще раз отступит, примеряясь к стиху иным, романтически-возвышенным способом, к которому вроде бы располагает Петрарка.

Так прочтен сонет десятый.

«Я, что ни шаг, оглядываюсь вспять  
И к вам тянусь всем удрученным телом…».

В сонете разлуки, написанном в пору первого путешествия в Рим, есть ноты скорби, весьма естественно и человечески просто выраженные в словах:

«… Чуть оживаю сердцем омертвелым  
И вновь бреду, твердя: “Нет сил страдать!”»

Однако пафос, заданный интонацией с самого начала, оказался сильнее. Он заглушил простодушную откровенность поэта.

И вот, наконец, — сонет двадцатый, где Астангов миновал преграды перевода, где он подошел к самому Петрарке, слился с ним и более не разлучался.

Осторожные подступы, интонационные пробы сменяются полной гармонией, единством чтеца и поэта. Единство обретено не в обыденно-прозаической трактовке стихов, не в романтически-возвышенной стилистике — между ними пролегает счастливо обретенная тропа.

Абсолютная простота и безукоризненная правдивость интонации отныне сопутствуют голосу Астангова. Но простота овеяна высокой печалью (высокой, но не возвышенной), как будто Астангов искал не интонацию, но точку зрения и нашел ее на вершине горы, откуда открылся весь мир глазам влюбленного и любящего поэта.

«Уж пламенел звездой любви восток,  
Уже взошла и та, кого Юнона  
Терзала ревностью и чья корона  
Струила с севера лучистый ток…».

Смысл отвлеченной мифологичной образности почти ничего не говорит нам, но современнику Петрарки с полслова было ясно, что речь идет о нимфе Калисто, которую Юпитер превратил в созвездие Большой Медведицы, чтобы спасти от ревнивой Юноны. Здесь рассеивается ночной темный туман, сквозь него проступают ясные величественные звезды, окаймленные зубчатой короной сияния[[16]](#footnote-17).

«… Уже старушка, не обувши ног,  
Взяла кудель, вздув уголь у заслона;  
{192} Уж не могли любовники без стона  
Встречать разлуки близящийся срок…».

Каким-то колдовским способом голос Астангова воссоздал бесконечную панораму, открывшуюся в ночи всевидящему оку поэта, повеяло вдруг прохладой южной ночи, открылась деревня, лежащая в долине, запах дыма, очага и теплого хлеба. Дальний домик на самом краю села, сгорбленная старушка в черном платке, ее босые ноги, обвитые старческими венами. И иные дали, должно быть — город, должно быть — сад, где любовники вспомнили о близкой разлуке — безымянные предвестники, а вернее, предчувствия Ромео и Джульетты.

Проницаемы становятся покровы ночи, прозрачными стали стены, ограды и чащи. С вершины гор, с вершины чувств, напряженных и горьких, открыт этот мир, где равны и ценны великие и малые явления — явления единого мира: пучок кудели, заслон очага, звезды и сама любовь в минуту скорби, и разлука, неминуемая, как смена луны и солнца. Прозрение приходит в тот миг,

«Когда к моей утраченной надежде  
Вернулась жизнь, хотя зеницы ей  
Еще смыкал недуг и дни, и ночи,

Она была — увы! — не та, что прежде,  
Но словно говорила: “Будь бодрей, —  
Не отняты у мира эти очи!”»

Неуловимые, тончайшие оттенки душевности удались Астангову. И произошло истинное чудо — чувство Петрарки прорвалось сквозь неточную систему звуков, столь неудачно подобранных в этом куске перевода, сквозь вялое звукосочетание «будь бодрей».

Ничто не помешало Астангову открыть безмерные глубины стиха, из которых он бережно вынул слова самые главные — «не отняты у мира эти очи». У мира не отнято нечто значительное, что наполняет жизнью гаснущую мечту поэта. Жизнь разгорается от дуновения надежды. Надежда пришла из того великого мира, где существуют планеты и люди, их труд, их чувства и раздумья. Сердце поэта вмещает в себя весь мир, мир принял в себя поэта и его страданья и разделил с ним его заботы.

Ощущение себя в мире и мира в себе принесены в стихи Петрарки дыханием эпохи. Но, может быть, эпоха набралась этого ощущения из поэзии Петрарки…

Печальны его сонеты. Печаль сопутствует ему как тень, редкие минуты счастья всегда повиты печалью. Тот, кто изучал жизнь Петрарки и проследил биографические корни, от которых восходили его стихи, знает, что поэт любил свою печаль едва ли менее, чем {193} донну Лауру, и искал ее жадно, в чем чистосердечно признавался сам[[17]](#footnote-18).

Для него было важно осознавать любовь ущербной, слышать свой собственный зов, но не слышать ответа. Он писал о стреле, которая ранила сердце, это был любимый его образ. Но он дорожил раной едва ли не более, чем донной Лаурой. Через каверну, открытую стрелой, в сердце поэта входили образы мира, вся система мироздания. В восприятии Петрарки мир был печален и мудр. За право прозрения поэт платил несчастной любовью. Он почти сознательно культивировал свои любовные несчастья и невзгоды — эти лабораторные условия, в которых взращивалось его прозрение.

Астангов уловил эту странную и преднамеренную сложность чувств Петрарки. Он обнаружил в чтении это его свойство. Не отнимая у Петрарки искренности, он не слишком настаивал на драматизме любовных невзгод поэта. Но Астангов обобрал бы Петрарку, если б не показал, для чего ему нужна была эта лаборатория, и он особо подчеркивал прозрение, элементы мироздания, открывшиеся в этой преднамеренно несчастной любви.

Поэзия Петрарки жадна до печалей. Но она не замкнута, и потому из сонета в сонет бросает Астангов какое-то продолжение, сонеты интонационно оборваны. Он читает их так, будто в конце не было точки. Будто последняя строка их ущербна и недоговорена.

Однако из этой недоговоренности всегда произрастает могучий импульс последующего движения, он объединяет тематически разные сонеты. Сонеты образуют единство, в котором постигается структура мироздания.

В структуру же входила природа, люди, их чувства, судьбы родины. Потому среди лирических стихов оказалась канцона пятьдесят пять, исполненная боли за судьбу Италии, раздираемой раздорами, корыстью и враждой. Имя Италии возникает рядом с именем Лауры.

Великую горечь привнес Астангов в канцону.

«Италия моя! Хоть речь не может  
Уврачевать раненья,  
Язвящие твое родное тело, —  
Но как сдержать слова тоски и мщенья?»

{194} Он отказался от богатой модуляции. Речь его была проста и страстна, и те же ноты любви и томительной страсти, которые звучали в его интерпретации любовной лирики, возникли здесь:

«Я был птенцом не этого ли края?  
Не в этом ли гнезде я Был выкормлен?..»

В систему мира Петрарки наравне со звездами и чувствами вошло родное гнездо, и он сам не пылкий влюбленный сейчас, но сын отечества.

«… Не этой ли отчизне  
Я помыслы отдал, благоговея?»

Не избери Астангов этой канцоны, портрет Франческо Петрарки, который создан им, был бы незакончен.

Петрарка принадлежал эпохе титанов. Это вовсе не означало, что титан менее раним, чем человек обычного масштаба. Титаны были уязвимы для любви, для ревности и обиды. В сонете сорок шестом Астангов, не теряя более из виду величия Петрарки, его необычайного, титанического калибра, вникал в его человеческую уязвимость и горевал вместе с ним:

«Уж глаз моих от сладкого огня  
Не в силах ум спасти своей уздою;  
Их не отвлечь всей прелестью земною, —  
Так зол недуг, что охватил меня!»

Но злой недуг — бремя, посильное для его плеч. Потому Астангов точно определяет размеры душевной боли, не останавливаясь на них дольше, чем надо. Он работает, строго соблюдая пропорции сложных противоречий, а порой и исключающих друг друга эмоций и мыслей, отбирает из разных сонетов черты, чтобы создать этот образ, где соединились искренность и некая прекрасная поза, истинная боль чувства и осознание красоты этой боли, пронзительная откровенность сердца и маска аллегорий и сложно заплетенных метафор.

В сонете десятом поэт спрашивает, откуда у него столько сил, чтобы одолеть страданье.

«А мне в ответ Любовь: “Иль ты забыл,  
Что это — преимущество влюбленных,  
Не знающих обычных свойств людских?”»

Но Астангов понял, что Петрарке даны силы не только по преимуществу влюбленного; нечто совсем иное действительно стоит выше «обычных свойств людских».

Сверхчеловеческая сила движет поэзией Петрарки. Астангов передает ее страстным напором слов, силовые линии исчерчивают звуковой покров сонетов.

{195} Прекрасно прочтен им сонет пятьдесят восьмой. Упругая сила слова и поразительная свобода интонаций, щедрость звуковой окраски, богатство тембра и живость речи, почти разговорной, отличают этот сонет от всех, которые выбрал Астангов.

«Любовь ли то, иль что-либо иное?  
И что же это, ежели Любовь?  
Коль в ней добро — что цепенеет кровь?  
А если зло — в чем действие благое?»

Антитеза, которую содержат третья строка и строка четвертая, показана так, будто Астангов колеблет чаши весов, пристально следя за легкими движениями чаш, взвешивая истины и их опровержения.

«Так, меж противных ветров, в лодке малой  
Скитаюсь без руля по гребням волн,

Познаньем беден, суесловьем полн,  
Не ведая, где кров душе усталой».

Но, передав известную долю горечи поэта, признавшего скудость своего познания, Астангов вдруг выходит на секунду из образа, показывая что он-то отнюдь не придал серьезного значения самобичеванию Петрарки. И жалобы поэта тонут в интонации Астангова, исполненной все той же упругой стремительной силы, которую он ощутил в Петрарке даже сквозь причитания над собственной слабостью.

В сонетах Петрарки почти нет описаний природы, хотя природа все время присутствует в дыхании стиха. По законам, созвучным законам природы, возводится и оживает его стих. Но мы напрасно стали бы искать у Петрарки растворения в природе, гармонического уподобления ей, как нашел Астангов у Пушкина и как прочел его «Море», где взволнованный дух поэта сливается с бушующей стихией.

Такого слияния нет вообще в культуре Ренессанса, зато всегда есть дух противоборства, острое ощущение необходимости сопротивления каким-то то внутренним, то внешним силам. Это тоже нашел в Петрарке Астангов и бережно очистил, выбрал из пучка мотивов этот. Мятежный дух Петрарки бьется в его лирике у Астангова, хоть это мятежность и особого свойства. Петрарка выразил ее в строке:

«Так мерзну летом и горю зимой!»

То была обычная для него аллегория, которую он любил. Астангов же прочел ее особенно хорошо, чисто и четко до такой степени, что аллегория почти развеялась, обнажив истинное чистосердечие, — будто речь шла только о физическом состоянии, о несоотнесенности нервного поэта с законами времен года.

{196} В сонете сто семнадцатом голосом Астангова беседует не тот Петрарка, к которому Астангов нас уже приучил. Это голос глубокого старца, который беседует с птицей:

«Пичужка милая, ты надо мной  
Летишь, скорбя об отошедшем лете».

Астангов будто распахнул окно, впустив в комнату глубокую чистую осень, пронзительное и печальное небо, по которому скользнула тень крыльев. Тень скользнула по прекрасному лицу великого старца, разбудив его от усталых дум.

«Знать, для тебя зима уж на примете  
И дни тепла все дальше за спиной».

Великой грустью наполнены эти слова, Астангов сквозь оболочку слов нашел в них печальный необратимый смысл: птица уйдет от зимы и вернется к своей весне; зима Петрарки не сменится весной, его зима — это старость, преддверие близкой смерти.

«… Я ж отдал смерти навсегда мой свет;

Но этой хмурой, позднею порою  
Мне память сладостных и горьких лет  
Велит как друг беседовать с тобою».

Дружеский совет, который дает ему память, исходит от лет любви, от сладостных и горьких лет, которые Астангов понимает так же, как говорил о горечи и радости любви в прежних сонетах. Неназванная тема Лауры вспыхивает вновь: Петрарка зовет свою тему «мой свет». На пороге могильного склепа он оборачивается, чтобы оставить у дверей склепа свой вечный светильник. Природная смена времен года привела его к последней зиме, увидеть другую весну он бессилен. Но задуть его светильник бессильны зимние ветры. Вечный круговорот природы унесет с земли и его и малую пичугу. Подчиняясь законам круговорота природы, Петрарка уходит, закрыв последнюю страницу сонетов. Но он оставил свою любовь, провозгласив ее законом вечной жизни, всегда попирающим законы смерти.

Так расстается с ним Астангов.

### Октябрьская поэма

На анкетный вопрос: «Каким языком владеете (свободно)?» Астангов мог бы ответить: «Языком Маяковского», — и это было бы правдой.

Астангов почувствовал специфическую, неповторимую фактуру его поэтической речи, которая открывалась заново во внезапных сочетаниях звуков. В необычной силе ударных.

{197} Когда Астангов читал Маяковского, казалось, что записывать поток этого языка нужно в иной грамматической системе, какими-то иными, огромными буквенными знаками, среди которых букв заглавных должно быть много более, чем принято, а может быть, и все они будут заглавными.

В его чтении стих Маяковского обнаруживал совершенно исключительную, необычайную ударность. Хореизация, столь свойственная стиху Маяковского, обретала неимоверную силу. Казалось, это совсем новый язык, обладающий могучим импульсом формообразования. Язык этот был горячей живой средой, из которой выходили все новые и новые образные формы. Они беспрерывно зарождались в глубинах среды, они выходили на зов поэта в первородной свежести.

Астангов почувствовал этот импульс формообразования в языке Маяковского, и казалось — ему первому дано было заговорить на новом, свежерожденном языке, исполненном могучей жизнеутверждающей силы.

«Дул,  
 как всегда,  
 октябрь  
 ветрами…» —

так начинал он читать «Хорошо!», опустив пять первых частей поэмы.

Начав прямо с шестой, с октябрьских ветров, он уже невольно в какой-то мере становился творцом новой поэмы. Минуя длительные подступы к центральной теме, он врывался сразу в сердце событий, он лепил то, что становилось новым произведением, созданным из романтики и особой прозы.

Романтический ключ, которым Астангов открывал поэму, означал приподнятую торжественность. Она возвещала о том, что начинается изложение событий необычайной, экстраординарной важности. Речь пойдет о коротком времени, измеряемом часами, но в ходе истории оно решает больше, чем иные века. Речь пойдет о кульминационной точке истории — потому в торжественном напряжении читал Астангов эту часть поэмы.

Мы упомянули еще «прозу» астанговского чтения. Это вовсе не означает прозаического подхода к поэзии. Это не значит, что Астангов не постиг сущности поэтики Маяковского. Нет, это был прозаизм документа, документальная точность каждого поэтического образа, документальность деталей, которым Астангов придал здесь исключительное значение.

И театральность, торжественная и чуть таинственная патетика театрального действа была в его голосе, когда он произносил эти фразы. Должно быть, средневековый «преко», пояснявший, что сейчас будет сыграно и где это будет происходить, именно так возвещал о начале миракля.

Необычайная стилистика начиналась в этом, астанговском театре, и то был уже не столько Астангов-чтец, сколько Астангов-актер, {198} вышедший на авансцену перед поднятием занавеса. (За занавесом ощущался театр, родственный тому, в котором Мейерхольд с Дмитриевым ставили «Зори» Верхарна.)

Астангов открыл сцену, где дули октябрьские ветры, где должна была выступить новая эпоха. И не было места ни заднику, ни статистам: каждая деталь, каждый элемент, каждый звук — все было элементом равноценной важности. Люди, ветер, Нева, винтовки. Зимний дворец и мост над Невой. Все должно было играть главную роль.

«Дул,  
 как всегда,  
 октябрь  
 ветрами…»

Слово дул произносил он с какой-то величайшей, сверхчеловеческой силой. Таким дуновением можно вдохнуть жизнь.

Коротко разрубленные строфы ожили, напряглись, как парус под напором могучего ветра. Но голос тут резко изменился, сухо фиксируя ординарное событие. Это уже обычные ветры, возвещающие осеннюю пору:

«… как дуют  
 при капитализме».

А вот третья градация тона:

«За Троицкий  
 Дули  
 авто и трамы,  
обычные  
 рельсы  
 вызмеив».

Третье значение слова «дули» обытовленное: мчались, может быть, и как ветры; но этот осколок жаргонной речи, усеченные, обрубленные жаргоном слова, очень прозаично вмонтировал Астангов в свою величественную панораму. Куски живой речи вмонтированы в высокий строй стиха.

Точнейшую реальность прозаической жизни — в равновесии с высочайшей поэтикой созидания, какую мы найдем у Маяковского, равно как и у великих художников, писавших сотворение мира, — сумел пронести через всю поэму Астангов.

«… обычные  
 рельсы  
 вызмеив».

Но обычность Маяковского не так проста. Обычные рельсы уподоблены змее. Внезапное слово «вызмеив» делает рельсы необычными, живыми.

Все, что вовлечено сейчас в рождение новой эпохи, будет необычным.

Голос пошел спускаться по крутой лестнице стиха Маяковского:

{199} «Под мостом  
 Нева-река,  
по Неве  
 плывут кронштадтцы…»

… От Троицкого, от мостовой, вниз, к низкой воде под мостом:

«От винтовок говорка  
скоро  
 Зимнему шататься».

Но это уже — говорок людской, живой говор, речь, будто ветер принес обрывок чьей-то речи.

Голоса людей входят в монтаж поэмы, кто-то из кронштадтцев, плывущих по Неве, озорно и угрожающе пообещал: «скоро Зимнему шататься».

Чуть позже в поэму ворвется сварливый бабий голос, каким подходяще скандалить в очереди за керосином:

«В рог,  
 в бараний!  
 Взбунтовавшиеся рабы!..»

Голос обрывается на визгливой, беспомощной ноте. Это, улепетывая в бешеном автомобиле, кричит «бывший». Голос Керенского включил Астангов в свой монтаж так, будто, мчась по набережной, крикнул он в ответ веселому кронштадтцу.

Фантастическая свобода, с которой Маяковский монтирует место действия, смещая географические точки, Астанговым усугубляется. Когда он читает, в поэме все время ощутимы различные силовые поля, разные пласты жизни приведены в динамическое состояние.

Из разных силовых полей подается все время информация о ходе событий. Информируют дома, камни, мосты; информируют голоса разных людей, сведенные воедино; информирует автор. Не одну, не две, но бесконечное количество точек зрения находит Маяковский в поэме для того, чтобы обозревать поле, на котором выступает сама история.

Астангов стремится удерживать все время во внимании эти динамические поля. Поэма оркестрована им как симфония.

Предметность, свойства вещи, которые так искусно всегда подает Астангов, здесь обретают особый смысл. Свойства материалов, которые нигде не опускает Маяковский, у Астангова становятся важными, в них пробуждается особая активность. Он заставляет нас чуть ли не кожей почувствовать мрамор дворцовой лестницы, твердость сырого гранита набережной, холод винтовочной стали.

Маяковский возводит памятник великой революции, он отбирает для памятника вечные, прочные материалы: сталь, гранит, мрамор. Астангов воссоздает их в точной фактуре.

Маяковский помещает свою сцену в центре мира. Как на средневековых полотнах, все, что не участвует в действии, — выходит {200} за пределы внимания, выпадает, меркнет. Возникает диспропорция деталей, смещаются размеры вещей: на сцену выползают мягкие ампирные кресла, в которых сидят министры Временного правительства; кресла у Астангова получаются зримее, чем министры.

Мы не видим лиц тех, кто идет на штурм Зимнего, мы знаем только, что по мраморным лестницам грохочут приклады, движутся тулупы, бушлаты, шинели…

И чей-то звонкий молодой голос, знакомый голос Кронштадта:

«Которые тут временные?  
 Слазь!  
Кончилось ваше время».

Как будто и не прекращался диалог кронштадтца и Керенского, кричавшего: «взбунтовавшиеся рабы…»

Внезапно обрывается симфония истории: впервые возникает чье-то лицо, это —

«… путиловец —  
 нежней папаши:  
“Ты,  
 парнишка,  
 выкладай  
 ворованные часы —  
часы  
 теперича  
 наши!”»

Голос его — гудящий, чуть насмешливый и торжествующий. Историческое событие уступает место событиям людской жизни. История отступает, ее преломленный отсвет падает на осколок жизненной реалистической прозы: какой-то сукин сын попытался в суматохе прихватить дворцовые часы. Час назад путиловец не мог бы еще сказать так. Час исторического времени родил новое мировоззрение. «Наши!» — говорит новый хозяин, который вступает во владение громадным хозяйством всей страны. Торжество нового хозяина Астангов подает как сообщение величайшей важности, как заключительный аккорд, но аккорд звучит в новой тональности.

«Дул,  
 как всегда,  
 октябрь  
 ветрами…».

История продолжает свой путь.

… Круто меняется вдруг стиль повествования, исторические события внезапно чередуются с частными происшествиями из личной жизни поэта.

Интонацию человеческого тепла, мягкую, как ткань, из которой сделан человек, — нашел Астангов для другой части поэмы, где {201} речь шла о круглых глазах любимой, о двух морковках, которые добывал Маяковский и нес ей вместо цветов.

Ни сентиментальности, ни позы не допускает Астангов. Он внес в текст едва приметную каплю иронии, и это была весьма ценная капля для Маяковского, поэта застенчивого.

И потому — оцените эту каплю добродушной иронии, иронии не от имени Астангова, но вложенной им в уста самого Маяковского, который будто бы сам чуть посмеивается, говоря:

«Я  
 много дарил  
 конфект да букетов,  
но больше  
 всех  
 дорогих даров  
я помню  
 морковь драгоценную эту  
и пол-  
 полена  
 березовых дров».

Патетику «дорогих даров» и снимал Астангов, мягко иронизируя над их качеством и на качестве настаивая особенно:

«Мокрые,  
 тощие  
под мышкой  
 дровинки,  
чуть  
 потолще  
средней бровинки».

На этом непрочном, зыбком, обманчивом и быстро исчезающем материале держится не что иное, как человеческая жизнь. Они — не просто приметы голодного времени, они — опора, суть существования, потому Астангов особо тщательно работает над тем, чтобы они были воссозданы в точности.

Оперевшись на их вещность, Астангов с логически безупречной убедительностью совершает резкий рывок, пространство петроградского быта, окружившего поэта, разрывается, в разрыв проглядывают очертания далекого материка. Интонация резко меняется, Астангов переходит на официальный тон. Сытая Америка открывается голодному поэту. В лицо Америке брошен вызов:

«Можно  
 забыть,  
 где и когда  
пузы растил  
 и зобы,  
{202} но землю,  
 с которой  
 вдвоем голодал, —  
нельзя  
 никогда  
 забыть!»

Астангов опирается на слово «голодал». Он говорит его протяжно-многозначительно, слово ширится, от него ответвляются образы скудной жизни, которая только что в подробностях прошла перед нами.

Только сейчас возникает тема величия свободного духа, который способен противостоять невероятным трудностям судьбы.

Личной жизни поэта найдено место в историческом полотне. Неистовой силы патриотизм дает поэту право пережить свою жизнь, как жизнь страны, слиться с ней нераздельно

«Это было  
 с бойцами,  
 или страной,  
или  
 в сердце  
 было  
 в моем».

Астангов открывает в стихе Маяковского особую насыщенную среду, в которой кристаллизуется мировоззрение поэта, его стремление ощущать пульс отечества, как свой собственный. Его постоянное, напряженное стремление слиться со страной. Ощущать себя каплей, в которой отражается вся страна.

Потому совершенно особенно, задушевно говорит Астангов:

«… но землю,  
 с которой  
 вдвоем голодал…»

Поэт и его земля выступают, как два равных героя. Астангов увел и эту фразу от патетики — в стихию задушевной, интимной доверительности поэта. В «горлане-главаре» он более ценил поэта-человека.

Он отнюдь не искажал Маяковского. Хотя, если вспомнить, какую бурю эмоций, взрывов, подъемов, модуляций голоса и стремление к знаку восклицательному мы слышали в чтении самого Маяковского и Яхонтова, можно призадуматься, почему Астангов восклицательному знаку Маяковского предпочитал уравновешенную точку.

Перейдя к оптимистическому, мажорному финалу (чрезвычайно сложному в полифонической системе всей поэмы финалу), Астангов меняет интонационный ключ. Он взял в качестве такого ключа хорошее настроение — просто. Бодрость человека, вставшего в одно прекрасное утро и вдруг всем своим существом ощутившего, что утро удалось на славу, а значит, твоя жизнь — тоже.

{203} «Я  
 земной шар  
чуть не весь  
 обошел, —  
и жизнь  
 хороша,  
и жить  
 хорошо».

Это было у Астангова отрегулировано ритмом пружинистого утреннего шага — таким вышагивают привычный путь от дома за угол, через привычную улицу. Но в такое удачное утро все, к чему привык, идя ежедневно по знакомому и надоевшему пути, вдруг обретает радость новизны, и все воспринимается как первооткрытие.

То была самая простая человеческая интонация, и даже несколько различных простых интонаций. В нее вливались еще другие голоса. И откуда-то издалека, из огромного городского пространства, залитого солнцем, крикнул кто-то совсем другой:

«Воздухá береги…» —

так, как кричат грузчики: «майна!», раскатистым широким портовым криком, простым, грубоватым и озабоченным целостью груза, который висит под облаком, подхваченный краном…

Чтение этого отрывка после традиции Яхонтова было совсем необычным. Чтение Яхонтова увлекало, захватывало бьющей через край жизнерадостностью, оптимизмом общим, не соотнесенным с данным утром конкретно, но соотнесенным с мировоззрением поэта и чтеца в целом. В каждом следующем слове «хорошо!», столь часто повторяемом в поэме, Яхонтов сгущал все плотнее forte, стремясь к fortissimo, какой-то небывалой концентрации мажора. Не доводя forte свое до крика, он сделал его идеальным вместилищем всех мажорных тональностей.

Все, что видел Маяковский на своем утреннем пути, Астангов отмечал с любовью и удовольствием, созерцая панораму: фабрику, соседний сад, поле за городом.

«Улица —  
 моя.  
Дома —  
 мои».

Астангов здесь тонкой игрой оттенков голоса заставил вдруг вспомнить того путиловца, который сказал: «часы теперича наши». Пафос хозяйственного взгляда на свою страну, на общее, как на свое, возникает вновь. Хозяин новой жизни, в начале поэмы поднявшийся по мраморной лестнице Зимнего, продолжает победоносное шествие во времени. Мимо своих домов, полей и фабрик.

В середине двадцатых годов, работая над поэмой, Яхонтов охарактеризовал подход к своему творчеству: «Я не хотел заслонять своим “я” мое время — оно стояло на первом плане».

{204} Тридцать с лишним лет спустя читает поэму Астангов. Не только иная природа индивидуальности художника, но и иное время определяет его подход к теме. Он тоже не заслоняет своим «я» свое время. Но и время не заслоняет его. В его прочтении Маяковский, его «я» — первое действующее лицо. Он восстанавливает глаз Маяковского, его чуткое ухо, его ощущения. Там, где поэт присутствует лично, через него проступает эпоха — через него выводит к нам эпоху Астангов.

Он сам всегда присутствует в каждой строчке, вдумчиво интерпретируя ее и точно соотнося с личностью Маяковского. Он отыскивает в стихах опорные пункты, отправные точки, отталкиваясь от которых воссоздает эту личность. В руках у Астангова — призма времени, сквозь которую он из своего дня — накануне шестидесятых годов — смотрит на отрезок времени, прожитый Маяковским в поэме.

### «Встречи с Бахом»

… В лесу казенной землемершею  
Стояла смерть среди погоста,  
Смотря в лицо мое умершее,  
Чтоб вырыть яму мне по росту.

… Десятого сентября 1966 года была передана радиопостановка «Встречи с Бахом» с участием Астангова[[18]](#footnote-19). Это была последняя встреча с Астанговым — последняя в его жизни запись.

Его уже не было в живых. Голос его звучал посмертно. Голос его был живым, а смерть его еще не была пережита. Беда недавней утраты обращала передачу в реквием.

Голос его звучал посмертно. Жизнь и смерть вступили в иное сочетание, образовав во времени обратное движение. По силе воздействия это было равно лучшему стихотворению Пастернака.

… Был всеми ощутим физически  
Спокойный голос чей-то рядом.  
То прежний голос мой провидческий  
Звучал, не тронутый распадом.

Передача была о русском мальчике, который попал в фашистский лагерь. Дни его детства проходили, отгороженные от мира колючей проволокой. Колючей проволокой был выгорожен во вселенной убогий загон, где страх голода и смерти управлял хрупкой жизнью ребенка. Однажды мальчик забрел в пустой собор и встретил там старого органиста, который играл Баха.

Органиста звали Гюнтер Штраль. Это и был Астангов.

В сущности, это был бы просто рассказ, если бы не голос Астангова. Вмешавшись в повествование, голос потряс его, перевернул, раздвинул, обнажив глубины, до которых обычно радио не добирается.

{205} То были два мира — мир рабства и мир величия духа, где обитает свобода, даруемая природой и талантом. Великая музыка стояла против действительности, в которой привычно влачились дни ребенка. Действительность была — лагерь, и против нее стоял Бах и голос Астангова. Действительность и искусство стояли друг против друга.

Мальчик стоит на пороге собора, его робкое частое дыхание уходит вверх, в стрельчатый свод, отражаясь там еле слышным гулом.

Как странен голос старого органиста, голос Гюнтера Штраля, зазвучавший ему навстречу.

Невероятен был подле лагеря голос Баха. Так же невероятен был подле лагеря голос старого органиста, и мир раскалывался надвое, и раскрывалось небо, и звуки в торжественном и строгом порядке лились на землю.

Он стоит на пороге, этот мальчик, а звуки льются в него, как благостный дождь в выжженную дотла пустыню.

Звуки проходят сквозь него беспрепятственно, проходят, словно не видя его, обращаясь ко всей природе, ко всему миру.

Ручьи звуков растворяли боль. Они внушали мир.

Все это говорил не Астангов, это говорил чей-то другой голос, подводя нас к той минуте, когда Гюнтер Штраль отнял свои мудрые старые руки от клавиш.

И тогда своды, еще трепещущие от музыки Баха, наполняются его голосом.

— О‑ля‑ля, молодой человек! Что ты тут делаешь? Давай познакомимся. Меня зовут Гюнтер Штраль… Да ты, кажется, плачешь? Да ты оттуда, снизу, из лагеря… А ты говоришь по-немецки?

«Да ты оттуда», — почти воскликнул он, склоняясь перед печальнейшей догадкой.

Голос, в котором, как в поэзии, — «то блеск меча, то удар молний, то рассыпающийся по бархату жемчуг». Дозволенный метафоризм, и я не вижу иного способа рассказать о том, как в последний раз был его голос записан и сохранен, а все, что и как он говорил после, ушло с ним.

То был голос с сильным, но мягким немецким акцентом, с тем акцентом, который в прошлые времена отождествлялся с тургеневским Леммом, неудачником-музыкантом, обучавшим гармонии Лизу.

Этот голос, этот бархатный привкус чужого языка… Если бы уже изобрели машину, умеющую расшифровывать значение и смысл человеческого голоса, машина была бы потрясена объемом и мощью культуры целых веков, ставших за великолепной завесой этого голоса.

Но только что перед мальчиком был другой голос с тем же акцентом — и слепой и страшный, как обрубок, — голос надзирателя. И если бы машина взялась расшифровать значение и смысл его, слова надзирателя открывались бы так: «Вот ты — Иоганн Себастьян Бах, а я, неуч и хам, тебя дубинкой по голове могу бить!»

{206} Одна и та же земля может родить гения и надзирателя для этого гения. Но на то он и гений, чтобы пересечь границы, начерченные вокруг него надзирательским штыком, и совершить то, чего обычным людям совершить не под силу. Чудо.

Чудо — делопроизводство гения. В горчайшую пору земного бытия говорит этот голос: все будет хорошо.

Гюнтер Штраль сказал: «А ты говоришь по-немецки? Прекрасно».

Вдруг акцент исчезает из его голоса, и он переходит на чистый великолепный язык — язык людского понимания: «Впрочем, если бы даже ты не говорил, я был бы тебе рад».

Добрый, прекрасный голос, знакомый голос, вдруг оживший в радио: «Ты, наверное, голоден? А у меня ничего нет. Хочешь, я дам тебе яблок, великолепных яблок?»

— Не надо. Я ничего не хочу.

— Но я должен что-нибудь для тебя сделать… Я сыграю еще. Слушай…

Шаги удаляются. Он уходит куда-то вверх, прочь от нас. Он уходит, и своды, еще глухо гудящие от бархатной ласки его голоса, снова наполняет Бах.

Голос…

Его больше нет и никогда не будет. Мы не услышим его больше, как и мальчик никогда более не услышит Гюнтера Штраля. И вот Гюнтер Штраль, несший в себе Баха, и мир, и жизнеутверждение, вселившее надежду в истерзанную душу ребенка, — оставляет после себя невидимый след скорби.

Почему?

Может быть, потому, что художник, обреченный жить среди фашистов, — изгнанник, который не может и не захочет бежать с родной земли и обречен на изгнание без изгнания?

Какой горький голос у Гюнтера Штраля…

Какой голос был у Астангова. Голос возводил объемы, открывал бездны. Он низвергал в бездны и поднимал к звездам.

Мальчик, стоящий на пороге, потрясенно смотрит в глубину пустого зала, на стройные трубки, по которым звуки уходят в небо. Он думает о Бахе.

Другой голос, ведущий рассказ, говорит:

«Кем надо быть, чтобы так выразить неистребимую веру в то, что страданиям все равно придет конец?!»

Но это не только о Бахе — это и о последнем даре Астангова, который он нам оставил.

Оставил и ушел из жизни.

… Прощай, размах крыла расправленный,  
Полета вольное упорство,  
И образ мира, в слове явленный,  
И творчество, и чудотворство.

## **{****207}** В. Г. Кисунько М. Ф. Астангов — актер кино

«Должен чистосердечно признаться: работа в кино сильно увлекла меня, настолько, что даже несколько обеднила для меня работу на театре. В кино я впервые вижу сам, как и что делаю перед зрителем. Могу со стороны проверять и критиковать свою работу. Кино дает возможность актеру, однажды создавшему законченный, яркий образ, всегда и неизменно доводить его таким до зрителя. Кино исключает всякую случайность, зависящую от душевного и физического состояния актера, от производственных условий и прочих вещей, мешающих актеру играть свою роль всегда одинаково.

Но главное, что увлекает в кино, это — необъятный простор, необозримые возможности во влиянии на зрителя. Прошло едва полтора месяца, как впервые был показан “Чапаев”. А сколько сотен тысяч, миллионов людей успели уже посмотреть его, попасть под подчиняющее влияние этого фильма! Одновременно и в одинаковом качестве зритель видит фильм в различных местах земного шара. Возможны ли такие плоды работы актера, проделанной на театре?»

С этими словами, выдающими восторженность неофита, начинал Михаил Астангов, тогда еще молодой, но уже известный театральный актер, свой путь в киноискусстве.

Сегодня имя и труд Астангова в одинаковой степени принадлежат и истории советского театра и истории советского кино. Было бы наивным пытаться установить сравнительную степень значительности театральных и кинематографических работ Астангова. Несомненно, что есть единая картина трудов и дней большого мастера, где театр и кино гармонически сливаются и характеризуют единство поисков и свершений актера. И не будет преувеличением сказать, что кинематографические работы Астангова имеют принципиальный характер не только для истории советского кино, но и для истории духовной жизни нашего народа.

Впервые зритель увидел Астангова на экране в 1933 году в одном из эпизодов фильма «Солнце восходит на западе», рассказывавшего о росте политической активности германских рабочих. Фильм этот, не сохранившийся до наших дней, прошел незамеченным.

{208} Известность к Астангову как актеру кино приходит с появлением на экранах фильма И. Пырьева «Конвейер смерти» (1933), также посвященного зарубежной тематике.

Работа Пырьева вызвала оживленную дискуссию на страницах печати. В «Конвейере смерти» — одном из первых советских звуковых фильмов — была сделана чрезвычайно интересная для своего времени попытка, не утрачивая достижений немого кино, освоить поэтику кинематографа звукового. Режиссура фильма, увлеченная отбором и композицией звуков, смело шла по пути стилизации, усиления звуковой экспрессии. Этим определялась и поэтика изобразительного ряда. Астангов играл в фильме князя Сумбатова, совращавшего с пути истинного одну из трех главных героинь «Конвейера смерти» — работниц, уволенных с завода в дни экономического кризиса.

Астангов появлялся на экране промозглым дождливым вечером, невдалеке от ресторана, близ которого бродила героиня, Элли, под звуки сладенького, убаюкивающего танго. Перед девушкой возникала довольно зловещая фигура мужчины в черном, приглашавшего войти в ресторан, предлагавшего свое покровительство. Элли соглашалась, хотя и не сразу. Мужчина картинным жестом снимал шляпу и представлялся многозначительно: «Князь Сумбатов».

В ресторане он нараспев произносил слова только что отзвучавшего танго — пошлые, манерные слова о любви, которые потерявшая жизненную опору героиня охотно принимала за слова любви.

Можно с уверенностью сказать, что Астангову — как, впрочем и большинству актеров, занятых в фильме «Конвейер смерти», — выпала задача создать не столько образ, сколько символ. И символ был создан. Роль князя Сумбатова, по замыслу, тяготела скорее к типажному, нежели собственно актерскому решению. Но в отличие от большинства лент немого кинематографа типажность астанговского героя могла быть успешно реализована уже совершенно новыми, в основе своей собственно актерскими (а не монтажными, например) средствами. Сквозь толщу экспрессионистской условности и наивной символики, которыми увлекся режиссер, отчетливо видна была добротная актерская работа, филигранная техника, понимание задачи образа в системе фильма в целом.

Астангов играл не просто условно-зловещую фигуру, он ясно показывал, что именно таким воплощаемый им персонаж представляется героине. Это была не нарочитая инфернальность; сценарий и режиссура предлагали Астангову рисунок роли, исполненный многозначительности, и актер эту многозначительность тонко утрирует, так что зритель воспринимает астанговский персонаж несколько иронически.

Следует сразу сказать, что ирония сопутствовала большинству работ Астангова для экрана. Это тем более важно, что на протяжении всего творческого пути в кино ему чаще всего приходилось иметь дело с отрицательными персонажами. Здесь сыграли свою роль как бы рудименты типажного кинематографа. Характерное, запоминающееся {209} лицо Астангова, не менее характерный голос, умение актера двумя-тремя точными штрихами выразить свое отношение к образу и сформировать зрительское отношение к персонажу, склонность Астангова к тонкой интеллектуальной иронии и всесокрушающему сарказму — все это было субъективными причинами использования актера в «отрицательном» амплуа.

Но были и причины объективные. Поэтика создания отрицательных образов давалась нашему звуковому кинематографу нелегко. Если в немом кино достаточно было чисто внешних характеристик, то кинематограф звуковой требовал новых средств, более того (и прежде всего) — нового отношения актера к персонажу. Этапный для советского кино фильм «Чапаев» блестяще решил эту задачу: созданный И. Н. Певцовым образ полковника Бороздина рассматривался критикой тех лет как принципиальная удача. Но критика неизменно отмечала также и тот факт, что успех Певцова, успех «Чапаева» закреплялся с немалым трудом.

В 1936 году литературный критик В. Гоффеншефер в статье, озаглавленной «Образ врага», писал:

«На одной из дискуссий по поводу фильма “Чапаев” выступило несколько товарищей, видных участников гражданской войны. Они хвалили фильм, между прочим, и за то, что в нем правдиво показаны белогвардейцы. “Когда, бывало, смотришь старые советские фильмы, в которых белогвардейцы изображались в виде каких-то юродивых и трусов, то невольно возникала мысль: а стоило ли награждать меня орденом за то, что я побил таких глупых и трусливых врагов? Но когда я увидел "Чапаева", я сказал себе: нет, орден дан мне не зря, бить приходилось врага хитрого, смелого и по-своему — идейного”, — вот что, примерно, сказал один из выступавших. И он был прав.

Многие наши писатели и художники долгое время не понимали одного из парадоксально звучащих, но глубокого по своему существу принципа создания образа: сила и реальность положительного образа человека нашего времени во многом зависит и от изображения значительности тех сил, которые противостоят положительному герою и преодолеваются им»[[19]](#footnote-20).

На протяжении трех десятилетий Михаил Астангов создал целую галерею образов врага. Разумеется, ими не исчерпывается послужной список Астангова-киноактера, о чем мы будем говорить ниже. Но политическое значение работы Астангова в кинематографе, роль замечательного советского актера в идейно-художественных исканиях своего времени в немалой степени определяется именно этой галереей образов.

Здесь кроется немалое на первый взгляд противоречие: Астангов, один из лучших учеников великого трагика Л. М. Леонидова, сам выдающийся трагический актер, художник глубоко интеллектуальный — {210} и вдруг галерея отрицательных образов, иногда сугубо эпизодических, иногда откровенно плакатных. Но противоречия здесь нет. Наоборот, можно смело сказать заранее, до того, как мы приступим к подробному анализу отдельных работ актера: интеллектуализм, ироничность, подлинная духовность, отличавшие астанговское актерское мастерство, оказались в высшей степени необходимыми в работе над отрицательными образами, ибо позволяли актеру решать поистине масштабные задачи, помогали раскрывать перед зрителем не только частные, индивидуальные черты конкретных носителей зла, но и показывать стоящую за злом идеологию, выносить свой приговор этой идеологии.

Эти же черты помогли Астангову успешно решить очень трудную задачу: показать, как конкретные условия строительства социализма позволяют измениться в процессе труда личности асоциальной, антиобщественной. Такова была задача актера при создании образа Кости-Капитана в фильме режиссера Е. Червякова «Заключенные» (1936), поставленном по известной пьесе Н. Погодина «Аристократы».

Работа над образом Кости-Капитана соответствовала — как об этом писал сам актер — «желаемому», «творческой мечте». Образ Кости разбивал ограничительные рамки представлений о «положительных» и «отрицательных» персонажах. Астангов рассказывает, как в беседе с Погодиным он высказал пожелание сыграть «человека полюсных отношений к нашей, советской действительности, то есть от резко враждебных — до полного и безоговорочного ее приятия; причем решенного в глубоком психологическом ключе».

Астангов сам подчеркивает, что в работе над ролью Кости для кино он постоянно обращался к пьесе как к более развернутому материалу. Это естественно: «спрямленность» событий в сценарии снимала многие психологические мотивировки, развитие которых прослеживалось в пьесе. Сказывалась разница в использовании сценического и экранного времени (хотя с точки зрения сегодняшней экранное время в фильме порой использовалось крайне неэкономно — за этим стоят вполне объяснимые черты нашего кинематографа в момент работы над фильмом «Заключенные»).

Но тем существеннее оказывается работа Астангова. Актер всюду стремится дорисовать образ отношением к событиям и психологическим метаморфозам, развертывающимся на экране, создать как бы дополнительный слой этих событий и метаморфоз — создать жизнь духа, раскрыть интеллектуальное прозрение своего героя. Астангов вначале ставит Костю в положение человека, духовные проявления которого строго ограничены рамками «морали» уголовного мира. Костя все время немного играет, «работает на публику» — то на таких же уголовников, как он сам, то на начальство. Перед зрителем — человек, знающий правила игры и во имя сохранения собственного престижа постоянно подчеркивающий свою причастность к этой игре.

Астангов очень точно показывает раскрепощение внутреннего мира и внешней манеры поведения своего героя, переход его от «правил», {211} определенных «моралью» преступного мира, в сферу реальных повседневных человеческих отношений, выковывающихся в повседневной трудовой жизни.

Вначале режиссура и актер идут по проторенному пути типажного кинематографа. Впервые на экране Костя появляется в кадре, так сказать, типажно-портретном. Надвинутая на лоб кепочка, папироска, прилипшая к углу рта, маслянистый «блатной» взгляд — все это подано утрированно, с нажимом. Однако, когда Костя начинает активно действовать, когда на экране развертывается активная борьба за него, картина меняется. Чистая типажность исчезает — может быть, в какой-то мере даже в ущерб достоверности образа.

Характерно, что режиссура не воспользовалась в фильме «Заключенные» теми возможностями, которые предполагал кинематограф. Хотя натурные съемки на Беломорско-Балтийском канале и делались, все же сам канал не стал главным героем фильма. Среда фильма весьма условна, порой откровенно театрализована. Точно таким же образом несколько театрализовано и действие внутри этой наполовину искусственной среды. О труде, о работе в фильме больше говорят, чем показывают людей непосредственно в труде. Эта черта фильма налагала на актеров — и прежде всего на Астангова — требование с особой точностью показать внутреннюю, духовную эволюцию героя.

Задача была тем более сложной, что эволюция эта давалась и в пьесе и в сценарии несколько облегченно, скорее по внешним, событийным вехам, нежели по узловым моментам внутренней логики развития характера. И следует сказать, что Астангов удачно справился со стоявшей перед ним задачей. Как это ни парадоксально звучит, но помогла именно высокая интеллектуальность, столь свойственная дарованию актера.

Вначале Астангов утрирует, нарочито подчеркивает типажные черты своего героя. Подчеркивает настолько, что и Костя и та среда, в которой Костя — «король», воспринимаются как ряженые, как люди не настоящие, а играющие кого-то и что-то. Эта «ряженость» оказывается в резком противоречии с той реальной жизнью и теми реальными людьми, которые находятся здесь же, на стройке, рядом. И столкновение наигранного с настоящим — в рамках самого фильма — неукоснительно стремится к какому-то кризису.

И этот кризисный момент настает. Не желая поддаваться натиску самой жизни, герой Астангова закатывает истерику, кричит о своем нежелании работать, разрезает в порыве истерики себе грудь. Характерно, что некоторый театральный наигрыш оказывается здесь в конечном счете вполне оправданным: он идет не только от режиссера или актера, но и от сути ситуации.

Астангов приводит своего героя к такому внутреннему состоянию, когда возникает охватывающее всего человека ощущение необходимости сделать выбор. Внешняя реакция Кости в этом эпизоде скрывает в себе и самозащиту и самообман. Герой пытается внешним {212} наигрышем перебороть растущее внутреннее беспокойство, ощущение — пусть еще смутное — неизбежных перемен.

И затем, показывая путь своего героя к прозрению, Астангов как бы раскрепощает свой интеллект, интеллект актера. Недочеты драматургии восполняются внутренним содержанием личности самого актера. Астангов не боится слишком интеллектуализировать своего героя. Действительность, с которой сталкивается Костя-Капитан, такова, что духовное прозрение человека оказывается неизбежным, необходимым. И актер очень тонко доносит до нас все оттенки превращения типажа в характер.

С другой стороны, Астангов не торопится сразу раскрыть нам внутреннее прозрение героя. Это было бы неверным и с точки зрения правды характера и с точки зрения правды обстоятельств. Актер играет не святочный рассказ о воре, попавшем в трудовую среду и прозревшем после нескольких бесед с начальством. Даже в рамках среднего фильма Астангов стремится проследить внутреннюю эволюцию своего героя.

С самого начала отношение Кости к жизни отличается повышенной резкостью. Костя — всезнающ, мир для него — сила враждебная, и несколько истеричный наигрыш в отношении к миру — дело привычное. Резкость переходит в откровенную озлобленность, когда речь заходит о работе. Для того мира, в котором привык и приучил себя жить Костя, труд — чуть ли не зазорное занятие. Для Кости положение вне общества было привычным, естественным, единственно возможным.

Астангов дал психологически и художественно достоверную картину того, как внутренний мир человека, увлеченного трудом и согретого доверием открывшегося ему мира людей, разрывает путы искусственной и бесчеловечной морали преступного мира и обретает первые навыки иной, человеческой, трудовой морали. Подчеркнем: первые навыки; фабула фильма, вне всякого сомнения, позволяет говорить только о них. Но, как уже отмечалось, использование актером своих мощных интеллектуальных данных как бы разрывает условные границы фабулы и позволяет зрителю прочесть суть глубинных процессов, скрытых за индивидуальной судьбой Кости-Капитана.

Актер очень точно передает внутреннюю одаренность своего героя и его неустроенность; бравада и истерики Кости — не от уверенности в себе, его приверженность старому — от страха перед жизнью. Окруженный поклонением блатного мира, Костя не знает, что такое доверие. И когда ему поручают конкретное дело и при этом доверяют — просто, по-человечески доверяют, — Костя преображается. Не сразу, конечно. И Астангов строг к себе: он не позволяет себе увлечься и раньше времени «сыграть результат». Актер тщательно показывает постепенность прихода Кости-Капитана в человеческое общество.

Несколько искусственной выглядит в фильме тема любви Кости к лагерной «пишбарышне». Но характерно то, что Астангов не боится {213} предельно драматизировать, по сути дела, банальную историю об обманутом чувстве. Для актера первостепенную роль играют здесь не любовные «страдания», а анализ внутреннего мира своего героя, который уже на пути к людям — и вдруг понимает, что путь этот долго еще не будет простым, что придется не только завоевывать доверие, но и преодолевать недоверие, сталкиваться с гаденьким судом мещанина.

Исполнение роли Кости-Капитана принесло Астангову заслуженный и прочный успех. Впереди было еще почти три десятка ролей в кино. И среди них — стоящие в строго последовательном ряду образы: учителя-фашиста Фогельзанга в фильме Г. Рошаля «Семья Оппенгейм», фашистского полковника Макенау в фильме И. Пырьева «Секретарь райкома», фашистского генерала Енекке в фильме И. Савченко «Третий удар» и, наконец, — Гитлера в «Сталинградской битве» В. Петрова. Первый из названных фильмов датируется 1938 годом, последний — 1949‑м. Астангов начинает работу над образами фашистов тогда, когда вторая мировая война еще не началась, и завершает свою галерею несколько лет спустя после разгрома фашизма.

Астангов — признанный актер-философ, — как никто другой из его современников, коллег по искусству, сумел проникнуть в духовный механизм «коричневой чумы». Чрезвычайно характерны отзывы критики, оценивавшей работу Астангова над ролью Фогельзанга в фильме «Семья Оппенгейм» по известному роману Лиона Фейхтвангера.

«Правдиво, не впадая в утрировку, играет артист М. Астангов главного представителя фашизма в фильме — преподавателя Фогельзанга, убийцу юного Бертольда Оппенгейма»[[20]](#footnote-21), — отмечал Б. Изаков.

«Избегая крайностей, придерживаясь жизненной правды, Астангов в роли Фогельзанга сумел создать образ, исполненный сарказма и большой обличительной силы. По-своему, Фогельзанг энергичен. Астангов знает цену такого рода энергии. В ней есть что-то искусственное, механическое. И вот “энергичный” Фогельзанг чем-то напоминает гальванизированный труп. Его движения лишь кажутся порывистыми, они — конвульсивны. Взгляд стеклянных глаз неподвижен.

В сущности, Фогельзанг труслив. Он не выдерживает и намека на сопротивление. Вольтер, даже гипсовый, кажется ему опасным. Лукавая усмешка фернейского мудреца приводит его в неистовство. Фогельзанг поворачивает бюст лицом к стене. Так-то оно спокойнее.

В образе Фогельзанга исполнителю этой роли и постановщику фильма удалось запечатлеть явные и скрытые пороки фашизма. При взгляде на маньяка-учителя зримо становится еще более понятной историческая обреченность Третьей империи. Ярость и нетерпимость фогельзангов тем и объясняется, что они не могут не чувствовать своей обреченности. Всюду окружены они врагами — в прошлом, в настоящем, в будущем»[[21]](#footnote-22), — писал Е. Кригер.

{214} Так оценивали современники работу Михаила Астангова. Это был один из первых и, безусловно, один из самых блестящих опытов советской актерской школы при решении ответственнейшей политической и художественной задачи создания образа фашиста — того реального врага, схватка с которым представлялась неизбежной задолго до начала Великой Отечественной войны.

Тема борьбы с фашизмом, противостояния мира гуманизма, наследующего все лучшее, что было создано человечеством, миру фашистского варварства — одна из самых важных тем советского искусства. И, как часто это бывает в истории искусства, на трудном историческом перекрестке пересеклись пути диктуемой временем темы и мастера, которому суждено было эту тему решить. Мастером этим стал Михаил Астангов.

В первой работе этого цикла, в роли Фогельзанга, многое еще — от умозрительных конструкций. Материал нов, не очень знаком, но интуиция и точная политическая характеристика образа позволяют актеру сделать верный шаг и найти соответствие образа и типизированной в нем сущности. При этом работа Астангова с завидной точностью соотнесена с образным строем и системой психологических характеристик фильма в целом.

В фильме «Семья Оппенгейм» было показано столкновение гуманистической традиции, носителем которой являлась немецкая интеллигенция, с фашистским воинствующим антигуманизмом. В мир прекраснодушных принципов и благих мыслей врывался кошмар, бред. Но за бредом Фогельзанга стояла реальная сила нацистского сапога, нацистской дубинки.

Фогельзанг был бы гротеском, если бы не трагизм ситуации, превращающей фогельзангов в реальную историческую силу, перед которой оказывается бессильным гуманизм оппенгеймовского толка. Астангову удается соотнести в образе Фогельзанга гротеск и точную характеристику той «идейности» врага, о которой писал в цитированной выше работе В. Гоффеншефер. Актер смог увидеть социальные истоки этой «идейности» и вынести ей самый суровый приговор. На наших глазах вершится «суд актера». Парадоксальное претворение антиинтеллектуализма в зачумленный интеллект, хотя и не показанное (в силу специфики материала романа Фейхтвангера) на экране как процесс, превращается в зловещий итог, в реальность, которая требует принятия решения и активного действия.

Астангов не скрывал демагогическую целеустремленность идеологии Фогельзанга. В фильме не была достаточно показана и охарактеризована реальная расстановка сил в Германии после прихода фашистов к власти, не были должным образом раскрыты те реальные исторические силы, которые были призваны и способны противостоять фашизму. Это, несомненно, было слабым местом фильма, но, быть может, именно благодаря этому тем действеннее был вылепленный актером образ. Прав был рецензент, писавший о слабости Фогельзанга перед лицом великих образов мировой культуры. Фогельзанг у Астангова был силен именно тем, что ощущал сейчас {215} сегодня, сию минуту полную свою безнаказанность, жив был поддержкой дюжих штурмовиков с квадратными челюстями и плечами.

Рассказ о Фогельзанге у Астангова был каким-то незаконченным, требовавшим продолжения. И когда началась Великая Отечественная война, когда фогельзанги и их выкормыши хлынули смертоносной лавиной на нашу страну, — тогда Астангов сыграл гитлеровского полковника Макенау в фильме Ивана Пырьева «Секретарь райкома». И сам фильм и работа в нем Астангова носили принципиальный характер и стали важной вехой в истории советского киноискусства.

Никогда народность советского киноискусства не выявлялась столь исчерпывающе, никогда действенность его не была столь эффективной, как в годы войны. Искусство экрана было призвано сыграть важную роль в формировании общественного сознания народа, вставшего на бой с фашизмом. Проблема воплощения образа врага — реального, вооруженного до зубов, наглого в своей уверенности в скорой и легкой победе, жестокого в насаждении «нового порядка», — проблема эта была одной из важнейших в художественной практике тех лет.

Характерно, что в военные годы искусство кино создавало образы врагов, подчеркивая прежде всего жестокость фашистов, апеллируя прежде всего к чувству жгучей ненависти к врагу. Это естественно и едва ли нуждается в подробном разборе.

Но не менее значительным является опыт советского кино в области рассмотрения образа врага в плане комическом, сатирическом, гротесковом. Здесь условия особые.

Традиция, на которую могли опереться мастера советского кино, была достаточно богатой. К сатирической заостренности, к комизму, к сочетанию трагического и комического советское киноискусство в работе над образом врага прибегало не раз. Но фильмы и двадцатых и тридцатых годов рассказывали в комическом ключе или о враге поверженном уже, или ограничивались чисто типажными характеристиками. При этом (как, например, у Г. Козинцева и Л. Трауберга в трилогии о Максиме) источником сатирического изображения была скорее политическая карикатура, нежели то, что в науке в последнее время определяется как смеховая культура народа.

В годы Великой Отечественной войны художественное преломление и политическое осмысление этой смеховой культуры выявились совершенно по-особенному, в соответствии с принципами народной традиции. Наиболее интересными работами такого рода были фильмы «Секретарь райкома» И. Пырьева и «Новые похождения Швейка» С. Юткевича.

В последнем из только что названных фильмов сатирическая мера вещей была сознательно и открыто соотнесена с блестяще решенной художественной условностью среды и взаимоотношений между персонажами. Центральные образы картины — Гитлер и Швейк, — равно как и все остальные персонажи, решены были {216} режиссурой в откровенно буффонном плане. В фильме этом многое — от извечных народных представлений о героизме и о неизбежном поражении врага. Фильм убивает врага осмеянием, и в системе подобной поэтики чем враг смешнее, чем он нелепее и глупее, тем больше у положительного героя права апеллировать непосредственно к зрителю (как это и делает Швейк, строящий уморительные козни Гитлеру, откровенно при этом подмигивая зрительному залу).

В фильме «Секретарь райкома» можно увидеть то же мастерское использование народных традиций в исполнении роли врага — полковника Макенау — Михаилом Астанговым. Но форма, в которую отливается работа актера, совсем иная.

«Секретарь райкома» — фильм, во многом решенный в жанре героико-романтической комедии. В фильме, рассказывавшем о борьбе нашего народа с фашистскими захватчиками, были созданы яркие образы советских людей. Макенау, пожалуй, единственный в фильме образ врага, получивший дифференцированное воплощение, не сливающийся с общей темной массой фашистов на экране. Астангову приходится реализовать порой, казалось бы, взаимоисключающие свойства характера своего персонажа. Макенау — по принципу построения фабулы — жесток и труслив, хитер и глуп одновременно, вороват и откровенно циничен.

Следует сразу же отметить, что, несмотря на известную условность образа, Макенау — не просто реалистический портрет фашистского высшего офицера, опьяненного успехами гитлеровской военной машины в первые годы второй мировой войны. Макенау — такой, каким играет его Астангов, — это тот образ врага, который складывался в народном представлении веками.

Режиссер сознательно делает героев своего фильма сродни былинным богатырям (особенно это применимо к образу старика Гаврилы Русова, роль которого блестяще сыграл М. Жаров, и, конечно же, к образу секретаря райкома Кочета, воплощенному В. Ваниным). И в духе исконной народной традиции решает центральный образ врага в резко гротесковом ключе, подвергает действительно опасного врага (и об этой опасности фильм не дает забыть зрителю) осмеянию, как только можно это сделать. Смех как неотъемлемая часть народного духа, народной культуры «побивает» врага, ловит его на каждом слове. В пору самых кровопролитных боев с фашизмом народ уверен в победе. Эта убежденность дала жизнь многим замечательным произведениям искусства, среди которых фильм «Секретарь райкома» занимает почетное место.

С Макенау зритель впервые встречается в тот момент, когда полковник, на лице которого написано довольство жизнью, довольство собой, принимает парад фашистских солдат, вступивших в один из оккупированных советских городов. Сопровождаемый громогласным «хайль!», Макенау говорит о русских как о «племени рабов», напоминает, что фашистское знамя развевается «над Парижем, Прагой, Варшавой, Амстердамом, Брюсселем…». Завершает Макенау {217} свою речь обещанием, что скоро «это знамя будет развеваться над столицей России — Москвой, над Петерсбургом». Во время речи Макенау неведомая пуля поражает немецкого ефрейтора, стоящего на крыше с фашистским знаменем в руках. Под звуки провозглашаемого полковником «хайль Гитлер!», под звуки солдатского ответного «хайль» фашисты расстреливают мирных жителей.

В этом коротком эпизоде, как и в следующих, где появляется Макенау (нападение партизан на немецкие штабные машины, во время которого Макенау удалось спастись, а также непосредственно следующий за этим эпизод разговора Макенау со шпионом, которого полковник засылает в партизанский отряд), Астангов создает достаточно банальный образ офицера-захватчика. Краски здесь мало чем отличаются от тех, которыми живописался портрет Фогельзанга. Это — Фогельзанг, надевший военную форму, упоенный успехами германского оружия на полях Европы, не сомневающийся в своем превосходстве и уверенный в близком (и, разумеется, победном для Германии) конце войны.

Но вот новый эпизод — вернее, короткий его миг. Макенау словно приближен к камере и предстает перед нами уже как «индивидуальность», как «личность». «Индивидуальность» же эта проявляется в тот момент, когда полковник упаковывает в чемоданы награбленное добро — фарфор, хрусталь, бронзу. Астангов иронически смотрит на своего героя со стороны, в его игре появляются плакатная гротесковость, резкие штрихи карикатуры. И когда мгновение спустя Макенау уже не насвистывает веселую мелодию, уже не проверяет, «поет» ли хрусталь, а истошно визжит при известии об успехах партизан, становится ясно, что такое эта война для Макенау и ему подобных. Грабителю мешают — и грабитель, пользуясь тем, что он вооружен до зубов, приказывает: «Все сжечь… все!»

Враг жесток, борьба с ним нелегка, но он и смешон в своей само, уверенности грабителя. Об этом говорит Астангов. Трагическое сочетается с комическим, комическое переходит в сарказм.

Так начинается сатирическое осмеяние врага, достигающее кульминации в знаменитой сцене Макенау и секретаря райкома Кочета, попавшего в лапы к оккупантам. Так выявляется предопределенное историей военное и духовное банкротство фашизма — тема эта с предельной отчетливостью звучит в том эпизоде, где Макенау допрашивает пленных партизан.

Для Астангова важны не внешние приметы рисунка роли, не самоцельная сатирическая заостренность. Лаконичным, плакатным языком актер рассказывает о поединке мировоззрений, характеров. Образ Макенау именно плакатен, но решен отнюдь не чисто внешними средствами. И чем больше подчеркивает актер отталкивающие черты натуры своего героя, чем больше он приглашает многомиллионную аудиторию осмеять бахвалящегося своей силой и временным военным успехом врага, тем разительнее открывает он несоответствие реальной расстановки сил в великой войне представлениям {218} зарвавшихся макенау. Для актера важно в этом полном условностей фильме противостояние народа, именем которого Астангов судит врага, и тех сил, которые посягают на самое дорогое завоевание народа — его свободу.

Макенау хочет казаться зловещим — но он смешон. Он не в состоянии понять это, он, пожалуй, искренне удивлен тем, что «простой русский мужик» не поддался на посулы, не выдал своих товарищей, а познакомил холеную полковничью физиономию со своим кулаком.

Макенау хочет казаться хитрым — еще бы, ему удалось при помощи самой примитивной провокации заполучить вожака партизан, секретаря райкома Кочета. Но когда — как в заправском детективе — револьвер оказывается в руках пленника, Макенау способен лишь на то, что неотъемлемо от характера подобных ему субъектов: он трусит.

Блистательное воплощение поединка Макенау и Кочета возможно благодаря той необычайной легкости, с которой ведут эпизод два замечательных актера — Василий Ванин и Михаил Астангов. Для Ванина важна прежде всего «обыкновенность», обыденность Кочета — обыкновенность необыкновенного человека, порожденного необыкновенными обстоятельствами. Астангов беспощадно заставляет полковника Макенау верить в свою принадлежность к избранным — и эта тупая, вздорная вера, а не власть обстоятельств, не самодельное осмеяние делают Макенау временным на земле человеком, бессильным перед вечной силой народа. Самоуверенность бездуховного, тщетность попытки силой взять верх над несокрушимым народным духом — вот что читается за сатирической заостренностью, за плакатной ясностью этого образа.

Итак, перед нами — продолжение линии, начатой Астанговым в работе над образом Фогельзанга. При всей условности образа Макенау — не менее реалистический портрет фашиста.

Так продолжалась работа над темой борьбы с фашизмом — темой, в которой Астангов был одним из первооткрывателей. Так шел поиск решения образа врага, поиск, неразрывно связанный с именем Астангова.

Генерал Енекке, которого Астангов сыграл в фильме Игоря Савченко «Третий удар» (1948)[[22]](#footnote-23), — во многом полная противоположность Макенау. Если полковник из «Секретаря райкома» с плакатной прямотой воплощает собой антиинтеллектуализм ничтожества, которого фашистская идеология прочит в хозяева мира, то Енекке — безусловно способный, безусловно мыслящий военный, профессиональный стратег, привыкший без демагогии, реально смотреть на вещи и учитывать всю сумму факторов, определяющих большие и малые победы в жестокой войне.

Фильм «Третий удар» знаменовал собой (наряду с другими произведениями, созданными в первые послевоенные годы) попытку {219} дать, так сказать, вертикальный срез гитлеровской военной машины, фашистского командования. И воплощенный Астанговым образ Енекке был серьезным достижением советского кино в этой непростой работе.

В первой же реплике фильма немецкий генерал Сикст характеризует Ёнекке как «лучшего сапера Германии». И Енекке, сравнивая укрепления Крыма с укреплениями Атлантического вала (о последнем генерал Сикст не без сарказма говорит, что «его строил главным образом министр Геббельс»), с гордостью мастера своего дела сообщает: «Крым — это лучшее, что мне удалось сделать в моей жизни. Он действительно неприступен, и русские сколько угодно могут тратить снарядов, людей, но перед этими укреплениями ляжет любая армия».

Генерал-полковник Енекке, как и вся фашистская военная машина, сталкивается с непонятным ему и грозным явлением — не только военным, но и идеологическим превосходством, моральной силой нашего народа, его уверенностью в победе. «Лучший сапер Германии», «творец укреплений Крыма» чувствует себя беспомощным в разговоре с советским солдатом, попавшим в руки противника. Чрезвычайно характерно, что именно в этом эпизоде Астангов заставляет Енекке забыть интеллектуальный лоск и аристократическую сдержанность. «Интеллектуал» Енекке визжит так, что ему может позавидовать хам Макенау. Зато в беседах с фашистскими «парвеню», пусть даже и облаченными в генеральские мундиры, Енекке сух, сдержан, ироничен. На него мало действуют словесные штампы, почерпнутые в закромах фашистской идеологической кухни. Ему, реалисту в военном искусстве, претит теория «солдата, который не думает», — Енекке достаточно хорошо понимает суть современной войны. Но за всем этим, разумеется, нет и намека на попытку «облагородить» образ — нет, генерал Енекке лишь более опасен, более труден как противник благодаря своей незаурядности. Не слишком-то жалующий фашистскую идеологическую трескотню, Енекке самозабвенно выкликает перед строем заклинания о «варианте “три Б” — Берлин, Баку, Бомбей» — здесь «мыслящий» милитарист безоговорочно служит стратегическим планам фашизма. И резкий выкрик: «Убрать совсем», решающий судьбу советского военнопленного (которому, впрочем, удается бежать), непосредственно соседствует со словами: «Дьявол какой-то», — словами, которые Енекке произносит уже для себя, как бы отгоняя наваждение, отгоняя ту реальность, которая заставляет генерала менее уверенно смотреть на свое детище — систему крымских укреплений.

С этой точки зрения образ, воплощенный Астанговым, является по-своему драматичным. Лейтмотив этого образа — осознание краха, и актер, ни на миг не забывая о самом строгом и беспощадном суде над своим героем, последовательно выявляет, высветляет этапы, стадии этого осознания. Астангов постоянно подчеркивает, что Енекке — в отличие от большинства других немецких генералов — {220} не самоуверен, а уверен в себе, в своем военном таланте, в своих солдатах. От этой уверенности в себе он проходит сложный путь через недоумение (при встрече с советским солдатом-пленным), через самоиронию (в столкновении с генералом-демагогом фон Шернером), через осознание собственного бессилия (в беседе с румынским генералом Теодореску, который говорит о том, что солдаты — и не только румынские — начали думать; здесь, в этой беседе, Астангов тонко акцентирует моральный крах своего героя).

Енекке зло иронизирует над генералом фон Шернером, провозглашающим: «Солдаты думать не должны! Солдат, который думает, не боеспособен. Солдат должен стрелять, ходить в атаку и в свободное время заниматься спортом». Когда тут же выясняется, что советское командование делает ход, не предусмотренный теоретиками блицкрига, и фон Шернер прямо-таки дурацки изумлен, Астангов — Енекке с убийственной иронией отвечает на вопрос фон Шернера — почему русские прекратили активные действия: «Я сам об этом думаю, господин командующий. Я, правда, солдат, но возраст не позволяет мне заниматься спортом, и я думаю. И пока не нахожу ответа».

Но вот приходит весть о прорыве фронта нашими войсками под Ленинградом и Новгородом, и Енекке — наедине с собой — продолжает занятие, столь им любимое, — он думает: «Сталинград… Ленинград… какой же следующий град? А может, не град, а поль. Здесь, на юге, поль. Мелитополь, Симферополь… Севастополь…» Енекке у Астангова в этом эпизоде сосредоточен, собран, менее всего склонен к драматическим эффектам. Он не открывает сию минуту для себя правду, а с холодной головой подводит итог давним размышлениям.

И тем более закономерно генерал оказывается в положении странном, парадоксальном, по-своему символичном и естественном. Режиссер сталкивает два эпизода.

На экране — кабинет румынского генерала Теодореску, держащего в руках охапку белых лент телеграфных донесений. Выкрики Теодореску (они монтируются с кадрами артиллерийских салютов в Москве) говорят сами за себя: «Ленинград! Корсунь-Шевченковский! Одесса!..»

Затем на экране — кабинет Енекке, где с опущенной головой сидит Теодореску. Енекке распекает его за то, что румынские части потеряли боеспособность. Предупреждает, что вынужден будет стрелять, и получает в ответ фразу: «Румыны тоже не безоружны». Енекке задает логичный в данной ситуации вопрос: «Вы смеете мне угрожать?» (только этот резкий вопрос странно звучит в устах «думающего» Енекке). И выслушивает спокойные слова Теодореску: «Я не угрожаю вам, генерал. У нас общие интересы. Но выполнить приказ генерала Шернера мы не в состоянии. Солдаты начинают думать. И не только румынские солдаты».

Бумеранг возвращается. Логика событий, принадлежность Енекке к верхушке фашистского государства — по сравнению {221} с этим интеллектуализм генерала сводится к пустому фрондерству, к маловажной черте характера, к позе. Это скорее иллюзия, чем реальность. Так развенчивается миф о возможности сохранять интеллект, служа силам зла. Суд актера безоговорочно определяет этот лжеинтеллект как явление антиинтеллектуальное и вдвойне опасное.

Скажем больше: работа Астангова в фильме «Третий удар» позволила решить ту задачу, которая в явном виде в те годы еще не стояла перед искусством. Актер фактически первым начал развенчание мифа о трагизме положения «интеллектуалов», оказавшихся «вынужденными» служить гитлеровскому режиму, и даже в какой-то мере мифа о якобы существовавшей «интеллектуальной» оппозиции Гитлеру в военной среде (да и не только в военной). Астангов судил и осудил своего героя по законам военного времени, оттого и работа актера занимает выдающееся место в истории не только советского, но и мирового кинематографа — Астангов первым показал судьбу «интеллектуала» в фашистской форме, совершил то, что затем пришлось делать, например, Берту Ланкастеру в фильме С. Креймера «Нюрнбергский процесс». Речь идет, разумеется, не о заимствованиях или прямом продолжении той или иной линии поиска в искусстве. Речь идет о реальной проблеме, поставленной самой историей и постепенно открывающейся искусству; эта проблема и была впервые поставлена и для своего времени великолепно решена работой Михаила Астангова.

Итак, мы можем с уверенностью сказать, что богатейшая палитра актера-философа, мастера богатых интеллектуальных характеристик позволила Астангову углубить и закрепить успех. Актер развенчивал мифы, последовательно открывая зрителю воинствующий антиинтеллектуализм фашизма. Продолжалась работа, проведенная в фильме «Секретарь райкома», — то, что там было в первую очередь подчеркнуто внешней характеристикой, стало плодом глубоких философских размышлений и обобщений. Скоропреходящая сила Макенау основывалась на демагогическом оболванивании солдат. Сила индивидуального интеллекта Енекке оказывалась неотделимой от слабости всего строя, основанного на этом оболванивании. Ратующий за «думающего солдата» генерал оказывался поспешно бегущим от возмездия банкротом.

Когда Енекке в последний раз показывался на экране — удрученный, явно сломленный — и машинально произносил: «Сталинград», а затем на недоуменный вопрос шофера, словно стряхнув наваждение, называл пункт назначения — «Севастополь», — эпизод приобретал символическое значение, как и реплики Енекке.

Как видим, Астангов создал образы, находящиеся на разных уровнях социальной лестницы фашизма. И закономерным этапом этой работы мастера было создание образа Адольфа Гитлера.

Гитлера в первые послевоенные годы сыграли два актера — В. Савельев в фильме «Падение Берлина» (1949) и М. Астангов в «Сталинградской битве» (1949). Здесь все разнится, начиная с внешнего рисунка.

{222} Так, как играл Савельев, можно было сыграть и купца-самодура, и капризного самодержца, и просто великовозрастного семейного тирана, который — едва что не по нем — грызет ногти и брызжет слюной. Астангов играл Гитлера совершенно по-другому.

Для того чтобы наиболее верно оценить эту работу Астангова, достаточно представить себе, что в фильме по ходу дела Гитлеру нужно произнести речь. Подчеркну: не разыграть на экране истерику, а произнести всерьез одну из тех речей, что едва ли не до последних дней войны доводили до исступления отравленные фашистской пропагандой толпы.

Астангов играл именно такого Гитлера — человека, построившего «грандиозный» план, часть этого плана осуществившего и оказавшегося на пороге краха. Гитлер у Астангова — маньяк, но маньяк опасный, сумевший увлечь за собой миллионы людей. Этот Гитлер мог закатить истерику, но он мог бы и зажечь словом наэлектризованную толпу. И злоба, истерия этого Гитлера лишь усилила бы фанатизм этой речи.

Гитлер, сыгранный Астанговым, верил и, вопреки всему реальному ходу истории, заставлял себя и других верить в собственный миф, в собственную догму. Его бешенство определялось сознательным неприятием действительности, если действительность осмеливалась не соответствовать его, Гитлера, предначертаниям. Астангов сыграл как бы олицетворенный субъективизм. И бешенство Гитлера на экране было саморазоблачением целой системы мировоззрения.

Характерная деталь: в рамках огромной двухсерийной эпопеи образ Гитлера — если формально исходить из метража пленки — был второстепенным и в некотором роде даже иллюстративным. Но смысловая нагрузка этого образа была чрезвычайно велика. И тем более важно, что актер не только с чувством огромной ответственности подошел к этой работе, но и счел необходимым подробно остановиться на ней в статье «Целеустремленность художника», которая, как никакой другой материал, вводит нас в творческую лабораторию Астангова.

Существенно то, что и в образах рядовых фашистов и в образе Гитлера, который для миллионов людей олицетворял собой фашизм, Астангов ищет типические черты, стремится показать их в органической связи со средой, с окружением, решить эти образы с позиций высокого интеллектуального постижения исторических судеб людей и целых народов — пусть даже воплощаемые актером образы стоят, по сути дела, за гранью человеческого.

Здесь самое время отметить, что успех Астангова как создателя отрицательных типов на экране породил своего рода стереотип восприятия — не столько в зрительских, сколько в профессиональных кругах. В определенный период Астангову предлагали играть в кино только отрицательные роли, тогда как на сцене актер создавал запоминающиеся и глубокие положительные образы.

Показательно, например, что в театре Астангов сыграл с успехом роль Гарри Смита, прогрессивного американского журналиста, {223} в широко известной в свое время пьесе К. Симонова «Русский вопрос». Когда же М. Ромм приступил к созданию фильма по этой пьесе, Астангову была предложена роль издательского босса Макферсона — центрального отрицательного образа произведения.

Когда сейчас смотришь фильм Ромма, невольно думаешь о том, что безапелляционная «положительность» Всеволода Аксенова, игравшего Гарри Смита, — едва ли не главная причина немалой устарелости знаменитой в свое время ленты. «Положительность» аксеновского Смита однолинейна, однозначна. Кроме того (и это отмечалось по выходе фильма в зарубежной прессе, а до выхода — на заседаниях художественного совета студии), американец Смит в исполнении Аксенова менее всего похож на американца, это «голубой герой» вне конкретной социальной и национальной среды.

Интересно, что на одном из заседаний художественного совета, после того как были просмотрены пробы и отмечены недостатки предполагаемых исполнителей роли Смита, возник вопрос: не пригласить ли на эту роль Астангова. И съемочная группа решительно возразила, исходя именно из того, что мы только что назвали стереотипом восприятия.

Последующая практика показала, сколь многосторонни были возможности Астангова-киноактера. Приведенный факт говорит, разумеется, не о злой воле и не о заблуждениях какого-либо одного режиссера: фильм «Русский вопрос» создавался тогда, когда инерция разделения актеров по принципам порой случайных амплуа была достаточно сильна. Лишь немногим удавалось вырваться за эти, по сути своей, отнюдь не полезные рамки (достаточно вспомнить отличную работу Л. Орловой, сыгравшей американскую разведчицу в фильме Г. Александрова «Встреча на Эльбе»).

Итак, в 1947 году Астангов сыграл Макферсона в фильме М. Ромма «Русский вопрос». Очень важен рассказ самого актера об этой работе.

«… Получив эту роль, — пишет Астангов, — я задал себе вопрос: а во имя чего действует Макферсон, что им движет? Я понял, что его “пружина” — дело, бизнес. Макферсон все время в каком-нибудь деле, чем-нибудь да занят. Не скрою, что в этом была его положительная сторона, она мне нравилась, и я не собирался ее затенять. Скорей, наоборот, ибо врага надо знать с его самой сильной стороны, чтобы успешнее побороть его».

Актеру важно знать, чем интересен его герой, — и Астангов находит ключ к образу. Но социальная, идейная позиция актера требует суда над образом. И Астангов находит то главное, на чем можно строить обвинение: «Итак, деловитость персонажа мне импонировала, но во имя чего он проявлял свою деловитость? Во имя личного обогащения, личного процветания. Эта ее направленность была для меня глубоко отвратительной».

Если обратиться к результату работы Астангова, то можно с уверенностью сказать: в фильме «Русский вопрос» его работа самая интересная. Макферсон — этакий «большой демократ», менее всего {224} похожий на плакатную «акулу империализма». Макферсон самоуверен, но это даже милая самоуверенность человека, держащего в руках большое дело и твердо знающего, чего он хочет. Макферсон нагловат, но почему бы не назвать эту наглость по-другому, почему бы не увидеть за ней простоту человека, которому наплевать на свое положение всесильного босса? Макферсон несколько категоричен в своих суждениях — ну, да ведь он «платит за музыку», он дает Смиту работу, уверенный в том, что Смит понимает его, Макферсона, с полуслова.

Макферсон у Астангова — «славный малый», действительно очень деловой, настоящий янки, ведущий себя так, как и должен вести себя человек, принадлежащий к обществу, где каждый «имеет равные возможности» и может стать миллионером, президентом — все зависит от способностей и желания. Макферсон может себя вести именно так, ибо он на вершине социальной лестницы того общества, которому служит и которое олицетворяет. И он же, Макферсон, дает возможность другому «славному малому», способному человеку, Смиту, подняться на несколько ступенек выше — ну, разве не благородно?

Но вот несколько коротких кадров. Музыка. И — Макферсон, читающий книгу Смита. «Русские хотят войны» — таково было название, предложенное Макферсоном. «И большой вопросительный знак» — уточнил в одном из разговоров Смит. «И маленький вопросительный значок» — согласился со смехом демократичный Макферсон.

Макферсон корчится, перелистывая страницу за страницей. Его можно понять: надули человека. Демократа надули.

Почти два десятилетия спустя после того, как Астангов сыграл эту роль, сенатор Фулбрайт иронически заметил в своей книге «Самонадеянность силы», что американская демократия столь совершенна, что готова уничтожить всякого, кто посмеет усомниться в этом совершенстве. Астанговский Макферсон был из этой когорты «демократов». Актер, верный себе, играл человека, неотделимого от вскормившей его социальной среды. Обличая, Астангов ни на минуту не забывал искать ту силу, которая стоит за отрицательным персонажем, показывать даже своеобразное обаяние героя в рамках представляемого им, этим героем, порочного мира. И тем сильнее было звучание образа в фильме, призванном судить ложь, возведенную в ранг закона, в ранг этической нормы.

Неоднозначность, психологическая наполненность образа Макферсона достигалась самыми разнообразными средствами. Главное же было в том, что Астангов уверенно прочерчивал самые тесные связи своего героя с окружающими его людьми. Неоднозначность образа определялась неоднозначностью реакции на события. Приведем лишь один пример, особенно важный потому, что сам Астангов счел необходимым обратиться к нему.

Проще всего было сыграть только гнев, только раздражение в тот момент, когда Макферсону стал ясен «обман» Смита. Но астанговский {225} Макферсон, как пишет сам актер, «даже внутренне с некоторым интересом отнесся в первые минуты к тому, что Смит, которого он считал в общем “хорошим малым”, совершил такой неожиданный вольт». И лишь показав зрителю эту реакцию Макферсона, Астангов позволяет затем себе играть и исступление, и жестокость, ярость Макферсона.

Характерно, что сыгранный Астанговым миллиардер Роллинг в фильме А. Гинцбурга «Гиперболоид инженера Гарина» (фильм вышел на экраны в 1965 году, уже после смерти актера), близкий по своей сущности Макферсону, оказался неудачным образом. Здесь была только однолинейность, и, как ни старалась режиссура сделать Роллинга «страшным», — ничего не вышло, поскольку слабая сценарная разработка известного романа А. Н. Толстого не давала актеру материала для того, чтобы показать своего героя человеком неповторимым, наделенным индивидуальными чертами и одновременно типическим.

Следует, однако, со всей определенностью отметить, что даже в фильмах, построенных по самым примитивным схемам, даже воплощая образы по сути своей в высшей степени банальные, актер почти всегда оказывался на высоте положения. Его работа порождала живые лица, живые души, живые мысли там, где другой лишь проговаривал бы мало значащий текст. Это касается не только тех ролей, которые являются, так сказать, объективно отрицательными. Астангову порой приходилось углублять, очеловечивать образы, построенные по «отрицательному» шаблону, в рамках примитивной сюжетной схемы.

Несоотнесенность сюжетной схемы с характером и мотивами поступков персонажей ставила порой актера в затруднительное положение. Чрезвычайно характерна в этом смысле работа Астангова над ролью учителя Грушина в фильме В. Юренева «Весенний поток» (1940). Фильм был посвящен проблемам советской школы, и тема эта решалась в соответствии с нехитрой и весьма распространенной в свое время схемой: в школьном коллективе появляется молодая учительница и вступает в противоборство с опытным, но ретроградно мыслящим коллегой. При этом правота молодой учительницы подкрепляется шумными декларациями и отдающими мелодрамой событиями.

Следует сразу же отметить, что драматургия фильма позволяла говорить не столько об образах, сколько о схемах. Была схема молодой учительницы, других педагогов, в том числе и Грушина; были схемы учеников, в том числе и несколько неврастеничной девицы Люды, была схема отца этой девицы, невзлюбившего молодую учительницу. И вот, когда фильм был отснят и показан зрителю, оказалось, что произошло нечто парадоксальное: одна из схем, а именно Грушин, вдруг зажила на экране живой жизнью. Астангов — насколько это позволяла художественная мера — вложил в своего героя подлинный интеллект и подлинную убежденность в своей правоте. В столкновении со схематизмом фабулы фильма это {226} решение образа дало закономерный и странный эффект, замеченный Ф. Вигдоровой, писавшей в рецензии на фильм, что у Астангова «учитель Грушин получился несколько излишне “демоническим”»[[23]](#footnote-24).

Сущность сделанного Астанговым достаточно точно выразил другой рецензент, Мих. Долгополов, который отмечал: «В фильме показан и старый педагог Грушин. Это по-своему честный и добросовестный человек. За свою большую жизнь он воспитал, вероятно, не одну тысячу школьников. Но он в плену рутины. Грушин учит так же, как делал это и двадцать, и тридцать лет назад. Он не понимает, что советский педагог является для ребенка учителем жизни, его старшим другом, отвечает за формирование его характера.

Артист М. Астангов мастерски рисует Грушина. Он искренне удивлен, когда на школьном совете юная учительница вступает в спор с ним, старым и опытным педагогом, “знатоком” жизни и детей. Страстные, убедительные доводы Нади Кулагиной не трогают Грушина. Ее временное поражение он уже готов считать за свою победу, за утверждение рутинного метода. Но преждевременно. Торжествует Кулагина, торжествует ее правда, правда подлинно советского педагога»[[24]](#footnote-25).

«Честность» и «добросовестность» Грушина, отмеченные рецензентом, — лишь грани той убежденности в своей правоте, той интеллектуальной силы, которыми наделяет Астангов своего героя.

С точки зрения схематических нормативов Грушин — персонаж скорее «отрицательный», нежели «положительный». Астангов ломает схему и показывает, что Грушин — человек сложный. Внешние данные актера, которые в соответствии с поверхностными нормативами, бытовавшими в кино, связаны были с «отрицательной» типажностью, сыграли с режиссурой злую шутку: Астангов воспринимается в «Весеннем потоке» не как «отрицательный тип», а как совершенно конкретный тип старого русского интеллигента, которому далеко не сразу и порой не всегда удается идти в ногу со временем, но который умеет отстаивать свою точку зрения. И поведение героя менее всего отдает априорным злодейством, а показывает реальные трудности, с которыми сталкиваются люди в повседневной борьбе за новое.

Не менее показательна работа Астангова в фильме И. Анненского «Княжна Мери» (1955). Картина грешила безвкусицей, красивостью, внешней эффектностью. Центральные образы — Печорин, княжна Мери — были решены в плане, который можно было бы назвать олеографическим. И характерно то, что критика, единодушно похоронившая фильм, едва только он вышел на экраны, почти с тем же единодушием отмечала как большую удачу образ доктора Вернера, созданный Астанговым.

{227} Астанговский Вернер мягок, добр, исключительно интеллигентен. Он искренне расположен к Печорину, искренне интересуется взаимоотношениями людей. Но есть в этой внимательной доброте Вернера какая-то червоточина.

Люди приезжают на курорт, и в новой обстановке и человеческие слабости и «мерзости жизни» выявляются наиболее отчетливо. Люди приезжают, знакомятся и восстанавливают старые знакомства, мучают себя и других, иногда даже убивают друг друга. Люди уезжают, чтобы, как правило, не встретиться больше никогда. Эта бесконечная комедия жизни, драма жизни изо дня в день, из года в год развертывается на глазах у Вернера. И Вернер, человек умный и тонкий, свыкается со всем, избирает для себя позицию курортного философа, провинциального Екклезиаста. Он наблюдателен, ироничен, склонен к скепсису. Он понимает многое — и этого для него достаточно.

Многоплановость, интеллектуальная утонченность астанговского Вернера звучала диссонансом, контрастировала со всем фильмом.

Здесь мы сталкиваемся с тем же противоречием, которое было выявлено нами в оценке фильма «Весенний поток». Интеллектуальный уровень астанговского Вернера, его глубокая ирония, сочетающаяся с мягким и в то же время ироническим отношением Астангова к воплощаемому им персонажу, — все это принадлежало к иной поэтике, фактически несовместимой с той, что определяла работу И. Анненского.

Отсюда, разумеется, не следует, что Астангов не видел слабостей фильма. Он их видел, он попытался очеловечить хотя бы один образ — им самим воплощаемый. Но интеллектуализм Вернера лишь оттенял отсутствие такового у Печорина. Ситуация была простой: философский подтекст и привлекал в слабом контексте и — как свидетельствуют отзывы некоторых рецензентов — вызывал недоумение при сравнении с контекстом.

Можно с уверенностью сказать, что роль Вернера по-новому открыла богатейшие возможности киноактера Михаила Астангова, его умение на минимальном метраже, пользуясь самыми простыми и самыми лаконичными средствами, воплощать образы глубоко мыслящих, глубоко интеллектуальных людей.

К сожалению, актер смог дать лишь небольшие эскизы, великолепные зарисовки. Сыграть ученого, мыслителя, творца, который был бы по своему интеллектуальному уровню и духовным качествам сродни Маттиасу Клаузену, Астангову в кино не довелось.

Но и эти эскизы — образы ученых: Мерцалова («Тайна вечной ночи», реж. Д. Васильев, 1955), Праскова («Крутые ступени», реж. С. Навроцкий, 1957), Голицына («Иду на грозу», реж. С. Микаэлян, 1965; фильм вышел на экраны после смерти Астангова) — замечательны. За ними просматривается богатейшая потенция, к сожалению, не реализованная с достойной ее полнотой.

Особенно интересна работа Астангова над образом профессора Праскова — одного из передовых ученых царской России. Это {228} крошечная эпизодическая роль, решенная с таким блеском, что ни один рецензент, писавший о фильме, не обошел ее молчанием.

Говоря о творчестве Астангова в кино, следует особо выделить роли, сыгранные им в исторических фильмах. Здесь актеру приходилось также создавать отрицательные образы. И здесь личность созданных Астанговым персонажей столь же многозначна, столь же связана с окружающим миром, как и в фильмах на современную тему.

Нервный, упоенный победой и ощущающий непрочность победы король Сигизмунд в фильме В. Пудовкина и М. Доллера «Минин и Пожарский» (1939) — роль эпизодическая. Актер блестяще показывает внутреннюю напряженность своего героя. Король польский сидит в кресле так, что чувствуешь: все тело этого человека напряжено, за этой напряженностью — глубокое внутреннее беспокойство, готовность в любой момент к повороту колеса фортуны. Разговор идет о победе, о необходимости закрепить победу. Перед нами владыка, который многим кажется могущественным. Астангов подчеркивает это и властными интонациями и истинно королевскими жестами. Но вот речь заходит о том, что необходимы деньги, деньги, деньги… И король с убийственной иронией спрашивает у стоящего рядом иезуита: «А вы дадите мне денег?..» Интонация такова, что сразу становится ясной непрочность положения астанговского героя.

Образ Аракчеева, созданный Астанговым в фильме В. Пудовкина и М. Доллера «Суворов» (1940) — один из лучших образов в наших исторических фильмах.

Печально знаменитый граф Алексей Андреич предстает перед зрителем в самых разнообразных ситуациях. Вот он доносит императору Павлу I о перехваченном «крамольном» письме Суворова. Вот он ползает по полу, униженно целует руку императору, в очередной раз обласкавшему своего любимца. Вот Аракчеев, как рачительный и верный домоправитель, оберегая покой государя, одним жестом заставляет утихнуть придворных. Вот, наконец, Аракчеев стоит, словно раздетый, на глазах «большого света», обиженный злыми шутками Суворова.

Приведем характеристику, данную этому образу С. Фрейлихом, писавшим об ансамбле картины и отмечавшим, что в фильме Пудовкина и Доллера окружение Суворова обогащает образ самого Суворова. «Аналогичную роль, — пишет исследователь, — в отношении Павла играет его окружение, и в первую очередь Аракчеев, всячески подчеркивающий свою преданность Павлу… Гнусный комедиант, карьерист — таким изображает Аракчеева артист М. Астангов, прибегая к резкому сатирическому заострению образа»[[25]](#footnote-26).

Действительно, Астангов решает образ Аракчеева как опытный {229} мастер-сатирик. Но, хотя Аракчеев у Астангова и «отрицателен» в самом обыденном понимании этого слова (что естественно), он отнюдь не однолинеен. Подтекст роли, оценка актером своего героя гораздо более многозначны.

Виктор Шкловский, высоко оценивая фильм «Суворов», резко отрицательно отнесся к решению образа императора Павла в этом фильме. Шкловский писал о том, что реальное столкновение Суворова с Павлом было трагичнее, оно не сводилось к словесным дуэлям между эксцентричным гением и неуравновешенным самодержцем. В основе конфликта лежала борьба между изживающим себя самодержавием, проявлением чего была приверженность Павла к мертвой военной доктрине Фридриха Прусского, и вольномыслием Суворова, его военным новаторством.

Астангову нужно было сыграть одного из столпов реакции. Он и сделал это, однако сыграл не только внешний сатирический план, но и заглянул в духовный мир своего героя, во внутреннюю жизнь того социального слоя, к которому принадлежал и который олицетворял собой Аракчеев. Актера одинаково интересовала и обобщенная социально-историческая характеристика и индивидуальность Аракчеева, побудительные мотивы его личного поведения.

Оттого Астангов играет Аракчеева не только зло, едко, но и очень человечно, даже одухотворенно. Результат великолепен. Если образ Павла однолинеен и схематичен (мы видим только неуравновешенность, только самодурство), то — согласимся еще раз с С. Фрейлихом — именно Аракчеев несет в себе тему раскрытия страшной, калечащей душу силы самодержавной деспотии, дополняет образ Павла.

Астанговский Аракчеев был достоверен оттого, что был на самом деле «без лести предан» самодержавию и самодержцу.

Как просто было бы утрировать черты выскочки, в мгновение ока из ничтожества превратившегося во второе лицо в самодержавной России!

Астангов играет человека, который еще не до конца поверил в свое «счастье», который вкусил от власти и богатства и боится эти блага потерять. Аракчеев не привык еще к своему «попаданию в случай». Он еще болезненно реагирует — одним лишь коротким взглядом, кислой гримасой, натянутой вежливостью — на колкие шутки Суворова. Астангов сдержанностью своей в точно отобранные мгновения подчеркивает: Аракчееву не сладко «в счастье», он чувствует правомочность суворовской издевки (Суворов кланяется лакею в присутствии Аракчеева и всего двора: «Сегодня лакей, а завтра — барон»).

А за всем этим стоит у Астангова гораздо большее: Аракчеев — частица самодержавной государственной машины, плоть от плоти того строя, который сам своей судьбой олицетворяет. Он уверен в себе только внутри этой системы, незыблемость которой для астанговского Аракчеева и спасительна и несомненна. Это именно тот скучный, деловито-жестокий граф Алексей Андреич, который в 1833 году внес в Государственный банк неприкосновенный вклад {230} в пятьдесят тысяч: рублей на девяносто три года. В 1926 году три четверти этой суммы следовало заплатить автору лучшей истории царствования императора Александра I, четверть — потратить на издание, на вторую премию и на гонорары переводчикам книги на немецкий и французский языки. Мир для этого кровавого бюрократа был устроен незыблемо. Но наличие таких людей, каким был Суворов, беспокоило, настораживало, тревожило.

Астангову и удалось прежде всего показать этот инстинктивный страх вчерашнего винтика самодержавной машины, сегодня волею Павла ставшего ее ведущим колесом. Это был страх перед внутренней свободой человека истинно крупного, не умещавшегося в рамки «от бога» заведенной схемы. Более того — человека, несмотря на всю его инородность в затхлом и блестящем аракчеевском мирке, мирку этому нужного. Таким человеком был Суворов. Так творилась тема противостояния Суворова системе, порождавшей Аракчеевых.

Работой в фильме «Суворов» Астангов блестяще показал свою удивительную способность тонко и сложно интерпретировать знаменитый принцип Станиславского: «Когда играешь злого — ищи, где он добрый». Астанговский Аракчеев «добр»: он любит государя, отечество, хотя и себя не забывает. Но он «добр» к злому. Оттого он олицетворяет собой само зло. Оттого и образ, созданный актером, точен, подан исторически крупно, оттого и слиты в нем психологическая и историческая достоверность с ярко выраженным публицистическим отношением нашего современника, большого актера, к одной из зловещих фигур прошлого.

Этот же принцип помог Астангову в работе над самой выдающейся его ролью в кино, каковой, без сомнения, можно назвать роль пана Станислава Коморовского в фильме М. Ромма «Мечта» (1941; вышел на экраны в 1943 году).

Задача, поставленная перед авторами сценария фильма, Е. Габриловичем и М. Роммом, формулировалась следующим образом: «Воссоединение западных белорусов с их восточными братьями. Судьба белорусского крестьянства в панской Польше. Помещичий, капиталистический и чиновничий гнет на фоне обнищания трудовых масс»[[26]](#footnote-27).

Авторы фильма сделали смелую попытку решить эту в чрезвычайно общей социологической форме поставленную задачу на материале узкого, затхлого мирка обитателей меблированных комнат пансиона «Мечта». Камерная с точки зрения развития фабулы драма, развертывавшаяся на экране, позволила авторам сделать глубокие философские обобщения.

В этом мирке, собственно, лишь два пришельца извне: коммунист Василь и коммерсант пан Станислав Коморовский. Василь олицетворяет собой мир реального социального действия, направленного {231} на преобразование гнилого общества; в этот мир приходит и героиня фильма — Анна. Пан Коморовский как бы приносит с собой сияние другого мира — мира богатства, респектабельности, социальной устроенности правящего класса, его внешний блеск и устойчивость. Устойчивость эта — во всем: и во внешнем облике, словно скопированном с обложки модного журнала; и в постоянстве привычек (пан Станислав регулярно появляется в фешенебельном ресторане; он выпивает всего лишь чашку кофе — но именно за малостью прихоти стоит уверенность в себе; недаром владелец ресторана почитает пана Станислава как одного из самых уважаемых клиентов). Более того, парадная сторона внешнего мира заполняет собой экран тогда, когда лощеный пан Станислав прогуливается по городу с «вечной невестой» — панной Вандой, объявление которой, данное в «Брачной газете», и привело Коморовского в «Мечту».

Город, служащий фоном для изображения двух приличных людей, совершающих променад, предстает на экране элегантным — не менее, чем наряд пана Коморовского. И этой парадности, этой элегантности можно было бы поверить, если б не знать о подлинном положении дел, о нищете панны Ванды, о том, что в этом элегантном городе близ синагоги есть «отель» Розы Скороход и его обитатели с их нищетой, неустроенностью, вечными скандалами, с их утраченными иллюзиями и неосуществленными проектами. Ироническая музыка, аккомпанирующая променаду, резко контрастирует с этой внешней ухоженностью, с видимым благополучием. Чем изысканней манеры пана Коморовского, чем медоточивей его голос и увереннее интонации этого голоса, тем более настораживает и этот музыкальный аккомпанемент и это предельное, почти идеальное соответствие пана Станислава внешним нормам поведения преуспевающего человека. Богатый коммерсант мог бы быть проще, мог бы чувствовать себя вольнее, мог бы менее походить на эталон благопристойности и процветания — коммерсант, с успехом ведущий свои дела, мог бы быть чуточку свободнее.

Астангов очень последовательно выявляет эту черту своего героя. Коморовский как бы настроен на одну волну, и слишком дотошная внешняя респектабельность парадоксально оборачивается для пана Коморовского слишком усердным стремлением эту респектабельность сохранить, подчеркнуть, обратить на нее внимание. Так может (действительно может) выглядеть и подлинный коммерсант из выскочек, но и шулер, старательно играющий свою роль, дабы добиться доверия окружающих.

Гонор — вещь для таких, как блестящий пан Коморовский, естественная и простительная. Богатый коммерсант может, входя в ресторан, почти царственным жестом передать шляпу швейцару. Но слишком отработанной, отрепетированной кажется эта «царственность» у Коморовского — Астангова. За изысканностью манер проглядывает на миг слишком подчеркнутое противопоставление себя швейцару. Настоящий «хозяин жизни» просто прошел бы {232} «сквозь швейцара», не заметил его, не подчеркивал бы своего превосходства. Вести себя так, как пан Коморовский, мог бы и лакей, разбогатевший на нечестных махинациях.

Все время в поведении Коморовского странно сочетаются безукоризненный лоск и плохо скрываемое лакейство. Он слишком старательно играет роль человека с прочным положением в обществе.

Итак, кто же он? Как играть эту роль?

Откроем тайну пана Коморовского — предоставим слово рецензенту, у которого есть преимущество первого впечатления.

Татьяна Тэсс писала: «Для своего героя Астангов нашел деревянность злого манекена, на которого надет единственный франтовской костюм — все, что держит его на этом свете. Костюм сидит как влитой, но вы угадываете под ним грязную грудь, манишку вместо рубахи, нищету, злобу, ложь. Коморовский хочет жениться на панне Ванде, потому что она обещает ему приданое. Панна Ванда хочет выйти за него замуж, потому что она бедна, а Коморовский выдает себя за богатого коммерсанта. Астангов очень хорошо “раздевает” своего героя, когда главная сила его — костюм, башмаки, котелок — развешаны на стене грязной мансарды, и уже не злой и наглый манекен, а трусливый нищий с цыплячьей грудью глядит на вас с экрана»[[27]](#footnote-28).

Такова «тайна» пана Коморовского, которую предстоит открыть и панне Ванде и зрителю.

Любопытно, что на роль Коморовского М. И. Ромм предполагал вначале пригласить В. В. Ванина; были даже сделаны пробы. Однако, как отмечает в своих воспоминаниях режиссер, Ванин никак не мог «сойти» за поляка. Факт примечательный: выявление национальной принадлежности Коморовского было важным условием с самого начала работы над фильмом. Астангов же, как подчеркивает сам актер, знал тот тип людей, который воплотился в образе пана Станислава Коморовского: «Я таких видел. Они внешне очень элегантны! Котелок, трость, пенсне, великолепный костюм, чудесное белье… Но это единственное, что у них есть. Дома грязь, бедность, нищета, за душой ничего нет. Я сразу понял, что он именно такой, что у него такие-то усы, что он так-то кланяется, что у него такие-то жесты. И видел походку, жесты, усы… Здесь роль очень характерная, которая требует какой-то большой ясности».

Какими средствами добивается этой ясности актер?

Кто бы ни писал о «Мечте», — все, начиная от самого М. Ромма, подчеркивали иронический характер и фильма в целом и решения центральных образов, в частности (и, как правило, прежде всего) образа Коморовского в исполнении Михаила Астангова. Каков же в данном конкретном случае характер астанговской иронии?

Возможен был такой вариант актерской трактовки образа Коморовского: богатый коммерсант, скорее всего, из нуворишей, {233} недавно заучивший хорошие манеры и постоянно следящий за тем, чтобы исправно отвечать урок по этому нелегкому для парвеню предмету. Но тогда эффект открытия, сделанного панной Вандой и зрителем, будет недостаточно сильным.

Возможен был другой вариант: создать образ «маленького человека», раздавленного жизнью и в то же время из последних сил стремящегося сохранить признаки внешнего благополучия. Тогда и несимпатичное поведение пана Коморовского (скандал в ресторане, в результате которого увольняют другого «маленького человека» — Анну; обман панны Ванды, перед которой Коморовский играет роль богатого жениха) станет приговором обществу, заставляющему даже своих жертв портить жизнь друг другу.

Готовясь сыграть Коморовского, Астангов ставил перед собой вопрос: «Как отнестись к нему?» И отвечал: «Я мог бы отнестись к нему сочувственно, пожалеть его, несчастного и жалкого, показать трагедию этого человека. Я мог бы показать, как гордо и с каким достоинством он держит себя перед лицом столь неблагоприятной к нему судьбы. Так можно было бы сыграть пана Коморовского, и образ мог бы оказаться весьма выразительным и впечатляющим».

Актер делает вполне определенный вывод: «Однако я как советский актер не мог ни сам принять подобную фигуру, ни допустить к ней сочувствия зрителя».

Это очень важное замечание. Астангов одним из первых больших мастеров нашего кино, сознательно и четко понимая стоящую перед ним идейную и художественную задачу, восстал против мифа «маленького человека».

Если в передовом искусстве XIX века «маленький человек» вызывал сочувствие, то изменившаяся социальная обстановка поставила всякого человека XX столетия перед необходимостью социального выбора. И революционное искусство нашего века говорит об этом в полный голос, разоблачая ставший уютной лазейкой миф о «маленьком человеке».

Фильм «Мечта», безжалостно обнаживший мир «маленьких людей», их гонимость и неприспособленность, не был «жалостным». В фильме со всей определенностью указывался выход — борьба, к которой пришла Анна. Прозябание же и покорность решительно отметались авторами фильма. Коморовский на первый взгляд давал третий путь — пытаться в рамках существующего строя выбиться в люди.

Но за этим стояло рабское подчинение существующим условиям бесчеловечного мира. Оттого и смерть панны Ванды, ее самоубийство было двойным приговором: и социальному строю и звериной морали коморовских, спокойно перешагивающих через трупы.

Если сыгранные актером роли фашистов раскрывали характер «взбесившегося мелкого буржуа» в действии (и, по сути дела, не важно, являлся ли этот мелкий буржуа рядовым учителем или высшим офицером германской армии), то образ Коморовского — по выражению Астангова — есть тип паразита, готового любой ценой отвоевать {234} у мира «свое». Объективно образ, созданный Астанговым, с беспощадной точностью рисовал тот тип людей, которые служат опорой внешне враждебного им строя, служат армией, из которой рекрутируют себе новобранцев самые реакционные социальные течения.

Итак, на экране — одетый с иголочки хлыщ, старательно подчеркивающий в своем имени ударение на предпоследний слог. В нарочитости, с которой звучит польский акцент в его устах, во всей повадке Коморовского много такого, что заставляет вспомнить двух нищих и самодовольных панов-шулеров, зло и точно обрисованных в знаменитой сцене в Мокром в «Братьях Карамазовых» Достоевского.

Коморовский производит при каждом своем появлении на экране вполне определенное впечатление. Но одновременно каждому из этих впечатлений сопутствует странная двойственность.

Вот джентльмен в ресторане, он исполнен достоинства. Но вот ему проливают кофе на костюм — эту визитную карточку джентльмена, — и пан Станислав бросается к зеркалу, и мы видим в зеркале отражение человека, воистину убитого горем, напуганного так, что даже холеные усики смотрят как бы не вверх, а вниз.

Вот джентльмен по объявлению приходит к невесте, он респектабелен. И вдруг, как заправская сплетница на кухне, джентльмен доносит хозяйке, что ее служанку «с позором выгнали из ресторации». Да и интерес джентльмена к «житейскому», к тому, куда помещены капиталы «невесты по объявлению», носит какой-то неопрятный характер, отдает шулерством.

Потом невеста оказывается в ресторане с сыном Розы Скороход, хозяйки меблирашек, — неудачливым инженером, паном Лазарем. Происходит нечто подобное пиру во время чумы: нищая вечная невеста и талантливый конструктор, проект которого отвергли, пируют. Пируют на краденые деньги, шикарно, с шампанским и клубникой. Расплачиваться приходится позором: инженер бежит к матери за недостающей суммой, оставляет в залог ресторатору часы, пиджак, невесту. И вот, как прокурор, выступающий от имени хихикающей, добропорядочной ресторанной публики, держит перед столиком, за которым сидит сгорающая от стыда панна Ванда, свою речь пан Станислав Коморовский. Он стыдит невесту, он стыдит инженера. Он, предложивший руку, сердце и капиталы панне Ванде, он, обманутый столь жестоко, дает полную свободу своему гневу, своему ущемленному гонору. Пан Станислав Коморовский, коммерсант, в шикарном ресторане, где он завсегдатай, ставит на место плебеев, неудачников, дерзнувших возмечтать о «красивой» жизни, осмелившихся хоть на миг сравниться с ним, паном Станиславом, да еще при этом его, пана Станислава, обмануть.

Это — кульминация развития образа Коморовского. Оказывается, этому лощеному хаму доступно даже своего рода благородство (за которым стоит то же хамство): вместе с похожими на него ресторанными денди «коммерсант» выкупает у ресторатора невесту, {235} приводит ее домой, в «Мечту». Этим он окончательно ставит и ее и себя на соответствующие места. Пан Станислав «низвергает» женщину, которой он мог дать счастье и богатство (так по крайней мере думает она), с высоты шикарной жизни в привычный мир нищеты.

Астангов очень убедителен, он заставляет верить пану Станиславу. Точнее, он показывает нам от эпизода к эпизоду, как хочет пан Станислав, чтобы ему верили. В этой позиции актера и заключена та двойственность, та ироничность, которую отмечают исследователи.

И именно благодаря астанговской иронии поразительно действенным оказывается последнее появление пана Станислава на экране — появление во многом неожиданное и одновременно воспринимающееся как закономерность, как разрешение тех двойственных черт образа, которые так отчетливо показал актер.

Панна Ванда хочет искупить свою «вину» перед блестящим женихом. Она бежит к тому дому, который во время памятной прогулки по городу показал ей Коморовский, сказав: «Здесь я живу». Панна Ванда все выше и выше поднимается по лестнице, спрашивает у встречающихся ей людей, как найти пана Станислава. Она не замечает того, что люди от этажа к этажу становятся все беднее, что имя Коморовского произносится людьми тем более презрительно, чем выше поднимается она по лестнице.

Наконец панна Ванда находит его, коммерсанта, джентльмена, идеал своих мечтаний. Идеал стоит в потрепанных брюках над тазиком и стирает носки. В нищей комнате, по сравнению с которой апартаменты «отеля» Розы Скороход могут сойти за хоромы. И здесь, под целлофаном, бережно хранится то, что делает пана Коморовского почтенным человеком, — костюм и котелок.

Астангов точными штрихами делает пана Коморовского и совершенно непохожим на привычную для нашего глаза его ипостась процветающего коммерсанта и одновременно удивительно похожим. Только то, что раньше помогало пану Станиславу играть его роль, теперь разоблачает — достаточно вспомнить хотя бы усики на помятом лице. Так актер заставляет нас в одно мгновение мысленно посмотреть на все прежние появления Коморовского на экране и по-новому оценить все.

Этого мало. Актер в финальном появлении своего героя показывает нам человека, снявшего маску. В этом воплощении мира, где люди, подобные Коморовскому, мечтают о том, чтобы возвыситься за счет других, и все силы готовы отдать этой своей страсти, — в этом человеке актер показывает нам на миг человеческое. Так страшное становится чудовищным, потому что перед зрителем проходит бесчеловечное, рядящееся в человеческий облик.

Но, пожалуй, самое поразительное в этом эпизоде не красноречивые вещи в кадре, а тело Коморовского. Костюм пана Станислава, «процветающего коммерсанта», был пригнан по телу — гибкому, элегантному, чутко послушному воле хозяина. И вдруг в последнем эпизоде тело это разоблачено — и в прямом и в переносном {236} смысле. Это разоблаченное, обмякшее тело красноречиво говорит о том, что оно было пригнано к костюму, подчинено костюму.

Астангов понимает и показывает, что Коморовский жалок. Но Астангов не может, не умеет пожалеть Коморовского. Актер судит не только общество, но и человека, для него важно, какой выбор делает человек в той или иной исторической ситуации.

Это, пожалуй, главная тема Астангова. И глубоко философское осмысление этой темы, высокий интеллектуализм, проявившийся в прочтении узловых проблем и современности и истории, с современностью неразрывно связанной, — вот пафос всей творческой жизни выдающегося мастера, вот источник того, что творчество Астангова оказалось на редкость созвучным времени и принесло ему славу и любовь зрителя.

Мы начали разговор о работе Астангова в кино словами самого актера, который восхищался предоставляемой экраном возможностью общаться с миллионами людей. Путь Астангова-киноактера — это три с лишним десятилетия важного и принципиального разговора с многомиллионной аудиторией, это взаимное обогащение, это постоянное открытие нового и закрепление найденного.

Широко известны слова Л. М. Леонидова, учителя Астангова: «Я в одинаковой степени люблю кинематограф и театр, если в них или, вернее, в игре актеров наблюдается высокое творчество, искреннее, продуманное и яркое служение искусству»[[28]](#footnote-29). Можно рассматривать эти слова учителя как девиз творческой жизни ученика.

Астангов на экране сумел дать блестящее сочетание идейного, политического искусства с идеально отработанной актерской техникой, с высокой художественностью исполнения. Оттого имя Астангова навсегда вписано в историю советского кино, оттого диалог актера с миллионными аудиториями продолжается и будет продолжаться.

# **{****237}** Воспоминания о М. Ф. Астангове

## **{****239}** И. М. Рапопорт

Михаил Федорович Астангов пришел в Театр имени Вахтангова в послевоенные годы признанным большим актером. Режиссеры ставили для него пьесы. На него ходила публика, он был популярен по многим кинофильмам. Голос его узнавали по радио — «это Астангов».

Он был желанным в любом театральном коллективе, включая МХАТ и Театр имени Вахтангова. Он имел возможность выбора.

Многие важные его работы были связаны с режиссером вахтанговского склада Алексеем Поповым. Глубину его сильной художественной натуры раскрывал именно Попов, у него овладел Астангов методом «глубокого бурения» роли.

Но основы этого философского подхода к актерской работе заложены были давно, в молодости, одним из самых больших и мыслящих актеров нашего времени Леонидом Мироновичем Леонидовым. Астангов считал себя именно его учеником. Он имел на это право. Я думаю, что отпечаток личности Леонидова был настолько решающ, что чем старше, чем взрослей становился ученик, тем отчетливей выявлялось сходство его с учителем юности.

«Мысль, — говорил своим ученикам Леонидов, — лежит в основе чувства».

«Волнение от сущности» — излюбленное выражение Евгения Богратионовича Вахтангова. С Вахтанговым, хотя и на короткое время, встретились мы в те же далекие двадцатые годы.

Мы были молоды и, следовательно, пытливы. А что такое сущность? — спрашивали мы друг друга. Вероятно, это и есть мысль, — отвечали одни. Нет, это чувство, возникшее от роли, от пьесы, неопределенное ощущение, тайна творчества, — говорили другие, — «несказанное», как любили выражаться во времена Александра Блока.

Вокруг этих вопросов и по сию пору вьется мысль актеров, режиссеров, людей искусства.

А иногда, так сказать, в интимных беседах уже в наше время возникали и напряженные вопросы: а что это такое «система» Станиславского? Знаем ли мы ее? Знал ли ее кто-нибудь, кроме самого Станиславского?

{240} Ведь она постоянно видоизменялась. И вообще, возможна ли система одна для всех? Техника актера, мастерство — не его ли это, мастера, личное дело, от него и его индивидуальности зависящее?

Ведь и «система» взята с Шаляпина, Сальвини, Ермоловой, а они ее не то что не знали, но высказывания их подчас прямо противоречили чистому переживанию на сцене, как в жизни, — главному требованию «системы» по Станиславскому. Из уст самого Федора Ивановича Шаляпина мы слышали, что артист на сцене каждую секунду чувствует, что он на сцене, что он артист. Как ни поворачивай вопрос, а даже самые «серьезные» из нас приходили к слову «обман» применительно к сцене. Наша цель сделать так, чтобы зритель безусловно верил нашей сценической жизни. «Переживание» или «представление», но мы — на сцене, мы «лицедействуем». Ведь и у Пушкина сказано о поэзии, об искусстве: «нас возвышающий обман».

Так, делясь впечатлениями, шумели мы смолоду, так многое оставалось неясным и в зрелом, а затем и в более чем зрелом возрасте.

Время шло. Параллельно с опытом, работой — актерской, педагогической, режиссерской — накапливались новые данные — «информация изнутри и извне». Обо всех так и оставшихся неразрешенными вопросах (может быть, их когда-нибудь и разрешит всемогущая кибернетика) продолжались у нас дружественные споры.

Прошла дискуссия о «представлении» и «переживании» между специалистами — теоретиками и практиками сценического искусства. Казалось, возвратились времена Мочалова и Каратыгина, Коклена и Щепкина… Казалось, еще немного — и все прояснится и станет на свои места… В последующие годы продолжалась разработка наследия К. С. Станиславского. Неясности (с «отменой» застольного периода и с «обязательным» этюдным периодом) угрожающе накапливались.

Бывали случаи, когда Астангов подходил с многозначительным видом, за которым скрывался демонический сарказм, и спрашивал: «А что это за метод простых физических действий?» или так (о другом театре): «Что он там все клянется Станиславским, сам же он все делает наоборот?» Вообще нужно сказать, что постепенно он все с большим раздражением относился к догматизации «системы», использованию ее людьми без практики в театре, чистыми «теоретиками». С тем большим восхищением говорили мы о Леонидове, о сомнениях, владевших нами в дни юности, о свободных спорах.

Помню, как однажды порешили мы Станиславского не касаться. Он за всех не ответчик. Применительно к нему была приведена притча о старце. Умирая, он сказал сыновьям и внукам, что в саду зарыт клад. Сыновья усердно копали, перекапывали во всех направлениях землю, кусты и деревья. Сад расцветал и давал плоды. Искали, может быть, не все, часть била баклуши или посмеивалась, но сад цвел благодаря тем, кто копал, а следовательно, они делали то, что нужно для людей.

{241} Встретились мы с Михаилом Астанговым в 1919 году в Студии имени Шаляпина в Москве. Он пришел к нам с группой из студенческого клуба. Здесь были Лобанов, Абдулов, Горчаков, Яновский, Канцель и другие. У них был свой руководитель — А. А. Гейрот, актер МХТ. Гейрот недолго пробыл с нами — как сказали бы сейчас, не справился. Никто тогда никого не снимал — он ушел сам.

Вскоре к нам пришел Вахтангов, лучший из лучших педагогов тех лет — кумир молодежи. Он посмотрел наш спектакль — «Революционную свадьбу», мелодраму из эпохи французской революции 1789 – 1793 годов. Мы ему, видимо, понравились. Он согласился, преподавать у нас, после долгого чудесного разговора о просмотренном спектакле. Вахтангов провел с нами несколько занятий, бесед и даже начал репетировать «Зеленого попугая» Шницлера. Это была одна из многочисленных студий, которые Евгений Богратионович брал под свою высокую руку. Все мы были счастливы, но он болел, сосредоточился на одной своей Третьей студии, ушел в новое помещение на Арбате, где ставил «Турандот», и с ним ушли многие из студийцев.

Мы же, оставшиеся, при помощи шефа нашего Федора Ивановича Шаляпина привлекли к руководству Л. М. Леонидова и А. Д. Дикого. Они-то и поставили «Зеленого попугая».

В нем Астангов играл роль маркиза. Это был сгорбленный, скрученный подагрой старичок с блеющим голосом. Опираясь на трость, он сидел за бочонком в ночном кабачке с женой-маркизой и молодым человеком — ее возлюбленным. Хозяин кабачка Проспер издевался, осмеивал своих аристократических гостей, в том числе маркиза: «А, и ты пришел, негодяй», — помню я свой текст, обращенный к нему, и милый, наивно-добродушный, чуть гротесковый, блеющий смех маркиза — Астангова. В этой роли было в нем нечто от Леонидова — иронически-хитроватое, подмигивающее: что мы, мол, с тобой знаем кое-что такое, чего другие не знают. Эта привычка подмигивания сохранилась у него надолго и в жизни.

Распределяя роли в «Зеленом попугае», мы усердно искали исполнителя роли героя — Анри. Роль эта требовала актера с особой силой темперамента, голоса, сценического обаяния. Действие происходило в кабачке Проспера. Здесь в ночь на 14 июля 1789 года, когда восставший народ Парижа берет Бастилию, Анри убивает любовника своей жены — герцога Кадиньякского.

В «Революционной свадьбе» героя — офицера-республиканца — играл Р. Симонов. Е. Б. Вахтангов в беседе после просмотра этого спектакля сказал между прочим, что вообще мы молодцы и что Симонов, конечно, будет отличным комедийным актером.

Мы поудивлялись, но все же на роль Анри назначили Симонова. Он так и не сыграл этой роли — перешел в двадцатом году в студию Вахтангова. Замены ему мы долго не могли найти. Распределялись роли всеми вместе, сообща, что имело свои положительные стороны, хотя и не гарантировало от ошибок.

{242} Мы не смогли понять, что у нас есть исполнитель этой центральной трагической роли, что он здесь, рядом с нами, — это Михаил Астангов. Но он ходил у нас в комиках, может быть, внешне был слишком «характерен». Мы меняли одну кандидатуру за другой, но, как говорится, полноценные герои и тогда попадались не часто. Астангов же и не претендовал на это амплуа, ему, видимо, понравился его старичок, а может быть, где-то в глубине души он скрывал свое желание.

Нам, молодым студийцам, готовившим свою афишную премьеру, нужно было зарабатывать деньги для оплаты помещения, педагогов. Помощь государства в годы нэпа уменьшалась, и мы открыли в своем стационаре в Б. Николо-Песковском переулке (ныне ул. Вахтангова) театр миниатюр с обновляемой еженедельно программой.

Мы играли оперетты, наподобие «Фауста наизнанку», скетчи, водевили, инсценировки песен того времени — к нам шел, нас любил зритель. Несколько комедийно-гротесковых ролей играл Астангов. Думаю, что эта страница его биографии вряд ли знакома тем, кто помнит Астангова — исполнителя ведущих ролей в московских театрах и, быть может, одного из подлинных трагических актеров наших дней.

В миниатюрах этих вспоминаю Астангова в роли учителя истории. Тщательно одетый, с усами и бородкой, в очках, со слабым тенорком — он был, как сейчас говорится, достоверен и смешон. Мы ведь еще очень хорошо помнили наших гимназических учителей. Всего пять-шесть лет отделяли нас от средней школы.

Играли мы «Фантазию» — пьесу Козьмы Пруткова. Разные смешные персонажи ищут пропавшую у богатой барыни собачку по имени Фантазия. Пьеса эта похожа на современный театр абсурда или сумбура, правда, с явно пародийной направленностью. Все это было очень смешно — «упражнение на образы», сказали бы мы сейчас.

В «Фантазии» Михаил Федорович играл персонажа по фамилии Миловидов. Вообще же он играл в этих спектаклях-капустниках реже других, так как избегал пения, танцев.

Впрочем, Калифуршона в водевиле «Слабая струна» — любил. Это был мрачный комик, студент-философ — единственная его роль с куплетами. Вообще в характерно-комедийных образах Астангов был чрезвычайно интересен. Он как бы накапливал юмор. Думаю, что этот опыт пригодился, — он дал ему многогранность, особую, отличавшую его ироничность.

Как и во все последующие годы, Астангов отличался в работе организованностью, серьезом, профессионализмом. Думаю, что дальнейшая работа в провинции еще развила в нем эти качества. Не было случая, чтобы он не знал роли своевременно — независимо от размеров. Не было опозданий на репетиции, что тогда вообще было редкостью, хотя и не наказывалось.

Итак, Астангов в молодости был характерным комиком. Впрочем, он искал в ученических отрывках другого. Индивидуальность его {243} была весома: мощный голос, необычный тембр и своеобразие дикции, сила темперамента и особая, легко им воспринятая, леонидовская манера выражения мысли на сцене выделяли его уже тогда из среды сверстников. Отрывки из «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого, Раскольников, Сальери определяли его стремления, будущий путь, хотя, насколько помню, на публике он так и не показывал этих работ. Многие из нас понимали, что ему приходится искусственно облегчать и звук голоса в маленьком помещении, и силу темперамента, и вообще, как сейчас любят выражаться, «выдавать» далеко не все, что в нем таилось. Леонидов его, видимо, ценил.

Но ни Леонидов, ни Дикий, ни мы, участники спектакля «Зеленый попугай», так и не догадались, что тот, кого мы ищем — герой трагической ночи в кабачке Проспера — Анри, — это Астангов. Он спокойно играл своего комика. Все мы играли спектакль весьма успешно, но герой в нем по-настоящему не звучал.

Приехавший в Москву в 1924 году на гастроли Сандро Моисси, узнав, что здесь шел «Зеленый попугай», выразил желание сыграть Анри. Мы собрались на сцене Экспериментального театра (бывш. Опера Зимина) с любопытством и волнением. Вел репетиции А. Д. Дикий через переводчика, что было одновременно поучительно и уморительно смешно.

Он очень деликатно предлагал гастролеру поступать, «как он хочет, как он хочет», но если можно, «то перейти вот так, вот сюда», а вот «здесь будет прием зала — смех, так что нужно переждать», но в общем — «как он хочет». «Ви зи воллен», — любезно, вслед за Диким, говорил переводчик. И в результате Моисси был проведен по весьма сложному лабиринту рисунка через всю пьесу так, как режиссеру и всем нам было нужно. В одну репетицию Моисси принял наш рисунок, и спектакль прошел преотлично. В одном он уперся — потребовал красный плащ вместо черного, чтобы было «как кровь». Роль кончалась убийством. Это был гастрольный эффект. Пришлось уступить, хотя Дикий и тут попробовал через переводчика любезно всучить ему черный плащ.

Мы посещали все спектакли Моисси — «Живой труп», «Гамлет» («От ней все качества» Л. Толстого шла в один вечер с «Зеленым попугаем»). Глядя на его Гамлета, многие из нас поняли, что облик героя трагедии не обязательно связан с красивой внешностью, как казалось нам раньше. Моисси был неказист и ростом невелик, а заставлял себя слушать, вдохновлял партнеров, подчинял зрителя. У меня сохранилась программа спектакля «Зеленый попугай» с подписью Моисси: «Просперу, на память». В ней в роли маркиза значится Астангов.

После этого мы, шаляпинцы, надолго расстались друг с другом. Расстались и с Леонидовым.

Характерно, что в переломные моменты Михаил Федорович встречался и советовался с Леонидовым. Так было, когда его пригласили в труппу МХАТ. Леонидов сказал ему: «А вы слышите “тон” этого театра? Он вам близок? Ну, тогда поступайте, а если будут {244} огорчения — придите ко мне… поплакать в жилетку». Так воспроизводит в своих воспоминаниях Михаил Федорович леонидовский совет. Фраза, взятая в кавычки, ответственна. Те, кто помнит Леонидова, узнают в этой записи манеру, интонацию, даже звук его голоса. Астангов в МХАТ не пошел, почувствовав какой-то предупреждающий намек в этом совете.

Многие черты леонидовские были свойственны Михаилу Федоровичу, и в их актерских судьбах есть нечто общее. Сценическая жизнь Астангова, бесспорно, сложилась много счастливее. Он раньше — по возрасту — завоевал признание, он был завален работой, играл много ролей в театре и в кино, но думаю, что заветным его желаниям так и не суждено было осуществиться.

Оба в молодости начинали не со своего амплуа. Разве Хлестаков роль Леонидова? Это, так сказать, другая весовая категория. Оба они были выше комедии, глубже бытового театра — оба могли играть шекспировские, пушкинские трагедии — по-разному, по-своему, — я не хочу равнять ученика с учителем, — но по предназначению, по амплуа — они близки.

Вспоминаю Астангова в юности. Лицо с необычными, я бы сказал, сразу впечатляющими чертами, выразительно-своеобразное, сильный взгляд. Не по возрасту взрослый, пожалуй, мрачноватый, молчаливый. Музыкальности в молодости не проявлял, сам не пел, насколько помню, не танцевал. Но любил слушать музыку, пение. В веселье — вечерах, капустниках — принимал мало участия, хотя порой бывал бурно настроен.

В послевоенные годы в Театре имени Вахтангова мне приходилось встречаться с ним преимущественно в работе. Время от времени — дома, изредка за шахматами. А то все на репетициях, спектаклях.

Когда-то, в сороковых годах, я ставил отличную пьесу К. Симонова «Русский вопрос» с Астанговым в роли Гарри Смита (кстати сказать, шла эта пьеса в пяти театрах Москвы). Он любил эту роль, играл ее увлеченно, своеобразно-характерно.

Но вот что интересно. Михаил Ромм, ставя «Русский вопрос» в кино, взял на эту роль актера совсем иных, пожалуй, противоположных качеств, и, видимо, это и верней. Это внешне красивей и внутренне проще, обычней. Бунт такого Смита не только не несет в себе трагического начала, но и не угрожает перерасти в трагедию — это обыкновенный, средний человек, журналист, похожий на многих других людей, что в кино особенно важно. Да и не только в кино. И в бытовой пьесе также.

Менялся ли Астангов в бытовых ролях, в мелодраме? Да, но не выражая по-настоящему своей индивидуальности. И все же он был виден, он выпирал из рамок роли, несколько осложняя ее тяжестью мысли, страданием выше положенного автором, иногда «инфернальностью», вовсе не предусмотренной ролью. Таковы — Сирано, Гарготта.

Романтический Сирано, поэт-дуэлянт с судьбой Пьеро, скорее должен трогать зрителя, чем потрясать. Руке же Астангова подходит {246} больше меч, чем шпага. Это, мне кажется, тот случай, когда Шопен играется по-бетховенски.

Что касается роли гангстера Гарготты («Миссурийский вальс» Погодина), то центром этой роли у Астангова стал смех над «честными» людьми, резко впечатляющий, надолго запоминавшийся, как говорится, смех сатанинский, неожиданно раскрывший в пьесе тему «людей, гибнущих за металл». Исполнитель подымал и наполнял своим содержанием этот образ, у автора — стандартный.

Он был по преимуществу интеллектуален. Страстное леонидовское отношение к мысли, как я сказал, было чрезвычайно родственно ему.

Конечно, он больше Гамлет, чем Ромео. Бытовые же роли он углублял настолько, что иной раз вызывал удивление — неужели это та самая роль, что была читана автором. Это был неожиданный поворот, когда актер подымал роль своим умением думать, мудрым взглядом, сосредоточенным на своей мысли, которой у автора порой и вовсе не было. Современного репертуара, прямо подходящего ему, было явно недостаточно. Ему следовало играть Галилея Брехта. Для него нужна была пьеса о Маяковском. Он ее искал.

Астангову в ролях обыкновенных приходилось смирять свой дух. Такова была его непохожесть, особенность его личности. Она, эта особенность, не всегда была удобна при распределении ролей в бытовых пьесах. Часто бывало так, что если на одной чашке весов лежали все роли, а на другую ложился, так сказать, вес Астангова, то чашка наклонялась в его сторону. Это гастрольный вес. Тут нужна была осторожность. Если, скажем, ему дать Яго, то какой же должен быть Отелло?

Помню, как-то в Театре Вахтангова при возобновлении моего спектакля «Много шума из ничего» обсуждалась его кандидатура на роль злодея — Дон-Жуана. Роль небольшая, но выразительная. Астангов в этот период был занят в репертуаре мало и в предварительном разговоре с дирекцией согласился играть ее. Я от этой мысли отказался. Чашка весов в комедии могла так прыгнуть, что получился бы, так сказать, стилистический перекос.

Вообще следует признать, что способ работы Астангова отличался от обычного для Вахтанговского театра. Он был, если можно так выразиться, несколько гастрольным. С давних пор привыкший к самостоятельной работе, к большой домашней подготовке, он сам не замечал, как порой приходил к известному отрыву от партнера в том смысле, что становился режиссером своей роли, привыкал к рожденным дома приспособлениям и начинал, так сказать, подминать партнеров — это порой вызывало серьезные осложнения. Нередко срываясь в ссору, он был отходчив, признавал неправоту свою или излишнюю резкость. Вообще же был добр и отзывчив.

Наконец, одной из последних моих встреч с ним была работа над ролью профессора Зонненбруха в пьесе Кручковского «Немцы», она шла у нас под названием «История одной семьи».

{247} Особым было отношение Астангова к Польше — он уроженец Варшавы. Владея языком, он переводил материалы из польских журналов, касающиеся постановок «Немцев» за рубежом. Мы знакомились с работой микробиологов. Ездили в институт к Л. А. Зильберу. Любезный хозяин водил нас в лаборатории и даже предложил на первые спектакли микроскоп, по которому мы затем сделали бутафорский. Сотрудники института принимали нас за делегацию ученых, а роняемые Астанговым на ходу в коридоре польские фразы убедили их окончательно в том, что ученые эти — польские.

Как всегда, проникая в глубинный смысл, с ощущением высокой ответственности, репетировал он и играл роль немца-интеллигента, сердце которого разрывалось всем тем, что происходило вокруг, в самой семье его.

В чем-то новая роль перекликалась с образом Маттиаса Клаузена в пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца». Это и облегчало и одновременно затрудняло работу. Мы решили играть роль по-стариковски, в отличие от Клаузена. Надели мягкие туфли, домашнюю куртку, смягчили всю «физику», что помогло сыграть ученого ворчливым, уютным, мягким, так сказать, дедушкой. Вообще — по Кручковскому — это был большой ученый, но слабый человек, как многие немцы, поддавшийся «угару побед», умолкший перед террором. Последний акт был написан Кручковским дополнительно: ученый рвал со старым, обретал силы, распрямлялся и, как герой, уходил в новую Германию. Акт этот художественно был слабее всей пьесы — мы думали об отсечении его, то есть о первой редакции. Но Астангову, его актерской природе был нужен выход в героику. Мы оставили эпилог, хотя и видели его натянутость.

Я не говорю здесь о победном пути Астангова в театрах Москвы, в кино, на радио — это у всех на памяти, об этом много сказано, и, видимо, еще будут звучать и записи его и слова о нем. Об особенности его дарования хочется сказать еще, что в известном отношении его можно было назвать старомодным. Ему ближе была «истина страстей», чем «правдоподобие чувствований». О таких актерах Островский в «Лесе» сказал, что они «основание в труппе». Не смех, но хохот, не плач, но рыдание нужны были ему на сцене. Самый звук голоса, полная сила темперамента по большей части не использовались в ролях, ему достававшихся. В большинстве случаев ему приходилось надевать сурдинку и физически и психологически.

Мне кажется, переходы Астангова из театра в театр определялись поиском масштабного репертуара, в котором он мог бы полностью проявить свои актерские силы.

Не случайно первыми отрывками его были Грозный, Раскольников.

Он пришел к нам, в Вахтанговский театр, от Завадского, где играл Треплева. Да, Треплева. Но не Отелло, не Арбенина. Думаю, что во времена Ромео Алексей Попов мог бы сделать с ним Гамлета — это была давнишняя мечта актера. В Вахтанговском театре эта роль пришла к нему, но, видимо, поздно.

{248} Он всю жизнь мечтал о роли полного звука, полного диапазона. Пусть злодея — он начал готовить Ричарда III, играл сцены из «Ричарда» в концертах. И вдруг, так непонятно, так неожиданно, М. Ф. Астангов ушел от своих товарищей, от высоко ценивших его зрителей.

Мы прощались с ним в фойе Вахтанговского театра. Актерский подъезд театра выходит на улицу Вахтангова — бывший Николо-Песковский переулок.

Старые друзья Михаила Федоровича в эти печальные часы не могли не подумать о том, что в этом же переулке в 1919 году в маленьком помещении Студии имени Шаляпина в маленьких комедийных ролях начал свой славный путь большой артист, наш добрый друг и товарищ Михаил Астангов.

## **{****249}** А. Л. Грипич

В 1924 году я был приглашен в московский Театр Революции главным режиссером и принял от В. Э. Мейерхольда художественное руководство театром.

Тогда объединенная труппа Театра имени Мейерхольда и Театра Революции была разделена, и мне пришлось заняться пополнением своей труппы. В 1925 году в Театр Революции были приняты новые актеры. Среди них и Михаил Федорович Астангов.

Астангова я заметил на спектакле московского Театра имени В. Ф. Комиссаржевской «Мертвые души». Тогда он, недавно закончив театральное ученичество, впервые выступал в больших ролях. Роль Чичикова, на мой взгляд, не отвечала складу дарования Астангова. Внешние данные молодого артиста — высокая фигура, вытянутое лицо, носовой звук голоса — казалось, предопределяли его сценическое будущее как исполнителя характерных ролей. Но за этими внешними данными я почувствовал артистическое обаяние, творческий запал еще не раскрывшегося дарования и пригласил Михаила Федоровича в труппу Театра Революция.

Много лет спустя, в одном из своих выступлений по радио, в Ленинграде, Астангов, вспоминая о тех годах, говорил о значении, которое имела для него тогда работа со мной как с режиссером. Эта работа продолжалась, к сожалению, всего четыре с половиной года из сорока лет нашей дружбы, и пришлась она на артистическую молодость Михаила Федоровича. Первые годы, проведенные в Театре Революции и затем в театрах Одессы и Казани, где мы вместе работали, были для него годами практической школы актерского мастерства. В Москву Астангов вернулся зрелым артистом.

С тех пор прошло более сорока лет. Многим читателям этих воспоминаний вряд ли известны пьесы и роли, в которых играл тогда Михаил Федорович, особенности театральной жизни двадцатых годов.

Театр Революции был одним из первых советских театров, возникших после Октября. Пульс творческой жизни этого театра соответствовал стремительному развитию событий в нашей стране. С сезона 1924/25 года Театр Революции меняет свой репертуар. На смену спектаклям отвлеченно-революционного характера, таким, как «Спартак» В. Волькенштейна, «Озеро Люль» А. Файко, приходят {250} спектакли, непосредственно отражающие современность. Это — «Эхо» В. Билль-Белоцерковского, «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Б. Ромашова и другие. Большинство из них посвящено советской действительности.

В первый сезон работы в Театре Революции Астангов сыграл Лодыжкина в поставленном мною «Конце Криворыльска». Лодыжкин — бывший полковник царской армии, укрывшийся в глухом, провинциальном Криворыльске, где содержит ресторан «Веселая Аркадия». Его сын, белогвардеец, живущий под именем Севастьянова, приезжает сюда и плетет интриги против Советской власти. Новая действительность представлена в пьесе председателем исполкома, комсомольцами, работниками газеты. После бурных событий в жизни обитателей растревоженного городка приходит конец старому, обывательскому Криворыльску.

Пьеса ставилась впервые, и Астангов был первым исполнителем роли Лодыжкина. Характерность роли подчеркивалась всячески, даже такой деталью, как нелепая повязка на щеке. Но за характерностью Лодыжкина стояло нечто большее.

Партнером Астангова в этом спектакле был М. А. Терешкович, исполнявший роль сына Лодыжкина — Севастьянова. Терешкович в ту пору находился в расцвете творческих сил. Сцены Севастьянова — Терешковича с Лодыжкиным — Астанговым велись на предельно нервном подъеме.

Что же внес в эти сцены молодой Астангов? Игра Терешковича послужила как бы детонатором для игры Астангова. И здесь он применил творческие приемы своего первого учителя — Л. М. Леонидова, оказавшего на него большое влияние. Как известно, Леонидов был замечательным мастером глубокого психологического раскрытия образа, острой формы. Великолепная игра обоих артистов заключала большое социальное содержание (в грызне отца и сына обнаруживались подлость и растление гибнущего мира). Мастерски выявлялась ими сущность образов.

Характер Лодыжкина, сладострастника и пакостника, Астангов выявлял через его поступки, внешняя же характерность служила артисту для показа «превращений» Лодыжкина то в умиленного родителя (при неожиданном появлении сына), то в негодующего обличителя (в сцене объяснения с дочерью), то в грозного судию (в препирательстве с сыном). Мольбу о пощаде, внезапную смерть в драке с сыном Астангов передавал чрезвычайно сильно. Маска ужаса оставалась на его лице, когда Севастьянов усаживал мертвеца на диван.

В пьесе «Барометр показывает бурю» А. Насимовича (1925; режиссер В. Королев) Астангов играл Талона. Пьеса была исторической хроникой, основанной на документальных данных. Астангов нашел тонкую и достоверную характерность для передачи провокационного поведения Гапона, достиг он и портретного сходства. За внешней приятностью, экзальтацией у Гапона — Астангова проглядывала какая-то тревога. Но только в момент, когда Гапон {251} среди грохота, стрельбы и криков трусливо пытался скрыться от народа, полностью раскрывалось его существо. Как сейчас вижу Гапона — Астангова, с блуждающим взглядом убегающего со сцены, путаясь в длиннополой шубе.

В Театре Революции Астангову в тот период пришлось играть только «отрицательных» персонажей.

Интересуясь дарованием Михаила Федоровича, я не мог все же оказывать ему особого внимания, предпочтительно перед другими актерами. Но когда я оставил Театр Революции и вырвался, так сказать, на творческий простор, приняв предложение представителя Одесского управления по делам искусств Л. А. Розена участвовать в организации в Одессе русского драматического театра и стать его художественным руководителем, то в числе первых приглашенных мною актеров был Михаил Федорович Астангов.

Если я «угадал» творческие возможности Астангова, то он почувствовал во мне режиссера, который стремился развить их, помочь ему овладеть секретами актерского мастерства, увлечь совместной работой. Значительную роль играла наша дружба, а следовательно, полное доверие друг к другу. Л. А. Розен тоже подружился с нами обоими, встречался и переписывался с Михаилом Федоровичем до конца его жизни.

Чтобы было понятно, в какой театральной среде шла дальнейшая работа Астангова, надо сказать несколько слов о созданном нами театре.

В Одессе к 1927 году частной антрепризы давно не существовало, но не было уже и сменивших ее театров («Массодрам», «Красный факел»). Приходилось создавать в Одессе советский театр как бы заново, театр современный и по репертуару и по методу работы, по этическим нормам. Мы хотели перенести на периферию опыт столичного революционного театра. В состав труппы были приглашены в основном молодые актеры из московского Театра Революции и других московских и ленинградских театров, разделявшие мои творческие планы. Были привлечены и «старики», поверившие в наше дело. Присоединилась к нам также местная артистическая молодежь. Приехавшие из столицы актеры, в том числе и Астангов, должны были объединить вокруг себя всю труппу, должны были не только, выражаясь театральным языком, «пройти» в городе, но и сказать новое слово в актерском искусстве. Это относилось, конечно, и ко мне, как к художественному руководителю театра и постановщику спектаклей. А ведь в Одессе еще помнили выступления замечательных актеров, приглашаемых антрепренерами. Ответственность была большая. Эту ответственность в полной мере сознавал Михаил Федорович, и, надо сказать, он внес очень значительный вклад в наши творческие достижения.

Интересна цифра сыгранных тогда Астанговым ролей. За два года — в Одессе и Казани — Михаил Федорович сыграл четырнадцать ролей.

Первой из них была роль Мир Сайда в пьесе Г. Венецианова «Джума Машид», поставленной мною к открытию театра (1927). {252} В этой пьесе через судьбы действующих лиц раскрывалась драма современной Индии со всеми ее социальными, кастовыми, религиозными противоречиями, сопротивлением английским колонизаторам. Мы стремились поднять колониальную тему, показать начавшееся в Индии национально-освободительное движение. Романтической завязкой в пьесе была любовь риссальдара (начальника отряда сипаев) Мир Сайда и индийского революционера Кунду к дочери местного капиталиста Лилавати. В нашем спектакле жизнь Индии, которую мы знали главным образом по консультациям профессора А. М. Мерверта, была окрашена в экзотические тона. Действие развертывалось на конструктивных площадках с уходящими ввысь бамбуками (художник Моисей Левин) и шло на музыке (композитор М. Рахлис).

Роль Мир Сайда сразу выдвинула Астангова на положение героя. Играл он эту роль броско, эффектно, обращал большое внимание на внешнюю выразительность. Разрабатывал пластику движений, звучность голоса. А темперамента ему было не занимать.

И вот роль Бетховена в одноименной пьесе М. Жижмора (постановщик Я. Варшавский). В ней особенно проявились духовные силы Астангова. Роль Бетховена была ему органически близка и по складу мышления и по эмоциональной возбудимости героя. В нем самом было что-то бетховенское. В роли Бетховена Астангов нашел себя. Это не значит, что он играл самого себя. Нет! Он поднялся в своем творчестве до создания образа великого композитора.

Спектакль начинался прологом. На фоне большого органа, заполнявшего все зеркало сцены, сидел Бетховен, он работал, звучала бетховенская музыка, которую исполнял оркестр. Уже один вид Астангова — Бетховена заинтересовывал зрителей. Затем шло затемнение, круг с органом поворачивался, открывая место действия. От сцены к сцене развертывались эпизоды из жизни гения. Астангову удалось передать ее трагизм и возвышенность творчества Бетховена.

В этом спектакле артисту надо было преодолеть прежде всего несовершенство пьесы. В ней, в сущности, была только одна роль — самого Бетховена. Предстояло показать великого музыканта с юношеских лет до смерти. Здесь нужен был не только талант, но и умение постичь содержание роли, воплотить ее в сценический образ. Страстная порывистость натуры, смена настроений, проявления воли и творческого подъема были переданы Астанговым с большой экспрессией и вдохновением. Он имел огромный успех у зрителя и получил полное признание в прессе.

Замечательным творческим достижением Михаила Федоровича стала роль Незеласова в «Бронепоезде 14‑69» Вс. Иванова. Премьера спектакля состоялась в тот же день, что и в МХАТ — 8 ноября 1927 года; таким образом, Астангов был тоже первым исполнителем этой роли. Содержание пьесы Вс. Иванова всем хорошо известно. Капитан Незеласов, командир бронепоезда, получает приказ {253} выступить против партизан. С этого момента и до его гибели проходит короткий период времени, насыщенный бурными событиями гражданской войны.

Образ Незеласова создавался многослойный. Внешне Незеласов — Астангов был красив, подтянут — сказывалось воспитание, военная выправка. При некоторой холодности — не лишен обаяния. Вот он на молу вглядывается в морскую даль, предавшись тревожным мыслям. Да, могло показаться, что Незеласов романтический герой. Но это иллюзия. В его душе гнездится озлобленность на всех и вся: на Советскую власть, на мужиков-партизан и даже на людей своего круга, которые обошли его в белогвардейской карьере. Издерганный и нетерпимый, он откровенно циничен в высказываниях. Он взвинчивает себя до героической позы, до исступления, но за этим таится трусость, подтачивающая его веру в себя, в конечную цель белого движения. Вспышка жуткой трусости в сцене в бронепоезде и была у Астангова кульминацией всей роли, моментом, разоблачающим натуру Незеласова до самого дна. В исполнении этой роли ярко проявилась его артистическая индивидуальность. В нем были романтические краски и тонкая ирония. Мне как режиссеру спектакля это было очень дорого.

В отличие от актеров «нутра» в игре Астангова не выпирало «переживание», но и форма не утрировалась. Как у хорошего пианиста, техника внутренняя и внешняя не замечалась. Про исполнение Астангова можно с точностью сказать, что он жил в образе, не теряя своей личности. А поэтому всегда так убеждал зрителей. {254} И всегда его игра была вдохновенной. Она доставляла эстетическое наслаждение. Можно было любоваться тем, как играет Астангов, любоваться разработкой и отделкой им своих ролей.

Уже в конце сезона в «Разломе» Б. Лавренева (режиссер Я. Варшавский) Астангов как бы завершает свою «стажировку на героя». Он играет не Штубе — офицера, участника контрреволюционного заговора, а Годуна — человека из рабочей среды, матроса, коммуниста — руководителя масс. Создание образа современного положительного героя, человека новой формации было еще одним испытанием творческих возможностей Михаила Федоровича. Он играл Годуна порывисто, с подлинным драматизмом, свободно владея средствами сценической выразительности. Годун у Астангова прежде всего революционер, обуреваемый ненавистью к старому миру. Черты интеллигентности мешали, по мнению критиков, воспринять астанговского Годуна как «пролетария-матроса». Да, этот Годун не был простецким героем. В нем угадывался будущий комиссар. Но, несмотря на споры по поводу исполнения роли Годуна Астанговым, оно получило заслуженное признание критики и зрителей.

В Одессе же Астангов играет роль Жака в пьесе «Сестры Жерар» В. Масса (режиссер Я. Варшавский). Старинная мелодрама «Две сиротки» в переделке Масса развертывалась на фоне событий Великой французской революции. Спектакль был мелодраматичен, и Астангов играл шпиона и сутенера Жака как подлинного злодея. В поисках характера и стиля исполнения он много работал над движением, жестом, манерой речи.

В пьесе Б. Ромашова «Воздушный пирог» Астангов сыграл Коромыслова. За три года перед этим «Воздушный пирог» был впервые поставлен мною в московском Театре Революции. По свидетельству критиков и театроведов, спектакль стал событием театрального сезона, это был первый бытовой спектакль на современную тему. В Одессе постановку «Воздушного пирога» повторил один из участников первой постановки — режиссер-ассистент Н. Холмогоров (я в это время уезжал из Одессы). Астангов — Коромыслов был партиец-интеллигент, занимавший ответственный пост и растерявшийся в сложной обстановке нэпа. Драму Коромыслова Астангов передавал в неврастенических тонах.

Астангов продолжал выступать и в характерных ролях, играя стариков. Но эти старики ничуть не были похожи на Лодыжкина. В зерне своего образа они несли народную мудрость, правду жизни. В Одессе Астангов играл Никифора — старшего кучера у Криков в пьесе И. Бабеля «Закат», в следующем сезоне, в Казани, — Старого повара в «Плодах просвещения» Л. Толстого. Обе пьесы шли в моей постановке.

Пьеса Бабеля «Закат» показывает трагедию рода Криков, одесских извозопромышленников. Дети восстают против отца, старого хозяина Менделя Крика. Рушатся устои семьи. Отвечая насилием на насилие, дети устанавливают свой жестокий порядок. Новым хозяином становится старший сын — Беня Крик.

{255} Астангов играл кучера Никифора могучим русским человеком. (Помнится, что он даже вкладывал в сапоги подкладки, чтобы казаться монументальнее.) Преданный слуга, Никифор принимает на себя ответственность за поведение членов семьи Криков, ратует за справедливость, за «порядок» в их жизни. Особенно впечатляла в исполнении Астангова сцена, когда Никифор на людях вынужден был стать на колени перед Беней Криком и поклониться ему в ноги. Астангов играл Никифора в тяжелых ритмах, речь его звучала очень выразительно.

Широкий диапазон ролей Астангова ставил перед ним серьезные задачи, и он много, упорно работал. Следует сказать, что у Астангова в работе над ролью не было разделения между внутренним и внешним. Для него органичным было идти от мысли своего персонажа непосредственно к действию.

Мне легко и радостно было репетировать с ним. Он чутко воспринимал замысел режиссера, умно разбирался в нем. Откликаясь на режиссерские задания, Астангов вносил в работу увлеченность.

Не только на работе в театре, но и в жизни мы сблизились с ним. Ходили группой актеров вместе с Астанговым гулять на Приморский бульвар, в кондитерскую — лакомиться пахлавой, вместе встречали Новый год, а после встречи отправились в знаменитое кафе «Печеский». Когда мы вошли туда, вся публика, увидев нас и узнав Астангова, стала бурно аплодировать. Многие подходили к нему, поздравляли с Новым годом, выражали восхищение его игрой.

Да, Одесса была для нас действительно «Одессой-мамой».

И все же мы решили продолжать свой театр в Казани. Не место писать здесь, почему мы покинули Одессу. Одно могу сказать, что это не зависело ни от творческих, ни от материальных дел театра — они были хороши. По прошествии тридцати пяти лет Одесский театр прислал мне к семидесятилетию адрес, в котором написано, что мы «заложили прочный фундамент для дальнейшего роста театра».

Михаил Федорович, при всем своем успехе и популярности в Одессе, был за переезд. Ведь Казань — крупный театральный город, «ворота славы» для многих артистов, начиная с В. И. Качалова, чье имя сейчас носит Казанский Большой драматический театр.

В Казань нас очень звал один из видных организаторов советского театра на периферии, поборник современного репертуара, директор-распорядитель Казанского театра И. Ф. Гловатский. Он влюбился в талант Астангова и сохранил к нему горячее чувство навсегда.

До нас в Казани играли сезонные труппы. Мы положили начало театру с постоянной труппой. Вступление в ее состав большой группы «москвичей», как называли нас провинциальные актеры, вызвало у них настороженность. Но режиссура и творчество таких актеров, как Астангов, спаяли труппу на принципах передового советского театра. Значительную роль в этом процессе сыграло одобрение наших спектаклей зрителями.

{256} В Казани Михаил Федорович снова играл Бетховена, Незеласова, Жака, играл с неизменным успехом.

В казанском сезоне Астангов играл еще Геннадия Дубравина в пьесе «Огненный мост» Б. Ромашова и Печерского в пьесе «Инженер Мерц» («Высшая мера») Л. Никулина. Можно было опасаться, что, играя в один сезон три роли офицеров-белогвардейцев, артист неизбежно будет повторяться. Но у Астангова каждая роль не только трактовалась различно (к этому причастен и я, как режиссер) — он сумел найти для каждой из них свои неповторимые психологические ходы, свой особенный рисунок, ритм, внешнюю выразительность.

Геннадий Дубравин у Астангова — потерянный человек. Передо мною его фотография в этой роли: бесцветные, прилизанные волосы, близорукие глаза, скрытые пенсне, блуждающая, ироническая улыбка, обвисшая шинель. Геннадия в исполнении Астангова можно сравнить с головешкой, которая дымит, но уже не горит. Его действия продиктованы обстоятельствами, а сам он ни во что не верит.

Для образа Печерского, еще более мелкого, ничтожного, бравирующего риском белогвардейского офицера, фата и сутенера, Астангов нашел новые краски. Подробности исполнения им этой роли как-то мною забылись. Остались в памяти только визгливый голос, топорщившаяся фигура.

И еще одну роль такого плана сыграл Астангов в Казани. «Амба» З. Чалой — эпизод из эпохи гражданской войны. Ставил эту пьесу П. Вейсбрем. Астангов исполнял роль провокатора польского дворянина Жмудского, выдающего себя за моряка-черноморца Артема Бежанова. Артем — Астангов держался как бывалый моряк, но кое-где прорывался польский акцент, чуждые моряку манеры.

Крупной работой Астангова в Казани была роль Квазимодо в инсценировке «Собора Парижской богоматери» В. Гюго. В истолковании роли мы следовали роману. Для нас важно было преодолеть воздействие отталкивающего уродства Квазимодо, победить его тем духовным содержанием, возвышенностью чувств героя, которые вкладывал артист в свое исполнение. Внешность Квазимодо — Астангова скорее напоминала химеры Собора Парижской богоматери, нежели натуралистическое уродство. Астангов поднимал Квазимодо до романтического героя. Он имел в этой роли очень большой успех.

В Казани, как уже упоминалось, Астангов сыграл роль Старого повара в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого. Эта роль в свое время исполнялась такими артистами, как Н. И. Музиль, И. Н. Певцов. В роли Старого повара Астангов хрипел, кашлял, слова произносил со скрипом, слезал с печи и подымался на нее с трудом. Это был физически конченный человек, но в его речи были сила, страсть, гневный протест против бар; его глаза горели.

В пьесе «Ремесло господина кюре» К. Вотейля (постановщик — П. Вейсбрем) Астангов сыграл кюре. В этой роли он экспериментировал, играл эксцентрически-комедийно (так была поставлена вся {257} пьеса). В работе над этой ролью проявился свойственный Михаилу Федоровичу юмор. Он играл кюре с лукавством. Пресса критиковала спектакль, выделяя, однако, исполнение Астангова.

Вот как разнообразны были роли, сыгранные в ту пору Астанговым.

Творческие связи со зрителями Астангов дополнял общественными: выезжал на предприятия Казани, в рабочие клубы, участвовал в шефских концертах для Красной Армии, во встречах с интеллигенцией города.

В летний сезон Казанский театр выехал на гастроли в Ижевск. И там Михаил Федорович пользовался признательностью и любовью зрителей.

В театре Астангова любили и как артиста и как человека. Но особенно он подружился со своими постоянными партнерами — Еленой Адамайтис, Иваном Бодровым, Натальей Выгодской, Павлом Герагой, Михаилом Жаровым, Борисом Ильиным, Александром Кречетовым, Верой Крупской, Сергеем Петровым, Марией Юрьевой. И, даже споря на репетициях с Зинаидой Николаевной Минаевой, Михаил Федорович оставался с ней в хороших отношениях. Этот актерский коллектив во многом благоприятствовал развитию таланта Астангова.

Вспоминая весь период нашей совместной работы, я вижу, что уже тогда его творчеству была присуща глубокая гражданственность. Им была создана с большой силой обличения целая вереница образов наших врагов — контрреволюционеров, он играл людей из народа, протестующих против зла и насилия над человеком, и, наконец, создавал вдохновенные, героические образы людей высоких чувств и идеалов.

Наступил момент, когда Астангову надо было решать свое будущее. Сформировавшийся как художник, полный творческих замыслов, он уезжает из Казани. Так судьба разлучила нас в работе.

… В Москве мы встречались с Михаилом Федоровичем. Оба всегда очень радовались этим встречам, рассказывали друг другу о своих делах. Не забыть наших бесед во время прогулок в Рузе. Удивительно, что мы никогда не предавались воспоминаниям, говорили больше о сегодняшнем, и не только об искусстве. Моя режиссерская мечта связывалась с мечтой Астангова о Ричарде III. Я представлял себе спектакль только с Астанговым в роли Ричарда. Но этого спектакля мне не суждено было поставить, а ему не суждено было сыграть эту роль.

… Когда пишешь воспоминания, то чего-то не находишь в памяти, что-то вспоминаешь нечетко, уплывают детали, стираются оттенки. И тогда вырисовывается самое яркое, существенное в творчестве артиста, что вызывает восхищение, остается в памяти и передается как легенда будущим поколениям.

Героем такой легенды и станет наш друг Михаил Федорович Астангов.

## **{****258}** О. И. Пыжова

Мне трудно рассказывать об артисте, об его искусстве как бы со стороны, трезво оценивая его творческий облик, сыгранные им роли. Так, вероятно, пишут театроведы. Личное, жизненное обаяние артиста не может и не должно им мешать разобраться в его искусстве. Моя же природа иная: я актриса и могу рассказать об актере только через себя. И как бы я ни старалась, моя память неизбежно и неотступно будет подсказывать, как этот артист соприкоснулся с моей жизнью, чем он был мне интересен, стал ли он мне необходим и почему…

С Астанговым у нас было пять серьезных сценических встреч. Это — «Ромео и Джульетта», где он играл Ромео, а я — кормилицу; «Личная жизнь» (пьеса В. Соловьева), я — парторг Лена, он — инженер Строев; «Нашествие» в Театре имени Моссовета, он — Федор, а я — один из постановщиков и исполнительница роли Талановой, матери Федора. Репетировала я с ним Аркадину, но не сыграла из-за болезни. И, наконец, несколько лет мы с ним играли в концертах сцену из «Ричарда III», он — Ричард, я — леди Анна. Но рассказать об артисте Астангове для меня — вспомнить Мишу Астангова, моего товарища по театру, моего партнера, моего дорогого друга.

… Очень подвижное лицо, большое лицо, но не мясистое, выразительное. Любил проделывать со своим лицом нечто необыкновенное: таращил глаза, вытягивал губы (иногда ему удавалось верхней губой касаться кончика носа), перекашивал всю физиономию, подмигивал или, широко открыв рот, преувеличенно громко, отрывисто хохотал; при этом его лицо не оставляло выражение серьезности, почти мрачной серьезности. Любил дурацкие словечки, повторял их как наш с ним веселый пароль — можно поговорить и полчаса, а можно перекинуться и одним заветным словом. Встречаясь со мной, иногда через длительный срок, он сразу произносил одно из этих словечек, и моментально восстанавливались наши с ним отношения, вновь возникала та мера дружбы и симпатии, которая необходима людям, чтобы быть откровенными и доверчивыми друг с другом.

… Наша группа артистов — А. Дикий, Л. Волков, Б. Бибиков, В. Ключарев, Г. Музалевский, М. Цибульский, Т. Соловьев, Ф. Москвин, {259} я и еще другие, всего тринадцать человек, — пришла в Театр Революции из МХАТ 2‑го, с которым мы расстались по принципиальным причинам. Чего мы хотели от театра тех лет? Только одного: он должен был нам, актерам, помочь выразить, освоить в искусстве наиболее полно, наиболее остро то, чем жила страна в то время. А это время — 1927 год. И вот когда нам предложили для работы любой государственный театр, мы единодушно выбрали Театр Революции. Потому что именно этот театр, мы верили, сможет дать то, чего так не хватало нам во всей внутритеатральной атмосфере и репертуарной направленности МХАТ 2‑го. Со всей актерской страстью мы стремились познавать новые отношения, которые складывались в ту пору между людьми, проникать в новые характеры, в новые конфликты, угадывать новый тип человека. Наши надежды на Театр Революции во многом оправдались.

Но для Театра Революции мы оставались мхатовцами, актерами мхатовской школы. К нам присматривались очень внимательно, иногда и подозрительно. Ведь в те годы, как известно, многие говорили и писали о закате Художественного театра, о его буржуазности, и многим казалось, что новый, революционный театр не должен иметь ничего общего с тем, чего добивался на своей сцене Художественный театр. Но, порывая с МХАТ 2‑м, мы и не думали этим актом демонстрировать свое неприятие Художественного театра. Тем более что, скорее, МХАТ 2‑й для нас стал анти-МХАТом, анти-Первой студией. Мы вполне разделяли общественные убеждения и стремления Театра Революции, но всеми своими художественными представлениями о работе актера над ролью, о сценической правде, да и всей своей профессиональной выучкой мы оставались детьми Художественного театра, его сознательными проповедниками и последователями.

Конечно, все это сразу же породило довольно сложную обстановку в театре, которая постоянно разрешалась длинными и страстными спорами. Именно разрешалась, потому что ничего не затаивалось, обо всем говорилось до конца, вполне откровенно, хоть иногда и очень резко. Я помню, как на одном из таких собраний обсуждался вопрос о вдохновении. Ну, то, что говорили мы, мхатовские выученики, повторять не нужно, мы говорим это же и теперь. Но были спорщики, правда, один-два, уверявшие нас, что вдохновение, как состояние художника, — явление патологическое, сознательно к нему идти не следует, и что вскоре будут делать «прививки вдохновения», как прививают оспу. Зачем актеру трудиться над тем, что будет легко даваться медициной! Говорили и о том, что мхатовская группа умоет коллектив Театра Революции «сапным мылом» (теперь и понятия такого уже нет, а тогда это было синонимом страшной заразы). Когда в те годы В. Э. Мейерхольд писал мне характеристику (она хранится у меня до сих пор), он счел необходимым отметить, что актриса О. Пыжова хоть и мхатовской школы, но «мхатовщиной» не заражена, и, мол, такого высокого класса актриса, что может работать в любом приличном театре.

{260} Но если конфликт в МХАТ 2‑м и по сей день вызывает во мне тягостное чувство, то наши жестокие споры в Театре Революции (иногда длившиеся целыми ночами), когда казалось, что нас уже ничто не примирит, вспоминаются мне как буйное проявление заинтересованности в своем деле, как поиск правды в искусстве, когда даже самые крайние точки зрения сходились в одном — в чистом интересе к искусству. Театр Революции был рожден для новой жизни, и все наши споры так или иначе всегда могли быть решены практикой этой новой жизни, практикой театра.

Астангов был один из тех, кто отнесся к мхатовской группе с интересом и доброжелательно. Правда, во время первых наших сезонов его в театре не было — он уезжал работать на периферию, но, и вернувшись, еще застал дискуссии, которые мы вели о путях театра. На наших спорах он присутствовал, но больше молчал, выступал редко и коротко. Но когда какие-нибудь события касались непосредственных интересов театра, он мог идти до конца, не отмалчивался, защищал, ссорился с администрацией, шел на конфликт. Астангов вообще как-то не любил говорить о принципиальных вещах в искусстве вне конкретного повода. Никогда не рассуждал о театре, о сцене, об исполнительстве, не учитывая, не имея в виду именно того человека, с которым обо всем этом говорил.

Астангов верил в извечную первооснову театра — актера. В этом доверии к могуществу актерской профессии было что-то старинное, исконное. Он был глубоко убежден, что единственный хозяин театра — актер.

Астангов был настоящим Артистом в самом широком смысле этого слова. Он имел свои интереснейшие суждения об искусстве, влюбленно говорил об актерах, поразивших его большой правдой и острым, сильным сценическим решением. Он никогда не считал нужным защищать свои убеждения и взгляды каким-нибудь знаменитым именем, известным авторитетом, никогда не заявлял себя причастным какому-нибудь направлению в искусстве, приверженцем какой-либо школы. Астангов был сам по себе. Никогда он не защищал своего пути в искусстве ни именем Станиславского, ни именем Мейерхольда. Он чтил их, но не считал нужным публично объявлять себя сторонником того или иного направления.

В начале своей карьеры Астангов два года работал в провинции, и там пришла к нему первая слава. Мы привыкли словом «провинциальный» определять дурной вкус, манерность, гастролерство. Но для меня в понятии «театральная провинция» есть много прекрасного. Именно в провинции, как нигде, утвердилось право актера занимать первое место в театре; именно провинция приучала зрителя ждать от актера чуда искусства, и именно в провинции, как нигде, спектакль с талантливым актером становился праздником города. И мне кажется, что вот эта великолепная «провинциальная» оценка себя, актера, как хозяина театра, во многом объясняет то чувство ответственности, с которым Астангов работал на сцене, часто полагаясь только на самого себя.

{261} Я никогда не слышала, чтобы Астангов какую-нибудь свою неудачу или свое дурное сценическое самочувствие сваливал на плечи режиссера или партнера, то есть делал их виновниками своих просчетов. Кстати, этого никогда не делал и зритель. Если у Астангова была неудача, все и видели причину этой неудачи только в самом исполнителе. Астангов за все отвечал сам. Если его партнер не устраивал, мешал ему, он умел исключить партнера из поля своего внимания, с большими или меньшими потерями замкнуться в своей роли. Между прочим, этим умением не зависеть от плохого партнера, не растеряться от неумелого режиссера, быть готовым к исполнению своей роли в любом состоянии и при любых обстоятельствах — всеми этими замечательными качествами, мне кажется, Астангов также обязан провинции.

Мхатовское стремление всецело зависеть от партнера, вглядываться в него, прислушиваться к нему, конечно, дает прекрасные результаты и, главное, дает добавочные силы. Ну а если партнер не видит, не замечает тебя, а, как говорится, гнет свою линию, лишь бы себя показать, — что делать тогда? Как сохранить себя? Астангов не мучился с партнером, не «возился» с ним. Если партнер был чутким помощником, Астангов с удовольствием шел на этот прекрасный, всегда обогащающий контакт. А если нет, умел оставаться в мужественном сценическом одиночестве. Но это сценическое одиночество, в которое он иногда себя ставил, не было его убеждением, его принципом, оно почти всегда было продиктовано стремлением защитить себя.

Мы с ним играли «Личную жизнь» Соловьева, он — инженера Строева, я — Лену, руководителя молодых строителей, комсомольцев. У Лены со Строевым была сцена, где деловая тема как-то очень надуманно переплеталась с темой любовной. Иногда, когда шла эта сцена, Астангов-партнер вдруг несколько отдалялся от меня, и я начинала с беспокойством ощущать, как мне его не хватает. Астангов и по пьесе должен был замкнуться, но он замыкался, уходил и как партнер. Тогда, чтобы его вернуть, я сразу придумывала что-нибудь неожиданное. Делала, например, длинную паузу, Миша пугался, начинал смотреть на меня с действительно неподдельным вниманием, думая, что я забыла роль. Я произносила текст и незаметно для зрителя шептала ему: «Говори для меня! Для меня!» Миша знал, насколько мне важен партнер, и мгновенно перестраивался. Моя потребность, чтобы партнер на сцене разговаривал именно со мной и именно меня видел перед собой, никогда не раздражала его, наоборот, он очень легко и даже с удовольствием шел мне навстречу. Часто после спектакля заходил ко мне в артистическую уборную и, подмигивая, как заговорщик, говорил: «А ничего сегодня игралось, а?!»

Вообще надо сказать, что Астангов был прекрасным товарищем, замечательным партнером по театру. Он мог быть порой и груб, и сумрачен, и резок, иногда, как я это называю, «закидывался», вдруг упрямился, не слушал никаких доводов. Но в его сердце постоянно жила глубокая преданность актерскому цеху.

{262} Воспитанная Первой студией МХТ, я привыкла работать над ролью самостоятельно. Наши режиссеры никогда нам не делали роли, они помогали понять, могли направить, что-то изменить, подтолкнуть на более глубокий путь, к наиболее острому решению. Но роль актер делал сам. Однажды на репетиции «Личной жизни» Астангов, наблюдавший за моей самоотверженной и одинокой борьбой с образом Лены, сказал: «Поражаюсь твоей добросовестности… Почему ты не пользуешься режиссером?» Я ответила, что хочу сначала сама все сделать, а потом уже обращаться к режиссеру. Миша пожал плечами: «Заставь и его поработать на тебя. Смотри не перетрудись!» — уже весело закончил он и чему-то громко рассмеялся…

«Доходное место» в Театре Революции репетировал В. Э. Мейерхольд (это было возобновление спектакля, поставленного им в 1923 году). Мы с Астанговым сидели рядом в зрительном зале и следили за ходом репетиций. Мейерхольд работал очень интересно. Это был блестящий режиссерский показ, который требовал от актера, конечно, таланта, но в первую очередь — смелости. Мейерхольд ничего не подсказывал актеру, ничего вместе с ним не пробовал, а предлагал как бы повторять за собой. Актер робкий — даже и очень талантливый — едва ли смог бы проявить себя. Требовалось особое, специфическое дарование. Здесь надо было, подражая Мейерхольду, сделать все же «своим» то, что он вам предлагал. Вот этот момент подражания — на пути к «своему» — меня как актрису всегда пугал. Ведь не всякий актер способен к имитации, а показ Мейерхольда так талантлив!.. Я вздохнула, Миша наклонился ко мне: «Да‑а, брат. Хочешь — бери, делай!.. если сможешь, конечно».

По-разному складывались наши судьбы, и разные пути привели нас с Астанговым на сцену Театра Революции. Но было много общего в наших взглядах на театр, на актерский труд, на место актера в театре. И вот то общее, что нас объединяло, делало возможным нашу взаимную профессиональную помощь друг другу. Я говорила Мише: «Посмотри меня сегодня на спектакле и скажи свое мнение». Я знала, что те замечания, которые сделает мне Астангов, будут верны, справедливы, не собьют меня с толку, а помогут.

Лена из «Личной жизни» никак мне не давалась. А я так мечтала сыграть новую, советскую женщину. Даже после премьеры я еще пыталась что-то найти, раскопать, «добрать» в своей роли. В пьесе есть сцена, у автора названная «Редкостный разговор», когда Лена, желая подтянуть своих комсомольцев-строителей, говорит с ними горячо, проникновенно, с глубоким чувством. Так совпало, что в первые дни после премьеры я переживала одну из тех театральных обид, которые выпадают на долю всякому актеру. Я решила воспользоваться своим состоянием и попрекнуть молодых рабочих горько и трогательно. Мне казалось, что смогу быть заразительной, если попробую соединить чувство личной обиды с деловой, общественной целью всего разговора Лены. Астангова я специально попросила посмотреть эту сцену. На этот раз сцена игралась необыкновенно {263} легко, разговор с комсомольцами становился все задушевнее, я наслаждалась своей печалью, и вдруг заплакала. Слезы текли по лицу партийного работника — я была уверена, что наконец найден синтез личного и общественного. Теперь я была довольна ролью, собой и ждала Мишу, вполне готовая к похвалам. Он появился и с порога сказал:

— Что это с тобой было? Оч-чень плохо играла сегодня. Не просто плохо, а я бы даже сказал — пошло!

Я обомлела.

— А неужели ты сама не заметила?! И зритель плохо сегодня слушал.

Я вспомнила: действительно, как будто в зале покашливали, но была так занята собой, своими страданиями, что и не заметила ничего. Я попыталась объяснить Мише, что хотела сделать в этой сцене и почему плакала. Он даже не понял, просто не мог себе представить, что я на такое способна.

— Но твоя же природа совсем другая! Ты не должна обнажать себя, ты же характерная! Одни себя делают искусством, а другие образ делают искусством…

Он был прав. В панике перед трудностями с Леной я начала искать там, где не должна была искать, и сделала то, что мне как актрисе было несвойственно. И Астангов резко, уверенно остановил меня, как это мог бы сделать самый близкий мой товарищ по Первой студии. Ночью, когда сама уже все поняла, я позвонила Астангову. «Ну, а почему плохо?» — спросила я его уже весело. Он ответил: «Нет, это не плохо. Если, конечно, иметь в виду беседу бабушки с внучатами!»

А на следующее утро я пошла в ГИТИС заниматься со своей первой национальной студией (это были каракалпаки), стала им что-то говорить о театре, об их будущей профессии и вдруг по контрасту поняла, как далека я была вчера от современной жизни, от самой себя сегодняшней… У меня сохранилась фотография, где снята я среди своих каракалпаков. Молодая женщина решительно, с серьезным лицом, без всякой позы объясняет что-то молодым людям. Конечно, такой женщине и в голову не придет заплакать, вразумляя молодежь. Когда я смотрю на эту фотографию, вспоминаю Астангова и тот урок, который я получила от него, от искусства и от современной жизни.

Бывает так, что твои встречи с человеком в искусстве не продолжаются, не подхватываются встречами в жизни. То есть вы, конечно, знакомы лично, даже приятели, иногда и поговорите о том о сем, но встречи так и не произойдет. Астангов в моей судьбе — тот человек, с которым наша встреча состоялась и в искусстве и в жизни. Мы с ним много играли вместе и на сцене Театра Революции, и в концертах, встречались позже, когда я уже была постановщиком, а он — исполнителем главной роли. Мне было всегда интересно с Астанговым. Но почему-то самой пронзительной была, пожалуй, моя встреча с ним, когда я смотрела Астангова как зритель.

{264} Это был спектакль Театра Революции «Улица радости». Миша играл итальянского эмигранта-бедняка Спавенту. Весь спектакль был хорош, но Астангов — прекрасен. Когда я уже теперь перечитала эту пьесу Н. Зархи, я поняла, что у автора Спавента написан как характер несколько истерический, однотонно темпераментный, и, конечно, намного беднее того Спавенты, которого я увидела на сцене. Человечный, страстный, бескомпромиссный, бесконечно печальный, сломленный своей эмигрантской судьбой, доведенный до отчаяния добрый человек — таким я увидела Спавенту в исполнении Астангова. В его словах, дерзких и нетерпимых, была боль за всех обиженных и погибающих.

А песня, которую пел Спавента!.. Более горестной песни, где и любовь к родине, неистребимая, как жизнь, и сама жизнь, ставшая нестерпимым бременем, и беспомощность сильного мужчины, который не в состоянии помочь даже своему больному сыну, я никогда, никогда не слышала! Какой-то поэтический покой и монументальность были в этом трагическом образе.

Больше тридцати лет прошло, как я последний раз видела Астангова в роли Спавенты, но до сих пор помню мелодию песни, которую пел несчастный итальянец. Этот спектакль я увидела в один из тех случающихся в жизни актера черных дней, когда кажется, что из театра надо уходить. И Астангов разубедил меня, мало этого — он сделал мою жизнь вновь радостной… В этом театре есть Астангов, из этого театра нельзя уходить, так думала я тогда, посмотрев спектакль «Улица радости»…

И Астангов же убедил меня не уходить из театра уже не как артист, а как мой товарищ и друг. Впрочем, я неправа: он и в своих житейских суждениях оставался артистом. Кто из актеров уберегся в своей жизни от жестоких, незаслуженных обид в театре? Да есть ли такие?! Я видела, как плакал Станиславский, когда его сняли с роли в «Селе Степанчикове», я видела побелевшие от горя глаза Качалова в тот день, когда его отстранили от роли Вершинина в «Трех сестрах». Не буду рассказывать о своих обидах, скажу только, что мои товарищи вступились за меня. И первым из них был Астангов. Он пришел ко мне домой, когда я наиболее остро ощущала свое одиночество, была в отчаянии. Открылась дверь — пришел Миша. Говорил он долго и горячо, и было такое впечатление, что не утешал меня, а обвинял — в малодушии, в отступничестве. «Кто хозяин в театре?! — с некоторым даже гневом обращался он ко мне и отвечал сам: — Мы, актеры. Без кого театра нет и не было? Без нас. Куда ты собралась! Что ты, опомнись. Как можно уходить из своего дома! Театр — это твой дом. Из‑за того, что тебя обидел случайный в театре человек, ты хочешь уходить из театра?!»

Астангов вернул мне чувство хозяйки театра, и я не ушла.

Я помню, как однажды он совершенно спокойно, с такой же убедительностью, с какой он говорил со мной о том, что хозяин театра — актер, пошел и объяснил одному из руководителей театра, почему тот никак не отвечает своему назначению. Астангов говорил {265} с болью за театр, без всякой скандальной интонации, он уговаривал этого человека уйти из театра.

— Я внимательно и давно за вами наблюдаю и вижу, что у вас нет к этому призвания, поверьте мне. Вы не любите театр, не понимаете актеров, не умеете привлечь драматургов. И вам нет радости, и театру плохо — он ржавеет.

А затем он стал называть самые разные профессии, соблазняя ими директора театра. Самоуверенный и властный, этот человек молча выслушал доброжелательную, искреннюю речь Астангова.

— Вот, например, сапожник! — продолжал убеждать Астангов. — Какая прекрасная профессия! Надо иметь большой талант, чтобы быть хорошим сапожником. Хороший сапожник — на дороге не валяется, это же на вес золота! Послушайте, зачем вы губите себя в этих стенах театра?!

Когда мы вышли из кабинета, я сказала Мише, что про сапожника это уж он лишку хватил.

— А почему! Быть хорошим сапожником — отлично!

— Да не в этом дело! Как ты не понимаешь — сапожником называют бездарность! Это как синонимы. Неужели ты этого никогда не слышал?!

Миша страшно сконфузился:

— Но я совсем не это имел в виду! Неужели он так понял?! Я готов пойти извиниться перед ним!..

Астангов принадлежал к тем редким людям, которые способны не только посочувствовать другому, но и обращать свое сочувствие в действие, в поступок. Он не производил впечатления доброго человека, скорее, о нем можно было сказать: интересный, странный… Его доброта открывалась неожиданно, как-то, если можно сказать, не традиционно. Ко мне он относился прекрасно, был мне действительно добрым другом, но почему-то его помощь, добро, которое он делал, — будь то пустяк или что-либо серьезное, — для меня казались неожиданностью. Это всегда было как-то вдруг. Один тебе помогает и сегодня и завтра, и в этом нет для тебя ничего удивительного. Миша тебе тоже поможет и сегодня и завтра, но это всегда почему-то было неожиданно. Во время войны он мог принести свои последние несколько горстей муки или, заметив, что у тебя слишком утомленное лицо, приглашал к себе домой и кормил всем, что было. Мог вдруг притащить боты, если замечал, что у тебя промокают башмаки. Надо сказать, что его жена — Елена Адамайтис, внешне грубоватая, с тяжелой поступью и низким голосом, резко и откровенно обо всем судившая, — была добрейшей женщиной и никогда не пеняла Мише за его расточительство; сама была такая же!

На сцене Астангов никогда не забывал о моих «ударных», заветных местах в роли и делал все, чтобы зритель вполне оценил мою удачную находку. Никогда не ревновал к зрителю, а на это не часто способны актеры. Если я бывала не в форме, он так пристально, плотно действовал как партнер, предлагал такие напряженные ритмы, что я волей-неволей подчинялась ему и вновь овладевала ролью.

{266} Участие Астангова всегда было деловым, четким, он не старался показать, что делает это для тебя так, между прочим, ничего, мол, не стоит. Если считал нужным тебе помочь, то не скрывал этого, не притворялся, не ласкал тебя глазами, а говорил ясно, открыто.

Очень любил он слушать мои рассказы о Первой студии, о стариках Художественного театра. После репетиции подходил ко мне, брал за руку и уводил куда-нибудь в тихий уголок: «Ну, рассказывай…» Это была наша с ним общая тайна. Я пересказывала ему, иногда в лицах, свои репетиции со Станиславским, рассказывала о том, как мы жили в своей Первой студии, о том, как складывались там отношения, о той божественной атмосфере, в которой талант актера расцветает как цветок. Мои рассказы волновали Астангова, его манил этот мир, где актерскому сердцу было покойно и радостно. Кое‑что, я видела, он запоминает для дела, для работы. Иногда он просил меня повторить какой-нибудь рассказ, любил подробности, смеялся, ахал, удивлялся, слушал так, как будто все, о чем я говорила, происходило вчера. У него было превосходное чувство юмора, поэтому ему о многом можно было рассказывать всерьез.

… А как-то сумрачность, колючесть Астангова обернулись и против меня. Это было в годы войны, в Алма-Ате, где мы вместе работали в Театре имени Моссовета. Ставили пьесу Леонова «Нашествие». Астангов уважительно относился к Борису Владимировичу Бибикову и мне как постановщикам, всегда в Москве приходил на наши спектакли, и, когда началась работа над этим спектаклем, где его назначили на главную роль Федора Таланова, он был очень доволен, говорил: вот как хорошо — опять будем вместе работать.

Вначале он репетировал трудно и даже как-то малоинтересно. Потом роль потихонечку стала выправляться. И вот тут-то с ним произошло нечто странное. Все началось с «собачьего вальса». Автор пьесы приводит Федора в родительский дом в то самое время, когда в город вот‑вот войдут немцы. Федора не было в доме несколько лет, возвращается он мрачный, сильно изменившийся, вызывающе скрытный. По замыслу автора, Федор подходит к пианино и что-то проигрывает. Астангов понимал Таланова как фигуру романтическую, поэтому и музыка, которую играет Федор, представлялась ему напряженно эмоциональной, возвышенной. Он заказал себе «Элегию» Массне. Нам, режиссерам, такое решение казалось плоским, прямолинейным. Я вообще считаю, что без крайней необходимости сажать за кулису подставного музыканта не стоит. А в данном случае демонстрировать «шикарное» исполнительское мастерство этого понурого, злого и потерянного человека нам казалось банальным, каким-то старым театральным приемом. Мы предложили Астангову другое: пусть Федор играет одним пальцем «собачий вальс». Нам казалось, что в этой и детской и пародийной мелодии больше и вызова, и ощущения одиночества, и сдержанности, больше неприязни к этому тихому, милому, любимому родительскому дому, в который так страшно вернуться Федору после всего, что он пережил, и где от него ждут, что вот он сейчас все расскажет, во всем {267} покается, изобразит этакого «блудного сына». Одним словом, нам представлялось, что в бездушном, немузыкальном «собачьем вальсе» больше образа, чем в хорошей серьезной музыке… Астангов стал относиться ко мне и Б. В. Бибикову враждебно, откровенно недоброжелательно и, что бы мы ни предлагали ему по ходу репетиций, почти все отвергал. Я не узнавала Мишу в этом мрачном и злом актере, который упрямо сопротивлялся всему на свете. Астангов «закинулся». Станиславский говорил об актере в подобном состоянии: «в нем жилец поселился». С таким «жильцом» актеру надо либо примириться, либо расстаться. Астангов не делал ни того, ни другого. Мы продолжали работать, преодолевая это неожиданное и крайне огорчительное на нашем пути препятствие, и не могли позволить ни ему, ни себе подчинить работу «выяснению отношений».

Наконец спектакль был сдан, премьера прошла успешно, и потом об этом спектакле много писали. После одного из первых спектаклей мы с Б. В. Бибиковым возвращались к себе домой, чуть ли не на край города, темными улицами времен войны. Вдруг чьи-то шаги, ближе, ближе… Это был Миша Астангов. Мы молча продолжали идти по улице втроем.

— Постойте, — сказал Астангов. — Мне надо вам объяснить. — Он волновался. — Простите меня за то, что я причинил вам столько зла. Я ничего не мог с собой поделать.

Мы молчали. Астангов продолжал:

— Поймите, мне необходимо это было для роли… Я должен был все разрушить, никому и ничему не верить, взять все под подозрение. Я пытался, я хотел быть добрым, внимательным, послушным, но тогда уходила, пропадала роль.

— Почему ж ты этого нам не сказал? — спросила я.

— Вы бы не поверили мне… Вы же мои друзья, и вам трудно было поверить, что во мне сидел черт. Сказали бы: кривляется, нарочно себе придумал!

Он говорил долго и очень волнуясь, хотел, чтобы мы до конца поняли то, что с ним творилось.

Да, у каждого актера свои приспособления, и для каждой роли — особые. Вот Астангову необходимо было перессориться со всем светом, и с нами в том числе, чтобы до донышка ощутить одинокую, волчью жизнь Федора Таланова. Бывают такие странности в искусстве актера, когда все системы, все методы летят в сторону. Отчужденность и недоверие к нам, которые Астангов вызвал в себе, не были приемом, найденным для роли, он сам от себя не ожидал подобного поведения, и сам осознавал все, что с ним происходило, не как путь к образу (это было бы слишком жестоко, да и просто непрофессионально, потому что нельзя же свое житейское состояние впрямую переносить на сцену), а как беду, как несчастье. Состояние ссоры ему было драгоценнее, видимо, всех самых верных и чутких советов. Это не был каприз, но и путь, которым шел Астангов к своей роли, не назовешь легким — ни для него, ни для режиссеров. Но, сама актриса, я простила Мише его странность. Правда, не сразу.

{268} Прошло время. В Москве меня назначили на роль Талановой, матери Федора. Мы вновь встретились как партнеры и как друзья.

И, наконец, мне хочется все-таки сказать несколько слов об Астангове — Ромео. Играл он очень строго, серьезно, прекрасный глубокий тембр голоса, отличная речь… Ленинградские зрители, я бы даже сказала — петербургские зрители, потому что это были люди пожилые, — восхищенно говорили мне об Астангове — Ромео, признавая его лучшим из всех Ромео. Тогда существовали разные мнения о том, как Астангов играет своего Ромео. То, что он играл хорошо, как будто ни у кого не вызывало сомнения. Но вот Ромео ли Астангов — в этом не все были уверены. Если считать, что Ромео и Джульетта — два совсем юных существа, почти дети, которых погубила жестокость родителей, то Астангов, конечно, таким Ромео не был. В его Ромео не было ни детскости, ни трогательности, ни наивности. К этим качествам Астангов и не стремился, он знал, что не сможет сыграть такого Ромео, и не хотел так играть. Но ведь Шекспира не только можно решать по-своему, его нужно, необходимо решать всегда заново. Молодая любовь есть всегда молодая любовь, она вызывает к себе сочувствие, сострадание, и гибель этой любви бесспорный прямой упрек тем, кто рядом. Астангов же тему любви решал как тему судьбы, для него любовь была самым драгоценным даром, который дан человеку. Его Ромео — это Гамлет, умирающий от любви, увидев свою Офелию мертвой. Для Астангова — Ромео нет жизни, если нет любви. И когда Астангов — Ромео выбирал смерть, в этом была какая-то особая мудрость, высокая трезвость и ясность сознания. Ромео Астангова погибал не потому, что не верил, не мог поверить, что его любовь к Джульетте может утихнуть, забыться, раствориться, а потому, что не хотел в это верить. Он звал смерть не как избавление от муки, от боли, а потому, что нет другого выбора, не может быть и не должно быть. И в этом астанговском решении образа Ромео был мужественный, зрелый и страстный протест против мира, преступившего законы любви.

В памяти актеров, в их сердце всегда живы радостно прожитые роли. Иногда это случается от какого-то особого сочетания, созвучия с партнером, иногда от всей общей атмосферы спектакля. А иногда эта радость от роли возникает от особого сценического чувства, которое не определишь другими словами, как: и мне хорошо и тебе хорошо. Вот такое «и мне хорошо и тебе хорошо» было в наших отношениях с Астанговым.

Астангов бывал и упрям и строптив, когда не удавалась роль или когда ему казалось, что надо за себя постоять. Но Астангов был и отзывчив, умел быть настоящим другом, чрезвычайно серьезно относился к своей профессии, способен был строго и прямодушно судить самого себя, словом, обладал качествами человека большого таланта и щедрого сердца.

## **{****269}** А. Д. Попов[[29]](#footnote-30)

… К пятнадцатилетию Октябрьской социалистической революции мы решили ставить новую его пьесу «Мой друг». Это одно из самых ярких произведений Погодина начала тридцатых годов. По охвату мыслей, которыми дышала в те годы Страна Советов, по партийной страстности, по остроте и смелости драматургических приемов, наконец, по напряженному, нигде не падавшему авторскому темпераменту эта пьеса, по-моему, вообще принадлежит к лучшим образцам советской драматургии.

В «Моем друге» были выведены большие люди, директора крупнейших строек социалистической промышленности.

Размах «крыльев» пьесы огромен. Действие начиналось на американском пароходе — Гай ехал из Америки в Советский Союз; потом перебрасывалось на крупную строительную площадку (подразумевается Горьковский автозавод); затем — в Москву, в Высший совет народного хозяйства, и, наконец, опять возвращалось настройку. Все это, а также образы Гая и Руководящего лица, в котором зрители узнали Серго Орджоникидзе, придавало пьесе необычайную масштабность.

Оформление И. Шлепянова было откровенно условным. Оно состояло из огромных шестиметровых фотощитов, подвешенных на тросах. Тематика этих фотоплакатов была связана с новостройками первой пятилетки.

В спектакле были заняты лучшие актеры театра. То, что центральная роль Гая, строителя и руководителя завода, была поручена М. Астангову, явилось неожиданным для труппы.

Астангов с головы до ног интеллигент, кроме того, он тогда специализировался на так называемых «отрицательных» ролях. (Кстати, он и впоследствии великолепно играл, например, политического авантюриста Керенского в «Большом Кирилле».)

Дать Астангову роль большевика, вышедшего из рабочего класса, было нелегко. Это напугало не только окружавших, но и самого Астангова.

{270} А Погодин сказал: «Ну, это, насколько я знаю, четвертая авантюра Алексея Попова в смысле распределения ролей». Он имел в виду Щукина — Павла Суслова, Орлова — Степашку, Бабанову — Анку и, наконец, Астангова — Гая.

Конечно, это была шутка, но в ней заключалась доля правды.

Дело, конечно, не в авантюризме режиссера. Когда я по прошествии многих лет думаю, откуда происходило мое стремление ломать ограниченное актерское амплуа, то мне кажется, что мною руководило не только желание бороться с установившимся, привычным использованием актерского материала.

Главное, я стремился воплотить в сценических образах одну из основных черт характера моего современника, которую видел в интеллектуальной природе советского человека.

Ведь в совершенно различных актерах — Щукине, Орлове, Бабановой, Астангове — было одно роднящее их качество: они умели заразительно, действенно мыслить на сцене. Это и являлось главным соблазном для меня, когда я брал их в современную советскую пьесу.

М. Астангов в «Моем друге» одержал большую победу. Вдохновенное исполнение роли Гая цементировало весь спектакль, давало ему полет и силу. Темперамент мысли, отличающий этого актера по сей день, как нельзя лучше отвечал замыслу драматурга и режиссера, выражая сущность центрального образа — строителя первых наших пятилеток. …

… Шекспир в своих пьесах отображал людей, наделенных богатым интеллектом и всепоглощающей страстью. В «Ромео и Джульетте» нас увлекали цельные, крупные характеры — «умные любовники», которых так редко приходилось видеть в театре.

Эта задача заражала и актеров, прежде всего М. Бабанову и М. Астангова. Ни та, ни другой до того не встречались с шекспировскими образами.

Бабановой в процессе работы очень мешало предвзятое отношение к своему актерскому материалу. Она была убеждена, что Джульетта скорее подросток, нежели девушка, ибо считала, что это больше ей присуще. Я же хотел как раз отвести актрису от какой бы то ни было инфантильности.

Астангов «заболел» другой болезнью: он уже давно мечтал сыграть Гамлета, и поэтому его бессознательно тянуло превратить Ромео в эскиз для будущего образа Гамлета. Он, как мне казалось, излишне перегружал, психологизировал образ юноши Ромео, тогда как актерский материал Астангова, несколько грузноватый для Ромео, надо было, наоборот, облегчать. По линии этих преодолений шла большая работа, подчас мучительная и для меня и для актеров. Тем не менее она была завершена успешно. «Любовники» — все же получились интеллектуальные и, как нам казалось, достойные масштабов своей эпохи — эпохи Возрождения.

{271} Спектакль вызвал огромный интерес, в особенности у молодежи. Мы чувствовали, что не ошиблись, выбрав именно «Ромео и Джульетту».

Критика считала, что спектаклем «Ромео и Джульетта» началось новое освоение Шекспира на советской сцене, впоследствии блистательно продолженное в таких образах, как Отелло — у Остужева, Хоравы, Тхапсаева, как Лир — у Михоэлса, и во многих других.

Большим праздником было посещение спектакля Вл. И. Немировичем-Данченко. Он неожиданно для нас изъявил желание посмотреть «Ромео и Джульетту».

Надо сказать, что Владимир Иванович обнаруживал завидное для его лет любопытство ко всем новым росткам жизни советского театра. Он ходил в студии, в театры, был в курсе всех новых течений, пришел и на наш спектакль.

После спектакля мы долго разговаривали. Постановка его заинтересовала. Ему понравились прежде всего актеры — Бабанова, Астангов, и особенно Белокуров — Меркуцио, который действительно играл очень хорошо. …

## **{****272}** Ю. А. Завадский

Есть художники, с которыми достаточно встретиться в работе хотя бы один раз — и они остаются в памяти навсегда. Неповторимостью своей индивидуальности. Своеобразием духовного своего мира и пристальным, хватким вниманием к окружающему. Умением выразить то, что находят они в тайниках своей души и открывают в душах людей, с которыми их сводит жизнь, или, если это герои драматических произведений, артистическая судьба. Умением выразить все это в той сгущенной художественной форме, правдивой и сильной, которая придает сценическому созданию единственность и в то же время позволяет понять расширенный смысл того или иного явления, той или иной человеческой судьбы, и этим смыслом обогатиться.

Художником, с которым меня связала кратковременная, но незабываемая встреча, был Михаил Федорович Астангов.

В 1943 году Астангов вступил в труппу Театра имени Моссовета. В эвакуации, в далеком Казахстане, мне посчастливилось помочь Астангову в создании одной из лучших, как мне кажется, его ролей — роли Федора Таланова в драме Леонида Леонова «Нашествие». Вместе с Михаилом Федоровичем мы прожили тяжелое военное время, вместе с ним мы встречали весну победы: премьера чеховской «Чайки», в которой Астангов создал образ Треплева, была назначена на 9 мая 1945 года. А потом — потом, словно бы повинуясь беспокойному своему характеру, велению непростой своей артистической судьбы, Астангов ушел в Театр имени Вахтангова. И этот театр стал его театром. Наши пути разошлись.

Мне иногда думается, что жизнь человека можно сравнить с жизнью дерева. Ведь все, что оно переживает — и холодные зимы, и засухи, и обильные дожди, — все оставляет на нем свой отпечаток. И если заглянуть в сердцевину ствола, рассмотреть каждый круг древесины на свежем спиле дерева, то можно, наверное, угадать, когда пережиты им суровые морозы, а когда — теплое, ласковое лето. И, наверное, точно так же, как незаметно отзывается дерево на всякое прикосновение к нему, ласковое или жесткое, как реагирует на каждую причиненную ему боль — будь то благотворная прививка или бессмысленный рубец, — так отзывается на каждую встречу характер человека, его душевное и художническое хозяйство.

{273} Свою «боль» причинил мне, свою метину оставил на стволе моей жизни и Астангов. Ему принадлежит в ней особое место, им внесен свой особенный вклад в кладовую моей памяти и моего опыта. Несмотря на то, что лишь дважды пересеклись наши творческие пути, что всего лишь две встречи в искусстве связывают нас.

Однако чтобы раскрыть неповторимость — человеческую и творческую — Астангова такой, какой она мне представляется, я должен начать издалека.

Дело в том, что первая моя встреча с Астанговым состоялась двумя десятилетиями раньше «Нашествия» — в Студии Завадского. Тогда молодой Михаил Астангов только еще делал свои первые шаги в театре. Он готовился исполнить одну из первых (и так и не осуществленных) своих ролей — роль Вильяма Ратклифа в одноименной романтической трагедии Генриха Гейне.

Почему я вспоминаю дела давно минувших дней и эту первую, мимолетную свою встречу с Астанговым? Встречу, связанную с выбором, казалось бы, совершенно случайной для этого актера роли, тем более роли, не увидевшей, как принято говорить, света рампы и, следовательно, не начавшей список сценических созданий Астангова?

Да потому, что эта роль — пылкого и рефлектирующего, охваченного страстью и погруженного в углубленный самоанализ Ратклифа, этого непримиримого к миру жестокости и лжи борца и страдальца, в душе которого удивительным образом, если воспользоваться пушкинским выражением, соединились «лед и пламень», — эта роль не была случайной для Астангова. И потому еще, что под знаком этого весьма необычного произведения Гейне, под знаком, я бы сказал, странной и непривычной в репертуаре современного актера роли Вильяма Ратклифа — роли неординарной, полной загадочности и внутренней силы — складывалось мое восприятие Астангова, началось мое познание природы дарования Астангова-актера.

Астангов захотел сыграть роль Ратклифа и, я уверен, сыграл бы ее очень интересно, при всех возможных скидках на артистическую его неопытность, на сложность произведения и т. п. Потому что уже тогда было ясно, что этот молодой актер по природе своего таланта, по индивидуальному своеобразию своего характера (характер этот, мне кажется, всегда просвечивал в его сценических созданиях и очень многое определял в них) имеет право на незаурядные, нерядовые роли.

Время стерло в моей памяти особенности и детали репетиций «Вильяма Ратклифа», но твердо помню свое ощущение от работы с Астанговым, от его игры: этот актер должен быть центром спектакля и может им быть по умению держать на себе внимание зрителей, по удивительной способности делать окружающих не только наблюдателями, но и соучастниками постоянно совершающегося в его герое мыслительного процесса. Процесса, глубоко запрятанного в самые недра души артиста, почти загадочного, во всяком случае, намеренно непростого и затрудненного для восприятия {274} и именно поэтому пробуждающего к себе острый интерес, страстное желание расшифровать все, что происходит в сознании и душе актера, перевоплотившегося в сценический персонаж.

Перевоплотившегося… Я написал это слово и подумал, что оно неполно отражает своеобразие искусства Астангова (здесь я имею в виду не только первую его роль). Астангов, как известно, создавал образы очень далекие друг от друга и в этом смысле был мастером перевоплощения. Но в то же время, мне кажется, талант актера был избирательным, и действительность он воспринимал сквозь призму своей человеческой индивидуальности, внутреннего своеобразия своих духовных интересов и артистических возможностей. Его герои жили каждый своей, неповторимой жизнью, но жизнью незаемной (это удачное и точное выражение принадлежит Б. В. Алперсу), источник которой всегда или почти всегда, ибо нет правила без исключения, находился в тайниках характера, в особенности психологического типа самого актера. К Астангову вполне приложимо исконно русское, русской актерской школе исторически присущее определение: художник исповеднического плана.

Редко можно встретить актера со столь определенной, полно высказанной им и теснейшим образом связанной с его человеческим типом темой в искусстве, как Астангов.

Михаил Федорович был прекрасным человеком, но человеком с очень сложной духовной организацией, с очень непростым характером. Он жил замкнутой, на мой взгляд, жизнью, в которой, однако, совсем так, как и в его сценических героях (в Таланове, например, или в Треплеве), ощущались огромные и затаенные внутренние силы. Это и влекло к Астангову и удерживало от него на определенном расстоянии, а порой и отталкивало людей от него. Астангов нес в себе загадку; ему, пожалуй, нравилось быть загадочным, не раскрывать до конца свой внутренний мир. Иногда казалось, что Астангов про вас что-то знает, скрывает что-то, известное ему одному… Конечно, я говорю только о своих впечатлениях, в которых сохранилось ощущение замкнутости Астангова, его отъединенности от окружающих в самом горячем споре, в самом задушевном разговоре. (Эта замкнутость, на мой взгляд, пожалуй, в какой-то степени тормозила развитие Астангова-актера.)

И в то же время в Астангове постоянно ощущалась какая-то внутренняя незащищенность, скрытая под броней независимости и внешней обособленности — боюсь категоричности этого слова — детскость, наивная романтичность душевных движений и нравственных убеждений. В нем жила, как мне кажется, неутоленная потребность любви и дружбы, слияния с окружающими людьми, тоска по сердечному и до конца искреннему общению, союзу с ними. Казалось, что Астангов и стесняется и втайне жаждет этой искренности; имея какое-то внутреннее право на сознание своего превосходства над окружающими, он как бы тяготился этим правом и все же нес его бремя.

Есть люди, которые живут, художники, которые творят, твердо веря в то, что зло на земле должно и можно преодолеть, — это люди {275} и художники оптимистического взгляда на жизнь, и под этим углом зрения они и воспринимают все то, с чем не мирятся. Но есть люди, есть художники, которые при всей своей вере в искоренимость зла сознают его силу, его реальную опасность и посвящают жизнь свою и творчество борьбе со злом. Эта борьба выражается у них в осмыслении истинных масштабов зла, в драматической и жертвенной борьбе с ним. И оптимизм, к которому они в итоге приходят, выстрадан ими — он дает о себе знать в их нетерпимости ко злу, в какие бы одежды оно ни рядилось, — к несправедливости, ко лжи, к вульгарности, к банальности, к безобидной на вид серости.

Астангов принадлежал к числу вторых. В этой нетерпимости, на мой взгляд, и брало начало то ощущение своего умственного, духовного превосходства, которым жили герои Астангова — его Треплев, его Федор Таланов, — которым жил и сам актер Михаил Астангов.

Искусство Астангова было, по существу, жизнью мысли, которая мучительно жаждала разобраться в противоречиях действительности и в загадках человеческой души. На этом пути герои Астангова переживали разочарования, приносили жертвы и одерживали победы (очень часто, как, например, Таланов, они и шли через жертвы к победе). Но как бы ни складывалась в итоге их личная судьба, они отдавали свою жизнь борьбе за торжество большой идеи, за торжество справедливости. При этом они сознавали и действительную силу зла, с которым воевали, и тяжесть жертв, ими приносимых. Герои Астангова часто жили напряженным ожиданием трагического финала, знали, что счастье может им изменить, и не очень полагались на успех, не очень в него верили. Но боролись до конца. Так Треплев искал смысл жизни и новые пути в искусстве, одушевленный ненавистью к каботинству, полный презрения к обывателям, и, не находя отзыва в окружающих, неминуемо шел к самоубийству, самоуничтожению. Так Таланов шел к своему подвигу, прямо глядя в лицо смерти, и, совершая его во имя великой цели, принимал муки за другого, находил свое место в людском сообществе, в рядах сражающихся за Родину, будучи уверен в трагическом, мучительном, смертельном для него лично исходе своего поступка.

Тема Астангова была окрашена в трагические тона. Но в то же время она не была пасмурно-безысходной, ибо трагедию переживал на наших глазах человек незаурядный, в своем роде единственный и неисчерпаемо сложный, интересный. Ибо через трагедию герой Астангова шел к великому подъему своих духовных сил, к расцвету лучшего, что в нем было. И потому еще астанговская тема не ложилась гнетущей тяжестью на душу зрителей, что сквозь нее просвечивало начало творчески поэтическое, что трагедия астанговских героев — не только Треплева, Таланова, но и его Ромео, его Сирано де Бержерака, его Маттиаса Клаузена, наконец, его Гамлета — была плодотворна, несла в себе познание противоречий жизни и веру в человека, несмотря ни на что.

{276} Не тема смерти или старости, но тема преодоления смерти и старости, унижающего страха перед ними раскрывалась Астанговым в его лучших ролях. Потому-то всегда — и с особенной силой в Маттиасе Клаузене, в образе, ставшем венцом искусства актера и высшим моментом в развитии его творческой темы, — ощущалась в героях Астангова особая лирическая волна. Потому-то почти всегда переживали герои актера вторжение в свой, обособленный, проникнутый предощущением трагедии внутренний мир огромного чувства.

Не всегда это была любовь к женщине, как у Ромео, де Бержерака, Клаузена и Треплева. Это могла быть и любовь к Родине, патриотический порыв — так обстояло дело с Федором Талановым. В этой любви, далеко не всегда счастливой, но неодолимой, всепоглощающей, приоткрывался внутренний мир героев Астангова.

Они не теряли при этом ни своей сложности, ни своей «единственности», ни пренебрежения к красивым словам и щедрым излияниям души. Но и мгновения, и щелочки было достаточно для того, чтобы разглядеть, как много богатств заключается в этом мире и как прекрасен, в сущности, обладатель этих богатств. Любовь освещала героев Астангова, делала прозрачной броню одиночества, за которой она скрывалась. Любовь давала почувствовать ту душевную романтику и нравственную чистоту, которые ощущались и в самом Михаиле Федоровиче. Поэтому я и говорю, что творческая тема Астангова брала свое начало в самом складе его человеческого характера, в особенностях его натуры.

Так же ярко эта исповедническая сущность искусства актера проявлялась в той области творчества, в которой очень трудно обмануть окружающих, — в работе Астангова над ролью, в творческом процессе создания образа.

Каждая встреча с Астанговым на репетиции была интересна: он был не рассудочным мастером, исполнителем роли, но ее творцом. А это значит, что силой своего таланта Астангов переплавлял в новое качество и сплавлял воедино свои собственные душевные свойства. В тайниках своей души он искал резервы, необходимые ему для жизни в этом образе, не прятался, не уходил от себя, не подчинял себя образу, но претворял себя в образ. И этот процесс был одновременно и увлекательным и мучительным.

Я иногда думаю, глядя на работу того или иного актера, — кем бы он мог быть, если бы не стал художником сцены? Ответы напрашиваются самые неожиданные, иногда весьма нелестные для актера. Астангов всегда представлялся мне человеком науки, вечно неудовлетворенным и сомневающимся (ведь наука это, как говорит брехтовский Галилей, «искусство сомнения») исследователем.

В его присутствии репетиция шла в атмосфере нескончаемых поисков и углубленной самопроверки: Астангов заражал окружающих своей острой, своеобразной наблюдательностью, вниманием к каждому слову драматурга, к каждому душевному движению героя. У него был аналитический ум, по-особому пронзительный, резкий. Но при этом Астангов не был актером-рационалистом: он шел к познанию {277} образа не путем сухих логических построений, но по логике интуиции, по законам лирической поэзии — то есть, иначе говоря, как мне кажется, Астангов как бы видел в своем искусстве способ самовыражения, творил, что называется, «кровью сердца».

Алексей Дмитриевич Попов назвал это качество «темпераментом мысли», а мысль для Астангова всегда должна была быть и всегда была выстраданной. Я согласен с ним — у Астангова был горячий ум. Но именно потому, что Астангов кровно принимал все, что стремился воплотить, выразить в образе, и потому, что он должен был самого себя найти в образе, работать с Астанговым бывало мучительно.

Он был не просто беспокойным или недоверчивым — он был недобрым в работе. Он словно бы каждый раз отказывался от самого себя и отправлялся на поиски своего утраченного «я». Верное ему казалось ложью, удачное — неудачным, победа — поражением. Сомнения раздирали его, одно возражение сменялось другим — он словно бы старался вырвать инициативу из рук режиссера. Мрачноватый, резкий, всегда неудовлетворенный и неуверенный, он искал и искал то единственное, во что верил, с чем был согласен всем ощущением своим. Он терзался стремлением преодолеть косность самого себя, одного из многих, и мечтал сказать людям нечто потрясающее, никем до него не сказанное…

Нельзя было не увлечься поисками художника, в которых жила затаенная страсть и непримиримость ко лжи, к проходному, второстепенному, не обязательному в искусстве. Но нельзя было и принимать участие в его творчестве, не разделяя его мучений, не становясь соучастником его метаний, сомнений, душевных крахов и разочарований в самом себе. В этих мучениях рождалось большое искусство. И сопричастность ему стоила этих мучений, их искупала. Таким значительным, с моей точки зрения, явлением большого искусства стал астанговский Федор Таланов.

Встреча Астангова с этим героем кажется мне по многим причинам закономерной, даже необходимой. Шел 1943 год — третий год войны. Все мы жили обостренным ощущением тягот и героизма военного времени. Астангов не мог остаться в стороне от того, что волновало всех нас. Федор Таланов и стал астанговским отзывом времени, гражданским вкладом актера в борьбу с врагом, ярким проявлением его патриотизма.

Осознание высокой задачи своей очень помогло Астангову в работе над этим образом. Помогло ему и то обстоятельство, что он открыл в Леонове своего драматурга.

Мне кажется, что Леонид Леонов с его обостренным интересом к тайнам психологии, «душевным переливам», с его умением соединять раскрытие тончайших психологических движений с мощными сценическими эффектами, наконец, с его постоянным стремлением к построению сложной социальной и философской коллизии был близок Астангову. В той же самой степени, в какой, как мне представляется, был близок Михаилу Федоровичу Достоевский, к которому {278} восходит многое из того, что мы ценим, что нас поражает в драматургии и прозе Леонова. Я думаю о том, как интересно мог бы сыграть Астангов Ивана в «Братьях Карамазовых». Или Дмитрия (хотя Иван, думается, более соответствовал горячему уму и «темпераменту мысли» актера). Наконец, образ Федора Таланова был близок Астангову своей внутренней темой и особенностью ее раскрытия.

Тема преодоления себя, преодоления тягостного одиночества в тот момент, когда обособленность от своего народа грозит нравственной гибелью, тема возрождения окаменелой души, тема победы, которая приходит через муки изверившегося и полного любви к людям сердца, — все это «легло на душу» Астангова, все это было увидено и раскрыто им в образе Федора Таланова. «Лег на душу» Астангова и глубокий, непоказной, жертвенный и торжествующий героизм Федора.

Астангов, как мне кажется, принадлежал к тем людям, которых коробил, у которых вызывал возмущение и сопротивление показной патриотизм, показной энтузиазм. Федор был близок ему своей сдержанностью, своей затаенной, глубоко хранимой в душе преданностью Родине. Федор был дорог Астангову бесспорной подлинностью патриотического чувства, выстраданного этим человеком, незаурядным, мятущимся, не жалеющим себя, даже наслаждающимся тем, что не жалеет себя и в самой своей гибели ищет удовлетворения.

Не буду рассказывать о том, как Астангов играл роль Федора Таланова: об этом достаточно и талантливо написано сторонними наблюдателями спектакля. Скажу только, что астанговский Федор — с его резко очерченными рублеными жестами, с его глуховатым, осекающимся от волнения голосом, с его словно бы сведенным душевной судорогой застывшим лицом, с его потухающим и вновь возгорающимся взглядом исподлобья, в котором едкая ирония сменялась мукой, мука — раздумьем, раздумье — внутренним освобождением, торжеством, — астанговский Федор со всей его сложностью, страстью, неодолимой силой живет во мне сегодня не только как художественный образ, как произведение искусства, в создании которого принимал участие и я. Он существует в моей памяти, скорее, как живой человек, раз встретившись с которым, навсегда и целиком замыкаешь его в себе, в своем душевном мире. И обращаешься с ним если не как со своим другом, то как с личностью, обогатившей тебя, оставившей заметный след в твоей жизни.

… Май 1945 года. На сцене Театра имени Моссовета идет премьера чеховской «Чайки». В роли Треплева Михаил Астангов.

Для меня эта постановка очень памятна. Памятна, как всякое общение с чеховским искусством, красотой чеховской лирики, мужеством чеховской поэзии. Памятна тем предощущением победы, праздника, в атмосфере которого эта постановка рождалась и с которым в каких-то своих основных мотивах она перекликалась (нам хотелось создать спектакль не расслабленно-элегический, но внутренне собранный, просветленно-драматичный). Памятна «Чайка» {279} мне и ощущением счастья работы с талантливыми актерами. Достаточно вспомнить, с моей точки зрения, необычайно сильный состав исполнителей: Тригорин — Названов, Аркадина — Оганезова, Маша — Марецкая, Медведенко — Ванин, Сорин — Абдулов, Дорн — Плятт, Полина — Алексеева, Шамраев — Герата… Роль Нины Заречной была поручена необычайно одаренной молодой актрисе Валентине Караваевой, в игре которой было нечто, предвещавшее рождение «второй Комиссаржевской». Роль Треплева исполнял Астангов.

Мне очень трудно объективно оценить это создание астанговского таланта — прежде всего потому, что для меня в образе Треплева заключается неисчерпаемо много личного. Потому, что всякое отклонение от ощущений и замыслов, порожденных моими размышлениями над пьесой Чехова, моей фантазией, Чеховым разбуженной и нацеленной в совершенно определенном направлении, казалось мне нестерпимым.

Образ Треплева очень сложен и может быть истолкован под разными углами зрения. Мне казалось, что смысл его заключается в следующем. Для Треплева искусство могло стать делом жизни, ибо он талантлив и неудовлетворен. Но у него все рушится, потому что одного таланта и благих стремлений для художника недостаточно, потому что поиски Треплева совершенно оторваны от жизни. Эта оторванность от жизни и приводит его к трагическому концу. В этом — драма талантливого человека, не нашедшего пути в искусстве.

Именно поэтому для меня было необычайно важно сразу же раскрыть в Треплеве обаяние дарования и дать его образ в развитии. Действительный драматизм — и вместе с тем «тема Треплева» — прозвучит только в том случае, если вначале Треплев абсолютно верит в будущее, способен на громадный подъем, живет уверенностью, что перевернет мир, а потом — сломается. Этого резкого слома во внутренней жизни, в мироощущении Треплева Астангову, как мне кажется, раскрыть до конца не удалось. Он сыграл «своего» Треплева, который — повторяю сказанное в начале статьи — жил ненавистью к каботинству, презрением к обывателям. Он сделал Треплева ироничным, безжалостным, бескомпромиссным. Астангов сыграл драму гибели таланта в среде людей, его не понявших, не услышавших, и тем самым в существенном разошелся с моим пониманием образа.

Астанговский Треплев был чересчур умен и чрезмерно значителен — ему не хватало, как мне казалось, нервности, трепетности, внутренней динамики. В нем не было резких спадов, душевной смятенности, эмоциональных контрастов — Астангов жил в ритме некоей вполне определившейся человеческой личности, чье формирование завершилось задолго до начала действия. В этих излишне определенных, текучих ритмах была какая-то особая эпичность, не очень соответствовавшая вечно неуловимому, неузнаваемо изменявшемуся чеховскому Треплеву (быть может, «эпичность» — это не {280} совсем точное слово, но оно, как мне кажется, дает представление о некоторой однородности игры актера, отяжелившей образ).

Должен признать тем не менее, что Астангов был по-своему убедителен в роли Треплева, ибо, насытив свою сценическую жизнь глубоким содержанием, он защитил тем самым свое право именно на такое прочтение, необходимость именно такого поведения в образе. И, что особенно было мне дорого в его игре, — это большая внутренняя сосредоточенность, которая позволяла Астангову играть не только рисунок роли, ее текст, но играть как бы сквозь текст. Ведь есть же актеры, которые играют как бы режиссерски, все выражая в заданном рисунке, но оставаясь при этом холодными. Чехову такое искусство противопоказано. Астангов не оставался на поверхности текста, но прекрасно его раскрывал. Астангов шел вглубь, и, как всегда, его герой жил жизнью «незаемной», неповторимой и близкой самому актеру.

По всему этому, и не соглашаясь с астанговской трактовкой Треплева, я отдаю должное таланту артиста, его упорству в развитии определенной творческой темы и его мастерству. Техника Астангова была и в самом деле виртуозно разработана — не только внешняя, но и внутренняя. Речь идет не об обычном профессионализме, необходимом каждому актеру мастерстве, но о том чудесном даре правды жизни в самых разных образах, который дается художнику сцены лишь на высотах искусства. Я не хочу и не буду останавливаться на деталях — изощренном речевом искусстве Астангова, на особой изысканности, чеканности жестикуляции. Техника Астангова раскрывается прежде всего диапазоном доступных ему ролей.

Я уже говорил, что Астангов, на мой взгляд, мог бы сыграть и Дмитрия и Ивана Карамазовых. Он мечтал о лермонтовском Арбенине, но мог бы сыграть и злого гения этого героя — Неизвестного. Астангов много раз мысленно обращался к «Фаусту» Гете, но никак не мог решить — кто из героев этого гениального произведения человеческой мысли предназначен ему артистической судьбой. Думаю, ему было по силам дать сценическую жизнь, как это ни парадоксально, и Фаусту и Мефистофелю.

И все же Астангов был творцом своей темы в искусстве, художником исповеднического типа.

Быть может, эта тема и особенность ее развития в творчестве актера в чем-то ограничивали его искусство, порой делали его чересчур многозначительным, а поиски исключительного, стремление сказать потрясающее, никем еще не сказанное — односторонним. Но в астанговской теме жила такая искренность, такая целомудренная честность художника — пусть прозвучит эта высокопарная, но в высшей степени уместная здесь фраза, — принесшего всего себя на алтарь искусства, что невозможно было внимать этой теме равнодушно.

Вот почему в героях Астангова была особая завораживающая, магнетическая сила, с такой ясностью ощущавшаяся в его неповторимо прекрасном Маттиасе Клаузене, за спиной которого возникла {281} длинная чреда не сыгранных, но прожитых Астанговым на сцене человеческих судеб и жизней.

Со странным ощущением я завершаю свой рассказ о Михаиле Федоровиче Астангове — словно бы я прикоснулся к тайне человека и художника, словно бы всего того, о чем я пишу, и не было в том прямом значении, которое приобретают слова, выстроенные на бумаге.

Что же было?

Был прекрасный художник, ушедший из жизни, далеко не исчерпав себя, и творивший на грани совершенства. Был артист, который и в искусстве продолжал оставаться самим собой. Человеком. Человеком с большой буквы.

## **{****282}** Б. Е. Захава

Актер-мыслитель — эти слова прежде всего приходят на ум, когда вспоминаешь Астангова. Каждый из созданных им образов, каждая сцена и каждая реплика в любой его роли, каждое движение и каждая интонация всегда были у него выражением взволнованной и трепетной творческой мысли.

А мыслил Астангов всегда ясно, глубоко, четко. И мысли его легко находили образное выражение. Его отношение к явлениям жизни, отраженным в пьесе, и к тем образам, которые предстояло ему воплотить, всегда было определенным, лишенным всякой расплывчатости. Поэтому и характеры его героев были очерчены точно, ярко, сильно. Зрителю всегда было понятно, что любит Астангов и что он ненавидит. Ему чуждо было нейтральное или неопределенное отношение к создаваемым образам. Он говорил, что во всякой роли его прежде всего интересует вопрос: чем движим его герой, какова та внутренняя пружина, которая толкает его на те или иные поступки? Он не мог играть, не дав себе точного ответа на этот вопрос, не определив своего отношения к жизненной позиции героя. Астангов всегда или утверждал, или отрицал. Его активное отношение к жизни и масштабность его мышления сообщали внутреннюю значительность и внешнюю выразительность тем образам, которые он создавал.

Астангов был романтиком, актером-поэтом. Но это не мешало его искусству оставаться реалистическим. Правда жизни и высокий строй чувств и мыслей составляли в его сознании и в его творчестве неразрывное единство. Реалистическая простота в его игре сочеталась с романтической страстностью, с поэтическим преображением жизненной правды в большую правду искусства.

Астангов был также и великолепным сатириком. Созданные им сатирические образы полны гнева, негодования, страстной ненависти к врагам человеческого счастья и справедливости.

Справедливость — вот слово, которое приходит на ум, когда вспоминаешь Астангова и его творчество.

У каждого большого художника есть своя любимая, заветная тема в искусстве. Стремление к справедливости в большом философском и социальном значении этого слова — вот что определяло собой творчество Астангова, было его главной темой, его сверхзадачей.

{283} Поэтому был он так беспощаден к своим отрицательным героям. И становился романтиком, поэтом, когда играл людей большого сердца.

Вспомним его знаменитую роль Гая в «Моем друге» Погодина — молодого, дерзкого, пылкого, озорного человека, героя наших первых пятилеток, с его огромной волей, целеустремленностью, напором, с его мечтой о прекрасной и справедливой жизни для всех.

И вдруг — такой смешной персонаж, как пан Коморовский из кинофильма «Мечта», в котором самовлюбленность, кичливость, шляхетский гонор нашли такое уничтожающее отображение. Можно ли забыть, как этот элегантный субъект с нафабренными усами и видом победителя превратился вдруг в жалкую фигуру с поникшей головой и потухшими глазами, когда у себя на чердаке он стирал свои старые носки?

И тут же рядом — шекспировский Ромео, в котором Астангов увидел не только пылкого влюбленного юношу, но и предшественника Гамлета, человека, которому личная беда помогла понять, как плохо, как несправедливо устроен мир.

А вот целая серия злобных врагов — то фальшиво любезных и «мягких», то откровенно циничных и жестоких. Тут и Макферсон из кинофильма «Русский вопрос», и «игрушечный Наполеон» — Керенский, и Мак-Хилл из «Заговора обреченных» Вирты, и гориллообразный бандит Гарготта из пьесы Погодина «Миссурийский вальс»…

Вспоминая роли, сыгранные Астанговым, нельзя забыть и Федора Таланова из леоновского «Нашествия», в котором Астангов раскрыл перед зрителями ожесточившуюся душу измученного человека, заблудившегося в поисках справедливости и нашедшего в конце концов эту справедливость — чтобы тут же отдать за нее свою нескладную жизнь.

А Маттиас Клаузен в «Перед заходом солнца» — этот седой человек с молодыми глазами, поэт, мыслитель, философ, постигший правду окружающей его жизни и страстно протестующий против пока еще первых признаков надвигающейся на его родину коричневой чумы.

Справедливость и несправедливость! Борьба между ними. Борьба не на жизнь, а на смерть. Вот, мне кажется, та идея, которая пронизывала собой все астанговское творчество.

Мечтая раскрыть эту идею во всей ее полноте и силе, Астангов в течение всей своей артистической жизни страстно тянулся к роли Гамлета. К сожалению, осуществить эту заветную творческую мечту ему удалось очень поздно. Но об этом после…

Есть у вахтанговцев правило — не принимать в свою среду актеров со стороны, не из своей школы. Это правило продиктовано стремлением оберечь творческое лицо театра от всего, что ему чуждо. Это прекрасное правило, но, подобно всем правилам, оно допускает и исключения. Одним из таких удачных исключений стал Астангов.

{284} Не скрою: придя в Вахтанговский театр, он не сразу меня «завоевал». Я всегда ревниво относился к «чужакам», и то, что мне нравилось в Астангове, когда я видел его на сцене других театров, вдруг перестало меня привлекать. Я должен был сначала убедиться в искренности его обращения в «вахтанговскую» веру. Но когда я в этом убедился, то оценил по достоинству не только его способность глубоко и страстно мыслить на сцене, но и такие его артистические качества, как одухотворенное, нервное, очень изменчивое и совершенно особенное лицо, элегантность движений, пластическую мягкость манер, величавость осанки — словом, всю его редкую и по-своему, по-астанговски, красивую стать.

Моя первая творческая встреча с Астанговым состоялась в связи с постановкой «Первых радостей» К. Федина на сцене Театра имени Вахтангова. Мне поручена была режиссерская работа над этим спектаклем, Астангову — роль писателя Пастухова.

Режиссера, впервые приступающего к совместной работе с крупным, талантливым актером, всегда волнует вопрос: удастся ли найти общий язык, установить ту творческую дружбу и взаимопонимание, без которых работа не может быть плодотворной?

Однако уже первые мои репетиции с Астанговым успокоили меня, а всей нашей последующей совместной работе неизменно сопутствовало чувство большого творческого удовлетворения.

Есть актеры, которых трудно увлечь на выполнение какого-либо режиссерского задания. Оберегая свою самостоятельность, они из ложного самолюбия предпочитают руководствоваться формулой: какое ни на есть, а мое. Работать с такими актерами мучительно.

Есть актеры, которые, наоборот, живя исключительно за счет мыслей и фантазии режиссера, тяжелым грузом повисают у него на шее. У этих актеров нет своей инициативы, своих намерений, своей мечты. Работать с ними очень скучно.

Михаил Федорович Астангов не принадлежал ни к тем, ни к другим. Это был художник творчески богатый, инициативный, ищущий, страстный и беспокойный в работе, требовательный в равной степени и к режиссеру, и к партнерам, и к самому себе. Он умел радоваться любой находке, независимо от того, кому она принадлежала: ему самому или режиссеру. Если режиссерская мысль того заслуживала, он непременно ею увлекался. Жадно за нее ухватившись, он развивал ее, дополнял своими собственными красками и будил в режиссере новые мысли и предложения. Такое взаимодействие — великая радость для режиссера.

Вспоминаю астанговского Пастухова из «Первых радостей». Какой это великолепный образ! Стоит мне закрыть глаза, и он как живой возникает в моем воображении. Его художественное достоинство — в необычайной сложности характера, в органическом сочетании самых противоречивых качеств. Пастухов Астангова одновременно и талантлив и ничтожен, широк и ограничен, дерзок и труслив — все в нем перемешано, все сочетается и спорит друг с другом, — очень интересный, своеобразный и в то же время такой {285} знакомый, такой типичный образ! Сибарит, барин, сноб, «избранная натура» и в то же время обыватель, стремящийся отстранить от себя все, что угрожает его спокойной, комфортабельной жизни, — таков астанговский Пастухов. Но от реальности не уйдешь. И Астангов с необычайным блеском комедийного мастерства показывал, как нестерпимо раздражает Пастухова малейшая необходимость вмешиваться в жизнь.

Невозможно забыть доведенную Астанговым до артистического совершенства сцену допроса Пастухова жандармским полковником Полотенцевым.

С одной стороны — какое сознание своего человеческого достоинства! Сколько умной иронии в каждой реплике! Как плавно и спокойно текут фразы! Сколько в них сарказма, какая независимость и свобода!

А с другой стороны — какой смертельный во всем этом испуг! Какой ужас просвечивает сквозь эту сложную ткань тончайшей маскировки! Какой страх за свою такую устроенную, обеспеченную и комфортабельную жизнь! Ах, как это превосходно было сыграно!..

Когда я читал третью часть фединской трилогии — «Костер», — снова передо мной явился Пастухов, хотя и значительно уже состарившийся. И снова я видел его таким, каким создал его Астангов. Каждую фразу, которую Федин вложил в уста Пастухова, я слышал произнесенной голосом Астангова, в его манере, в его интонации и с его характерной мимикой. И мне невольно подумалось, что, может быть, и Федин, когда писал своего Пастухова в последней части трилогии, тоже видел перед собой астанговский образ. Во всяком случае, для меня оба эти образа — литературный и сценический — слились в одно целое и живут в моем воображении нераздельно. Такова сила актерского перевоплощения, когда актер такой, как Астангов.

И, наконец, роль Гамлета!

Об этой постановке я мечтал в течение нескольких лет. И когда открылась возможность реализовать эту мечту, я, откровенно говоря, сначала думал о другом актере на главную роль.

Но Астангов однажды спросил меня:

— Вы хотите ставить «Гамлета»?

— Да.

— А вы знаете, что я давно, всю свою жизнь мечтаю об этой роли?

— Но знаете, Михаил Федорович, мне кажется…

— Что я стар для этой роли? Да?

— Откровенно говоря, мне Гамлет представляется моложе, чем он может получиться у вас.

— Борис Евгеньевич, но разве все дело в возрасте? Давайте поговорим! Вы расскажите мне о своем режиссерском замысле, а я поделюсь своими мечтами об этой роли. Хорошо?

— Хорошо.

{286} И мы стали беседовать. Очень скоро обнаружилось, что мысли наши в основном совпадают, и я почувствовал, что не могу пройти мимо такой страстной мечты большого художника. Пусть наш Гамлет будет несколько старше, чем хотелось бы, решил я; пусть будет он спокойнее и мужественнее, менее экзальтированным, более уравновешенным — зато в нем наверняка будет самое главное: глубина и сила мысли.

Мы очень быстро сошлись с Михаилом Федоровичем на том, что наш спектакль должен быть строгим, простым, величавым, а главное — сосредоточенным.

Нам нужно научиться, говорили мы, держать внимание зрителя на движении шекспировской мысли.

Пусть характер этой мысли меняется, пусть она будет то сосредоточенно сдержанной, то бурной и страстной, то светлой и радостной, то меланхолически печальной, то лирически нежной, то саркастически гневной, — лишь бы ее поток ни на минуту не прерывался.

Сосредоточенность на мысли — в этом видели мы основной принцип спектакля, ключ к его режиссерскому решению и главное требование, определяющее манеру и стиль актерской игры. Разумеется, в первую очередь это должно было относиться к исполнителю главной роли. И Астангову удалось в своей игре полностью реализовать этот принцип.

Та напряженнейшая тишина, которая возникала всякий раз, как только он появлялся на сцене, и потом сопровождала его игру на протяжении всего спектакля, не могла обмануть. Это была тишина глубочайшей погруженности всего зрительного зала в процесс мышления.

Находясь на сцене, Астангов не изображал процесс мышления, как это делают многие актеры, а на самом деле мыслил — и при этом всякий раз, на каждом спектакле, — поэтому вместе с ним мыслил и весь зрительный зал. Астангов вовлекал, втягивал его в процесс мышления, и тогда возникала эта удивительная тишина.

В нашем спектакле было, разумеется, немалое количество недостатков. Но основную задачу, которую мы перед собой поставили, мы, по-моему, все-таки решили. И при этом убедились, что современный советский зритель хочет думать в театре. К сожалению, ему не так часто предоставляют эту возможность.

Большой радостью для всякого художника является встреча с критиком, в суждениях которого он находит глубокое понимание своих творческих намерений. Таким критиком оказался для нас. Виктор Шкловский. Он абсолютно точно угадал наши намерения раскрыл сущность нашего замысла и нашел в его воплощении достаточные основания для положительной оценки всего спектакля. И, конечно же, в первую очередь того, что было достигнуто Астанговым в центральной роли. Не часто удается художнику встретить со стороны критика такое глубокое и проникновенное понимание.

«Астангов превосходно думает своего Гамлета», — писал В. Шкловский, и едва ли можно точнее определить основное достоинство {287} астанговской игры. И дальше: «Астангов прекрасно думает на сцене и ведет трагический конферанс».

Почему «конферанс»? А потому, что «мотивировка событий, размышление нового человека выдвинуты на первый план. Само убийство, сами события отошли».

И дальше: «Я считаю, что спектакль “Гамлет” благодаря прекрасному актеру М. Астангову — событие очень значительное.

Астангову удается усталость Гамлета, мудрость принца, он хорошо передает трудность мудрости».

И, заключая свою статью, Шкловский отмечает:

«Превосходно слышно слово, драматургия фразы… Театр пропустил вперед драматурга, и это уважение к гению прекрасно»[[30]](#footnote-31).

От себя замечу: уважение к гению — одно из важнейших достоинств Астангова как актера.

Не скрою, что в процессе работы с Астанговым над Гамлетом мне как режиссеру пришлось столкнуться с некоторыми трудностями. Возраст артиста в какой-то степени ограничивал его возможности как исполнителя центральной роли и возможности спектакля в целом. На репетициях я побуждал его к перенесению центра тяжести с движения, как выразительного средства, на слово. Старался уберечь от всего, в чем могла бы обнаружиться уже некоторая грузность, физическая тяжеловатость, отсутствие молодой подвижности и ловкости.

Первоначально эти ограничения вызывали протест у Михаила Федоровича, но потом, поняв их смысл, он согласился со мной и сосредоточил свое внимание на словесной стороне роли, на том, что Станиславский назвал «словесным действием».

Нет худа без добра. Это привело к тому, что словесная ткань роли оказалась разработанной с необычайной тщательностью и художественным совершенством.

Сделанная для радио запись сокращенного варианта нашего спектакля может, мне кажется, служить отличным учебным пособием по сценической речи для студентов театральных учебных заведений. Слушая эту запись, студенты очень многому могут научиться у Астангова. Это особенно важно именно теперь, когда жалкое подражание простотце тривиальной житейской речи, с легкой руки какого-то остряка получившее название «бормотального реализма», приобрело столь широкое распространение на нашей сцене и на экране. Едва ли у кого-нибудь с большим успехом, чем у Астангова, можно учиться той содержательной и глубокой художественной простоте сценической речи, которой добивались все выдающиеся актеры.

Однако в чем же заключалась сущность нашей трактовки великой трагедии и самого образа Гамлета?

Я написал «нашей», потому что никаких разногласий с Михаилом Федоровичем у нас по этому поводу не было, — наоборот, единомыслие {288} было достигнуто полное, и я теперь уже не могу отделить свое от того, что привнес Астангов.

Эпиграфом к спектаклю мы взяли слова Ромена Роллана о «Гамлете»:

«Вся драма — грозный обвинительный акт против жизни. Но вся она заряжена такой могучей жизненной силой, что страдания переплавляются в радость и сама горечь опьяняет».

Следуя традиционному русскому истолкованию образа Гамлета, берущему свое начало в суждениях В. Г. Белинского и творчестве П. С. Мочалова, мы не хотели создавать образ человека, страдающего отсутствием воли. Наоборот! Нам казалось, что Гамлет обладает не только сильной волей, но и могучим темпераментом, огромной потенциальной активностью, умом глубоким и бесстрашным, дерзновенно стремящимся ответить на коренные вопросы бытия.

До смерти своего отца Гамлет знал только добро. Душа его вынашивала только самые прекрасные мечты, самые светлые идеалы, и он верил в возможность воплощения их в жизни.

По натуре своей Гамлет максималист. Он не может и не хочет удовлетворяться полуправдой. Его совесть не признает компромиссов. Ему нужна вся правда, полная, ничем не опороченная, ничем не омраченная справедливость.

Вот она — точка сращивания образа с душой артиста, с человеческой личностью самого Астангова. Справедливость — вот та идея, во имя которой Астангов в течение стольких лет вынашивал свою заветную мечту об этой роли!

Астангову было понятно то глубочайшее потрясение, которое должна пережить чистая, светлая, радостная душа Гамлета, столкнувшись со злом. Мечта и действительность! А между ними провал, бездна! Таков главный источник внутренних противоречий, тяжких дум и мучительных сомнений Гамлета.

Жизнь короткую, но бурную, полную душевных потрясений должен прожить Гамлет, прежде чем душа его обретет гармонию и страх перед смертью переплавится в мудрое презрение к ней. И Гамлет поймет, что без ненависти к злу и готовности вступить с ним в смертельную схватку нет и подлинной любви к добру. И тогда он выразит это в словах: «Чтоб добрым быть, я должен быть жесток».

Астангову и мне казалось, что именно из этой истины вырос наш сегодняшний, социалистический гуманизм, полный любви к человеку, но любви мужественной, активной, лишенной лицемерия ханжей, попов и соглашателей. Так, казалось нам, ослепительный луч гамлетовской мысли, пронизав века и эпохи, достиг наших дней, чтобы слиться с учением, озаряющим наш путь в будущее.

Мы мечтали создать спектакль, который будет прославлять вечное беспокойство человеческого духа, его неустанное стремление к добру, истине и красоте. Мы хотели, чтобы спектакль наш был полон внутреннего света, великой веры в жизнь, в человека, в его будущее. Мы хотели, чтобы он прозвучал как голос неугасающей человеческой совести, как призыв к активности, к действию, к борьбе {289} со злом. Мне кажется, что эти мысли для Астангова были не только творческим заданием, но в них он черпал силы и для борьбы за самый спектакль.

Не секрет, что работа наша над «Гамлетом» столкнулась в коллективе Вахтанговского театра с серьезными трудностями. Руководство театра и значительная часть коллектива относились к ней с недоверием. Нужно было бороться, добиваться, завоевывать. На это уходило немало энергии, которая с большей пользой могла бы быть использована по прямому назначению — для самого творчества.

Но Астангов умел и это неблагоприятное обстоятельство поставить на службу своей творческой задаче. Он мужественно боролся за спектакль и в этой борьбе накапливал чувства, нужные ему для роли. Организационные трудности он превратил в источник творческого вдохновения.

Вспоминая Астангова как актера, я не могу одновременно не думать о нем как о человеке.

Наши дружеские отношения стали завязываться еще в ту пору, когда мы репетировали «Первые радости». Взаимная симпатия росла, и в орбиту нашей дружбы постепенно включались также и члены наших семей.

Первая жена Михаила Федоровича, Елена Иосифовна Адамайтис, была женщиной больших страстей. Главной из них была, разумеется, ее всепоглощающая любовь к мужу. По профессии она была актрисой, играла обычно небольшие характерные роли. Играла их хорошо, но без особенного блеска. Человек же она была в высшей степени своеобразный, яркий и по-своему очень талантливый. Общаться с ней было интересно. Она любила поговорить, и рассказы ее за дружеским столом всегда были острыми и увлекательными. Недаром Михаил Федорович окрестил ее шутливым именем «Кетчуп» — так называется острая восточная приправа.

Собственно, начало нашей дружбы, если не изменяет мне память, связано с событием довольно неприятным. Михаил Федорович в то время очень болезненно переживал какую-то свою обиду на Вахтанговский театр. Я не помню, в чем заключалась эта обида, но хорошо помню, что он хотел даже уйти из театра. Справедливость требует отметить, что обидеть Астангова было не очень трудно, ибо он отличался огромной внутренней ранимостью (что, кстати сказать, тоже помогло ему впоследствии овладеть внутренним миром Гамлета — человека с очень нежной, легко ранимой душой).

Тяжелое душевное состояние Астангова и его намерение уйти из Вахтанговского театра взволновали Елену Иосифовну до такой степени, что она забыла и свою личную драму (она незадолго до этого вынуждена была покинуть театр). Гораздо больше она думала о творческих интересах мужа, чем о собственной судьбе. Всеми силами стремясь рассеять его тяжелое настроение, она обратилась ко мне по телефону:

{290} — Борис Евгеньевич, приласкайте Мишу, он очень страдает, ему тяжело. Он хочет уйти из театра. Думаю, что этого делать не следует. Как ваше мнение? Что для него лучше? Помогите мне!

Я пригласил Михаила Федоровича к себе.

Все, кто близко знал Астангова, помнят, как иногда он печально и задумчиво смотрел своими большими выразительными глазами, далеко вперед вытянув губы. Иногда в таких случаях он с мрачной шутливостью произносил: «И ску… и гру…». Немного помолчав, добавлял: «и некому в мо…».

Примерно в таком состоянии духа он появился тогда в моем доме, предварительно попросив, чтобы, кроме наших жен, никого не было.

Я старался возможно заманчивее нарисовать ему перспективу дальнейшей его работы в Вахтанговском театре. К этому времени уже состоялся наш уговор относительно «Гамлета», и это был мой главный козырь.

Кроме того, я просил его сыграть Тригорина в «Чайке», которую собирался ставить. Астангов долго молчал. Потом ответил:

— Борис Евгеньевич, я недавно потерпел такую жестокую неудачу в роли Треплева, что мне и подумать страшно о возвращении к «Чайке».

Но когда уходил, уже на лестнице сказал:

— Если очень вам будет нужно, я сыграю Дорна.

Однако роль Дорна была уже отдана другому актеру, обижать которого не хотелось, и наша встреча в «Чайке» не состоялась.

Между тем наши отношения постепенно крепли, и мы стали часто бывать друг у друга запросто; холодное «вы» заменилось дружеским «ты».

Я понял, что за некоторой внешней чопорностью, которая многих сначала отпугивала от Астангова, скрывалось очень доброе, очень нежное сердце удивительно хорошего человека и товарища.

Собственно говоря, и чопорности-то никакой не было. Это было нечто вроде брони, при помощи которой Астангов старался отгородиться от тех, кто грубо пытался влезть в его душу, кто своим непрошеным общением нарушал строй его чувств и мыслей.

Астангов был очень искренним и правдивым человеком. Он никогда не притворялся и не лицемерил. Одна хорошая актриса, вспоминая Астангова, сказала мне: «Когда я поняла, что он всегда говорит то, что думает, мне стало с ним очень легко».

Было в Астангове и что-то немножко старомодное, но это, по-моему, как раз и придавало ему какое-то особенное обаяние.

О том, что в его природе было гамлетовское, я уже говорил. Но мне вспоминаются еще два персонажа, два знаменитых образа: Дон-Кихот и Несчастливцев. К сожалению, Астангову не довелось воплотить эти образы на сцене, а между тем это несомненно его роли, и он мог бы сыграть их великолепно. Но и в жизни были у Астангова черты, которые невольно заставляли вспоминать эти образы.

{291} Гамлет, Дон-Кихот, Несчастливцев — какая-то крупица каждого из них, и притом самая драгоценная, вошла, мне кажется, в состав человеческой личности Михаила Федоровича Астангова.

Впрочем, в каждом из этих образов в какой-то степени заключаются также и остальные два. Есть какое-то духовное родство между всеми тремя. Но что же сближает с ними Астангова?

Прежде всего высокий духовный строй. Затем моральная требовательность, возвышенный человеческий характер. И, конечно же, готовность бороться за справедливость.

Справедливость — не только сверхзадача творчества Астангова, но и жизненная его сверхзадача. Впрочем, у больших художников всегда так и бывает, ибо искусство и жизнь для них нерасторжимы.

Было в Астангове что-то рыцарское. Это был рыцарь справедливости, рыцарь дружбы, добра и чести. Всякий раз, когда он был свидетелем несправедливости, он поднимал свое копье в защиту обиженного, хотя иногда в этом благородном жесте и было что-то донкихотское, то есть не связанное с учетом своих реальных сил и практических возможностей.

Формам жизненного поведения Астангова, несомненно, свойственна была некоторая приподнятость, служившая выражением его внутреннего эмоционального пафоса, — если угодно, даже некоторая театральность, — все это вместе взятое очень роднило его с Несчастливцевым. Однако здесь не было никакой рисовки, никакого актерского позерства — как и у Несчастливцева, все это было подлинной его природой, правдой его натуры, он в этом был прост и человечен. Ах, как жаль, что ему не довелось сыграть Несчастливцева! Возможно, что это был бы первый настоящий Несчастливцев на сцене — такой, как у Островского.

К Астангову удивительно подходит определение: благородный человек. Это был аристократ духа, человек чести, настоящий джентльмен. Его изысканная вежливость, обязательность, благовоспитанность, безукоризненный такт, естественность, мягкость и простота в общении с людьми делали его необыкновенно приятным собеседником.

Михаил Федорович любил застолье в кругу друзей. Это был необыкновенно гостеприимный и хлебосольный хозяин.

Отчетливо в моей памяти, а также, наверное, и в памяти других его друзей, запечатлелся момент, когда, обведя взором сидящую за столом компанию и широким царственным жестом осенив уставленный яствами стол, он произносил с глубоким чувством: «Люблю пиры!» Не обеды, не ужины, не банкеты, а именно пиры!

И он умел пировать, умел веселиться, умел радоваться и шутить. Любил читать стихи, петь песни и слушать других. Любил и поозорничать, пошалить, покуролесить. Но в его шалостях и шутках никогда не было ничего грубого, отталкивающего, безвкусного. Наоборот, в эти минуты он делался особенно приятным, милым, добрым. В нем просыпалось что-то детское, наивное, хорошее.

{292} Михаил Федорович обладал большим чувством юмора и очень любил посмеяться. Когда при нем рассказывали что-нибудь смешное, остроумное, он, вдоволь насмеявшись, потом несколько раз просил повторить рассказ и каждый раз опять по-детски радовался и смеялся, желая до конца высосать ту порцию юмора, которая заключалась в рассказанной истории. Когда Михаил Федорович сердился и ему хотелось выругаться, он с большим вкусом, по-астанговски смачно произносил всего одно только польское слово, обозначающее место пониже спины.

Случалось мне видеть Астангова и в состоянии большого гнева. Тогда он бывал страшен. Однако причина гнева у него была чаще всего одна и та же: оскорбление того благоговейного чувства, которое он испытывал к театру.

Искусство для Астангова было делом священным. И если он сталкивался с проявлениями легкомыслия, небрежности или, еще того хуже, цинизма и рвачества по отношению к искусству, он приходил в ярость.

Сам он был безукоризненно дисциплинированным актером. Я не помню случая, чтобы он опоздал на репетицию или был на репетиции невнимательным, небрежным, несобранным, неподготовленным, — этого никогда с ним не случалось.

Но беда, если во время репетиции, в тот момент, когда все его духовные силы собраны в одно целое и все его существо сосредоточено на стоящей перед ним творческой задаче, ему что-нибудь вдруг помешает: посторонний шум, громкий разговор за кулисами, небрежное поведение партнера, — в этом случае он мог дойти до бешенства.

А вообще Астангов был человеком по преимуществу спокойным, сдержанным, слегка ироничным, но, по существу, очень доброжелательным.

Трогательным было и его отношение к животным. У него была большая черная овчарка, которую в честь хозяина назвали Мишкой, а также глухой белый кот по имени Франц-Иосиф. Михаил Федорович очень любил в их обществе посидеть на диване. Гибель своего любимого пса он пережил как большое горе. Когда же он приходил ко мне, то изрядное количество времени расходовал обычно на поцелуйный обряд с моим пуделем. А когда я бывал у него, то при расставании он непременно просил передать поклон моему псу.

Сходился с людьми Михаил Федорович не очень легко, но, сойдясь, становился другом в самом высоком смысле этого слова. На его верность в дружбе можно было положиться. Такой человек, как он, не оставит друга в беде, не обманет, не предаст. Скорее поставит на карту свое собственное благополучие, чем откажет в помощи или поддержке другу.

В этом я имел возможность убедиться, когда на мою долго выпали тяжелые переживания. Одним из немногих, кто помешал мне тогда прийти в отчаяние, бескорыстно помогал мне и поддерживал меня, был мой бесценный друг Михаил Федорович Астангов.

## **{****293}** М. Д. Синельникова

Мои воспоминания о Михаиле Федоровиче Астангове — большом, неповторимом художнике — не претендуют на полное раскрытие его характера или на анализ его творчества. Но, собранные воедино, воспоминания многих людей помогут лучше узнать этого замечательного артиста.

Я знала Астангова как актера давно, хорошо помнила его Гая из пьесы «Мой друг», Гайдая в «Гибели эскадры», Ромео, а позже — Федора Таланова и Треплева. Но близко я познакомилась с Михаилом Федоровичем, когда он пришел в Театр имени Вахтангова. Рубен Николаевич Симонов собрал нас в гобеленовом фойе, где стоял большой письменный стол; по обе его стороны сидели Симонов и Астангов, а мы, актеры, заняли места вокруг. Рубен Николаевич сказал, что Михаил Федорович хочет работать в нашем театре, и мы все приветствовали это сообщение. Помню, как внимательно, даже испытующе, Астангов вглядывался в нас. Началась очень важная для всех нас беседа о задачах театра.

Когда я узнала Астангова в совместной работе, я поняла, что главное в нем, определяющее его сущность, — это самоотверженное служение театру. За все годы, что я его знала, он не предал ни одного спектакля, тщательно готовился к каждому из них. Любя людей, веселые встречи с друзьями, он за день до спектакля отказывался от любого приглашения, и, сожалея, разводил руками — «завтра играю — никаких труляляшек». При этом не имело значения, какую роль назавтра предстояло играть. Для Астангова не существовало маленьких ролей. Каждая из них в его исполнении превращалась в интересный, законченный образ. Так было, например, с небольшой ролью Керенского в спектакле «Большой Кирилл», где Астангов появлялся всего в двух картинах. Он проявлял необыкновенное трудолюбие в работе над голосом, речью. Астангов бережно относился к тексту, доносил до зрителя каждое слово автора. Его голос был слышен в самых больших театральных залах, потому что он уважал зрителя, а зритель за это любил его.

Астангов был популярен, но, несмотря на это, ко всем, даже незначительным знакам внимания вне театра относился как к приятным сюрпризам. Во время гастролей в Ленинграде мы иногда обедали вместе в ресторане «Метрополь». Когда он входил в зал, музыканты {294} узнавали его и начинали играть «Домино» — одну из польских песен, которые он так любил. Надо было видеть, какое удовольствие и одновременно смущение отражались в эти минуты на его лице.

Михаил Федорович внешне производил впечатление человека сурового и необщительного. На самом же деле ему была присуща необыкновенная человеческая доброта и веселость. Я вспоминаю, как, отдыхая после репетиций в рижском городском парке, он мог часами наблюдать птиц. Особенно выразительны были воробьи. Мы старались угадать характер каждого из них, давали им имена наших знакомых, на которых они были смешно похожи. Михаил Федорович ценил удачную шутку. Слушая его по-детски счастливый смех, нельзя было не улыбаться.

Бывает, с человеком встречаешься, беседуешь, а главного в нем не знаешь. И только в совместной работе вдруг открываешь очень важную черту характера. Впервые на сцене я встретилась с Астанговым в спектакле «Первые радости» К. А. Федина в постановке Б. Е. Захавы. Меня поразила его мягкость в обращении со мной — его партнершей. Я тогда поняла, что он просто искал свое отношение к Вере Никандровне, которую я играла. Но потом я поняла, что дело не только в этом, что мягкость и предусмотрительность вообще ему свойственны.

Работая над ролью Пастухова в «Первых радостях», Михаил Федорович создавал образ интеллигента того времени. Сам очень тонкий, умный, он прекрасно думал на сцене. Не слова Пастухова — Астангова слушала я, а мысли, которые тут же рождались у него, и мыслям его отвечала.

В спектакле была сцена, когда Вера Никандровна приходит к Пастухову, стремясь узнать что-нибудь о своем сыне, Кирилле Извекове. Узнав, что Веру Никандровну послал к нему Цветухин, Пастухов — Астангов разражался смехом, оскорбительным для Веры Никандровны. Но после этого смеха мне как-то сразу стало легко репетировать: увидев мою растерянность и огорчение, он так сердечно извинялся и так искренне пугался расплаты за связь с матерью революционера, что у меня рождалось чувство презрения к его трусости и желание как можно скорее уйти.

Михаил Федорович работал кропотливо. Он мало говорил, чаще слушал партнеров, слушал внимательно, выпятив нижнюю губу и глядя вбок большими круглыми глазами.

Астангов много лет думал о «Ричарде III» Шекспира. Он должен был ставить его в Театре имени Вахтангова и играть Ричарда. На первой читке по ролям он обратился к участникам спектакля со словами: «Поздравляю вас с началом работы», и у меня почему-то сжалось сердце — никто из режиссеров никогда так не начинал работу. Потом он детально разбирал все образы, интересно говорил о роли королевы Маргариты, которую я должна была играть. Он очень мечтал об этом спектакле, но ему не довелось осуществить свою мечту.

{295} Страшно тяжела эта утрата. Неожиданная, бессмысленная смерть спутала все. Я никогда не забуду, каким увидела его в больнице за два дня до смерти. Он был необыкновенно красив и чем-то напоминал репинский портрет Глинки. Тяжело больной, он жадно расспрашивал меня о спектакле «Преступление и наказание» в польском театре «Повшехны», гастролировавшем тогда в Москве, об Адаме Ханушкевиче в роли Раскольникова. Я подробно рассказывала — об актерах, о художнике, о световом оформлении. Ему так хотелось посмотреть этот спектакль. Раскольников всегда был ему очень интересен, как и многие другие роли, которые, несомненно, могли бы стать его актерскими удачами.

## **{****296}** Л. Д. Снежницкий

Отлично помню, какими дружными аплодисментами встретили вахтанговцы сообщение Рубена Николаевича Симонова о том, что в труппу Театра имени Вахтангова вступил Михаил Федорович Астангов.

Было это на одном из собраний труппы в начале сезона 1945/46 года. Когда раздались рукоплескания, Астангов поднялся со своего места и стоял, склонив голову. Потом он чуть откинул ее назад и обвел лица присутствующих таким взволнованным и многозначительным взглядом, что сразу все смолкли.

— Леонид Миронович Леонидов говорил, что актеру трудно «пройти» у зрителей и еще труднее у критики, — сказал Михаил Федорович. — Но неизмеримо труднее «пройти» у труппы. И я хорошо знаю это по собственному опыту, потому что работал в нескольких театрах. Если ваши аплодисменты свидетельствуют о том, что вахтанговцы принимают меня в свою семью, — я счастлив!

И опять в зрительном зале Московского тюза, где мы тогда работали, ожидая конца строительства разрушенного фашистской бомбой здания Театра имени Вахтангова на Арбате, послышались громкие аплодисменты.

Вскоре Астангов с большим успехом сыграл Сирано де Бержерака — свою первую роль в Театре имени Вахтангова — и «прошел» не только у зрителей, но и у товарищей-актеров.

Вся дальнейшая жизнь М. Ф. Астангова в коллективе, высокая требовательность к себе, трепетное отношение к работе, замечательные образы, созданные им на вахтанговской сцене, высокая принципиальность — все позволяет сказать, что Астангов был настоящим художником, целиком посвятившим себя искусству, глубоко и преданно любившим театр.

В последние годы жизни Михаил Федорович заинтересовался режиссурой. В начале декабря 1964 года по его инициативе, горячо поддержанной Р. Н. Симоновым, труппе театра была прочитана трагедия Шекспира «Ричард III». Обсуждение вопроса о включении трагедии в наш репертуар было бурным. Разгорелись жаркие споры о том, ради чего мы будем ставить «Ричарда III» на вахтанговской сцене сегодня. Выступая в заключение прений, Михаил Федорович предупредил, что он не будет говорить о пьесе «Ричард III» развернуто, {297} а выскажет лишь некоторые мысли. Главное, что волновало его в бессмертной трагедии Шекспира и о чем он сказал, — это тема борьбы за власть, борьбы Ричарда III за корону. Борьбы жестокой, беспощадной, не на жизнь, а на смерть.

— Здесь была высказана мысль, — говорил Астангов, — что девизом для постановки «Ричарда III» сегодня могут служить слова Юлиуса Фучика: «Люди, будьте бдительны!» Да, именно ради этого надо ставить «Ричарда III» в наши дни. Думая о шекспировском спектакле, мне хочется сказать так: «Люди, будьте бдительны и следите за руками, тянущимися к короне, к власти!»

— Я согласен с тем, что Шекспир должен звучать современно, но это не значит, что я целиком принимаю английские шекспировские спектакли, которые мы видели в Москве, — возражал Астангов товарищам, безоговорочно хвалившим эти спектакли. — Рубен Николаевич говорит, что английские актеры играют «санаторно». Я думаю точно так же. Мы должны «вздыбить» Шекспира, а не приглаживать его под Чехова. И еще — хочется избавить Шекспира от оперных штампов, которыми он с течением времени оброс на сцене.

Не буду приводить всех мыслей Михаила Федоровича, высказанных им в тот день, потому что мне придется возвращаться к ним позже. Скажу лишь, что трагедия «Ричард III» была принята к постановке, и через несколько дней на репертуарной доске театра был вывешен приказ с распределением ролей. Ставить «Ричарда III» и играть заглавную роль должен был М. Ф. Астангов. Вторым исполнителем роли Ричарда и режиссером спектакля был назначен М. А. Ульянов. Художественный руководитель постановки — Р. Н. Симонов.

Вскоре у меня был короткий разговор с Михаилом Федоровичем: Астангов поручил мне роль графа Риверса и охотно согласился, когда я предложил помочь ему в работе над спектаклем в качестве режиссера-ассистента.

— Шекспира и многое из того, что написано о Шекспире, я читал и перечитывал, когда готовил Ромео и Гамлета, и помню это довольно хорошо, — задумчиво сказал Астангов в ответ на мой вопрос, какие материалы понадобятся ему для начала работы. — А вот эпоха! — оживился он. — Хочется знать возможно больше о том, как жили люди в то жестокое время. Быт, нравы — все! И не написано ли чего-нибудь нового о Шекспире, о «Ричарде III»? Буду вам очень благодарен, если удастся раскопать что-нибудь интересное.

Встречи с М. Ф. Астанговым живы в памяти. И я попытаюсь рассказать о них и о том, как готовился Михаил Федорович к работе над «Ричардом III».

Накануне нового, 1965 года я пришел к Астангову домой, чтобы передать ему собранные материалы и поговорить о «Ричарде III».

В передней лежала большая елка, перетянутая веревкой, распространявшая по квартире смолистый запах. Михаил Федорович встретил {298} меня в домашней куртке. Еще по телефону он предупредил, что у него легкий грипп.

— Пустяки, насморк и небольшое недомогание, — сказал Астангов в ответ на вопрос о здоровье и пригласил меня пройти в кабинет. — Садитесь, а я попытаюсь подлечиться немного, чтобы легче было разговаривать. Извините! — и вышел из комнаты.

И вот я один в просторном кабинете Михаила Федоровича. Стены комнаты — синие, с легким золотистым рисунком. Слева от меня старинный книжный шкаф во всю стену. Другой шкаф с книгами, поменьше, — у окна, справа. На этом шкафу бюст Астангова с книгой в руке. Книги лежат на бюро красного дерева и на столике перед диваном. Астангов настоящий книжник. После театра чтение — его вторая страсть.

В простенке, подле окна, висят превосходные портреты Шаляпина и Достоевского. А на стене, возле бюро — большая фотография Леонидова.

Но вот в кабинет возвращается Михаил Федорович. Он опускается в кресло рядом с бюро.

— Ну, ну, показывайте, что у вас! — весело говорит он. Я протягиваю ему пачку статей, выкладываю из портфеля книги по истории костюма, быта, вооружения.

Астангов перелистывает материалы.

Среди них Михаила Федоровича прежде всего заинтересовал «Архив Маркса и Энгельса» с выдержками об эпохе войны Алой и Белой розы и книга Ю. Шведова «Исторические хроники Шекспира». Он внимательно просматривает их.

Установить историческое время действия шекспировской трагедии — конец XV века — нетрудно. Для этого достаточно материала в самой пьесе «Ричард III». Но этого мало. Надо еще знать, что представлял собой конец XV века в Англии. Средневековье, раннее Возрождение?

Ведь в различных странах переход от средних веков к эпохе Возрождения совершался не вдруг, а происходил под влиянием тех или иных причин в разное время. Например, конец XV века в Италии — это Возрождение. А в Англии? Вопрос этот кровно волнует Астангова, потому что от его решения во многом зависят режиссерское «проектирование» и весь строй будущего спектакля. Михаил Федорович предполагал, что время действия трагедии «Ричард III» — суровое, мрачное средневековье. Он говорил об этом в тот день, когда обсуждался вопрос о включении пьесы в репертуар. И теперь он с особенным удовлетворением читает строки о том, что битва при Босуорте (1485 год), в которой пал Ричард III, может быть с полным основанием названа в качестве условной вехи, отделяющей средневековую Англию от нового времени.

— Эта книга из библиотеки? — интересуется Михаил Федорович. — А в продаже она еще есть? Хотелось бы приобрести ее. Когда читаешь, приятно сделать пометки, подчеркнуть то, что хочется запомнить. — И листает книгу Шведова дальше. — «Кулак нам — {299} совесть», — обращает он внимание на название главы, взятое в кавычки, так как это слова из монолога Ричарда III.

— Хорошо переведено, правда? — спрашиваю я у Астангова.

— А как звучит эта строка в переводе у Дружинина? — пытается вспомнить Михаил Федорович. Он встает и подходит к шкафу, где поблескивают тисненные золотом корешки Шекспира в издании Брокгауза и Ефрона. Вынув первый том, Астангов тотчас находит нужную страницу и читает: «Пусть наша совесть — будут наши руки, а наш закон — мечи и копья наши!»

— Да! «Кулак нам — совесть» лучше, — соглашается он, — наглее, циничнее, больше в характере Ричарда III.

Разговор о переводе возникает у нас не в первый раз. «Ричард III» был прочитан труппе в старом переводе А. В. Дружинина. Михаил Федорович был рад тому, что этот перевод произвел хорошее впечатление, и предполагал остановиться на нем. Но накануне нашей встречи он беседовал с А. А. Аникстом, который рекомендовал ему связаться с переводчиком М. А. Донским, работавшим тогда над «Ричардом III». Мысль о новом, современном переводе трагедии кажется ему все более привлекательной. Астангов решает повидаться с Донским в ближайшее время, как только будет в Ленинграде, где он тогда снимался в фильме «Иду на грозу».

И еще один вопрос надо решить безотлагательно. Это вопрос о художнике. Сначала Астангов думал привлечь к работе отлично знающего эпоху Шекспира А. Г. Тышлера. В середине тридцатых годов он завоевал признание оформлением «Ричарда III» в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького. Михаил Федорович встретился с Тышлером. При свидании выяснилось, что Александр Григорьевич готов повторить оформление «Ричарда III», сделанное им в свое время для БДТ, которое дорого ему по сей день. На поиски нового декоративного решения увлечь его пока не удается.

Воспользоваться оформлением, пусть даже очень хорошим, но найденным для другого спектакля, Астангов не хочет. У него свой замысел постановки, и замысел этот с каждым днем созревает, развивается. Ему хочется работать в содружестве с художником-единомышленником, который помог бы найти внешнюю форму спектакля в соответствии с режиссерским решением. Михаил Федорович мечтает о том, чтобы огромная сцена Вахтанговского театра была открыта до отказа. Ему кажется, что декораций должно быть совсем немного — слегка приподнятая над планшетом сцены площадка и отдельные детали объемного оформления, характеризующие место действия. Преобладающими в оформлении должны быть тона запекшейся крови, ржавого железа. Очень важно освещение. Пусть «горизонт» окрашивается в разные цвета, чтобы освещение изменялось в зависимости от характера действия.

Начало спектакля ему рисуется так. При открытии занавеса герцог Глостер, в будущем король Ричард III, стоит в глубине сцены, спиной к зрительному залу. Он слушает, как ликует народ, празднуя {300} прекращение междоусобной войны. Мысль эту Михаил Федорович почерпнул из монолога Ричарда Глостера, которым начинается акт. В лаконичной ремарке в пьесе сказано только: «Лондон. Улица».

Астангову хочется, чтобы размышления герцога Глостера о минувших смутах, о мире, празднествах и любовных утехах рыцарей не были отвлеченными, а звучали на фоне этих ненавистных ему, уроду, празднеств. Вот почему он думает начать монолог, прислушиваясь к шуму и веселью толпы за кулисами, и потом уже продолжить его на просцениуме. Этот монолог Михаил Федорович хочет попытаться смонтировать с монологом герцога Глостера из третьей части исторической хроники Шекспира «Генрих VI». Из того монолога ему хочется взять строки, в которых Ричард Глостер мечтает о короне:

«Но если нет мне радостей иных,  
Как усмирять, господствовать над теми,  
Которые красивее, чем я, —  
Найду я рай в мечтаньях о короне.  
В теченье жизни мир мне будет адом,  
Покуда эту голову на теле  
Уродливом — корона не венчает»[[31]](#footnote-32).

Престол, власть — вот ради чего совершает герцог Глостер цепь ужасающих преступлений. Хорошо, если мысль эта прозвучит в первом же его монологе. Тогда и коварный замысел Глостера, настроившего короля Эдуарда IV против брата — герцога Кларенса, претендента на трон, станет понятнее зрителю.

— А как вели заключенного под стражу герцога Кларенса в Тауэр? — спрашивает меня Астангов. — Как вы думаете? Мне хочется, чтобы его вели как можно грубее, почти волоком. Это даст возможность обострить сцену его встречи с Глостером.

С книгой в руке Михаил Федорович играет эту сцену.

«Здорово, брат! Что значит эта стража  
В оружии вокруг твоей особы?»

Слова Глостера вырываются из уст Астангова так, как это бывает у людей изумленных, потрясенных чем-либо. Кажется, что лицемер и притворщик Ричард Глостер в самом деле ошеломлен, увидев брата под стражей. И как горько, с какой глубокой затаенной иронией звучит у Астангова ответная реплика Кларенса:

«Его величество, в заботе нежной  
О безопасности моей, велел  
Под стражею меня отправить в Тауэр».

Так незаметно мы перешли от разговора об эпохе к работе над пьесой. Трагедию необходимо сильно сократить. Читка труппе длилась три с лишним часа. Значит, спектакль будет идти значительно дольше. Михаил Федорович читает и перечитывает пьесу, продумывая {301} каждую сцену. Сокращать Шекспира — дело мучительно трудное. Астангов одновременно работает как режиссер и актер, стремясь представить себе каждую сцену в действии, прежде чем вычеркнуть текст. И сейчас ему интересно проверить результаты своей работы.

Вот, например, картина, в которой король Эдуард IV пытается примирить свою жену, королеву Елизавету, и ее родню с лордом Хестингсом и герцогом Бекингемом. Скупая ремарка в пьесе говорит, что место действия «Лондон. Комната во дворце». У Шекспира сцена начинается выходом больного короля Эдуарда и королевы Елизаветы, окруженных родственниками и придворными. О болезни короля и о том, что он каждый день готовится оставить этот мир, зритель узнает из его монолога.

Астангов представляет себе эту сцену так. Комната во дворце — это опочивальня короля. Больной Эдуард IV не входит в нее, а лежит в своей кровати. Королева Елизавета, ее брат — граф Риверс, Хестингс, Бекингем и другие приближенные короля окружили его ложе. Сцена начнется с заключительных строк речи короля:

«Риверс и Хестингс, кончите вражду,  
Соедините руки и клянитесь  
Любить друг друга».

Михаил Федорович полагает, что нафантазированные им обстановка и мизансцены помогут донести до зрителя содержание картины. В конце царствования Эдуарда IV междоусобная война временно прекратилась, но распри в царствующей семье являются ее следствием и грозят превратить королевский дворец в бойню. Родовитые дворяне Хестингс и Бекингем считают возвысившуюся из бедной семьи жену Эдуарда IV, королеву Елизавету, и ее родичей — Риверса и Грея — выскочками. Они ненавидят их за высокомерие и зазнайство, за интриги и влияние на короля, потому что завидуют им. Умирающий Эдуард IV представляется Астангову истаскавшимся распутником, развалиной. Примирение, которого он добивается на смертном ложе от своих приближенных и королевы Елизаветы, опасаясь за судьбу своего престола, должно выглядеть фальшивым, чреватым новыми раздорами — все они тянутся к власти, готовы перегрызть друг другу горло. Лучшим доказательством тому служит притворно скорбный монолог Ричарда Глостера, в котором он сообщает об умерщвлении герцога Кларенса в Тауэре. Именно эту мысль о зарождении новой смуты у постели умирающего Эдуарда IV Михаил Федорович считает главной. Чтобы ярче выделить ее, он решился вычеркнуть первый монолог Эдуарда и несколько сократить финал картины. Интересно заметить, что позже мы убедились в том, что Астангов увидел короля Эдуарда IV таким, каким его обрисовал Маркс. «В последние годы Эдуарда главную роль играл уже *Ричард Глостер*, — пишет Маркс, — так как изможденный развратник Эдуард не был способен ни на какое усилие»[[32]](#footnote-33).

{302} — Как вы представляете себе форму будущего спектакля? — спрашиваю я у Михаила Федоровича.

— Трагический гротеск, — отвечает Астангов.

Немало времени занял у нас просмотр иконографических материалов. Чем острее форма спектакля, тем глубже должны быть проработаны образы режиссером и актерами. Лаконичное, условное оформление обязывает художника и режиссера к тому, чтобы каждая деталь декораций, костюмы, утварь, оружие были достоверными. Пусть зритель видит на сцене не всю спальню короля, а лишь часть арки и кровать, в которой лежит умирающий Эдуард IV. Но эта кровать и арка должны быть выразительными, единственно возможными, выполненными в стиле эпохи. И Михаил Федорович уделяет большое внимание собранным материалам, просит оставить их ему на время и продолжать начатые розыски.

… Когда я выхожу в переднюю, елки уже нет на прежнем месте. Теперь она стоит в столовой. Алла Владимировна, жена Астангова, украшает ее ветви игрушками.

Прощаясь, мы поздравляем друг друга с наступающим Новым годом. Желаем здоровья, счастья, успеха в работе над «Ричардом III».

Прежде чем продолжить рассказ о том, как готовился Астангов к репетициям «Ричарда III», мне хочется вспомнить несколько других встреч с ним в годы работы в театре Вахтангова.

Астангов был актером-мыслителем, природа наделила его богатой фантазией, взрывчатым темпераментом. Человек он был сложный. Признаюсь, что долгое время он казался мне замкнутым, сосредоточенным в себе, недоступным. Позже я узнал его совсем другим. Понял, что Михаил Федорович был человеком на редкость добрым, отзывчивым. Его недоступный вид, резкость суждений, порой грозный тон и взгляд были как бы броней, за которой таилось чуткое сердце, нежность к людям, легкая ранимость. Спокойствие, довольство собой ему были чужды. Если на репетициях или спектакле что-нибудь не удавалось, мешало, не ладилось, Михаил Федорович мог вспыхнуть, разгневаться. Он не переносил равнодушия, распущенности, панибратства, фамильярности. Но каким хорошим товарищем, добрым другом был Астангов для тех, кого он любил, уважал за преданность и серьезное отношение к театру.

Вспоминается вечер, который мне довелось провести с ним после первого представления спектакля «Русский вопрос» К. Симонова. В этом спектакле Астангов играл роль журналиста Гарри Смита. На премьере, состоявшейся в начале июня 1947 года все еще на сцене Тюза, мы с женой встретили в антракте А. Д. Дикого. После конца спектакля вместе с ним вышли из театра. Одновременно в воротах, ведущих к закулисному подъезду, появился Астангов.

— Ты как гастролер-тенор, Михаил, с букетом! — шутливо приветствовал его Алексей Денисович.

Михаил Федорович взглянул на букет, на Дикого, улыбнулся, пожал плечами.

{303} — Может, зайдем в ВТО, посидим, поужинаем? — спросил Алексей Денисович. Он очень любил Астангова, давно дружил с ним.

Предложение было принято. Минут через двадцать мы все сидели в ресторане Дома актера.

За ужином Алексей Денисович вспомнил о спектакле «Братья Карамазовы» в Художественном театре. Это был первый спектакль, в котором он в дни юности вышел на сцену МХТ. В тот вечер я узнал, что Достоевский был любимым писателем Михаила Федоровича, а Л. М. Леонидов не только любимым артистом, но и учителем.

Михаил Федорович говорил о Леонидове с огромной любовью и нежностью.

Разговор о Достоевском, о «Братьях Карамазовых» и Леонидове был таким интересным, что наш ужин длился до зари. Когда мы вышли на улицу, светало. Прощались мы у памятника Пушкину. Астангов читал:

«И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
 И милость к падшим призывал».

Тот вечер положил начало нашему сближению с Михаилом Федоровичем. Несколько позже, когда Астангов руководил театром при Министерстве нефтяной промышленности, он пригласил мою жену Т. Д. Дудареву ставить спектакль «Заря над Каспием» Касумова. Михаил Федорович впервые руководил театром и отдавал ему много времени и внимания. Главной его заботой был современный репертуар. В дальнейшем Михаил Федорович мечтал поставить «Бесприданницу» А. Н. Островского, чтобы воспитывать, растить молодых актеров, составлявших ядро труппы, на классическом репертуаре.

Впервые мне пришлось встретиться с Михаилом Федоровичем на сцене в спектакле «Сирано де Бержерак». К этому времени Астангов играл в нем уже несколько лет. В связи с болезнью основного исполнителя, Л. М. Шихматова, меня вводили на роль графа де Гиша. Времени было мало, репетировать мне пришлось, сразу осваивая мизансцены, без предварительной работы за столом. И хоть текст я выучил твердо, на душе у меня было смутно — роль не шла. А тут еще Астангов внимательно наблюдает за мной и видит все мои промахи.

— Лев Дмитриевич, — обратился ко мне Михаил Федорович, когда мы репетировали сцену «В кабачке», где у де Гиша происходит первая словесная дуэль с Сирано, — сейчас вы играете «от себя». Мне кажется, что вам надо смело искать образ. Пусть все ваше поведение остается таким же холодно вежливым, лишь внешне любезным, но найдите внутреннюю заинтересованность, азартный глаз француза.

И показал мне, как должен прозвучать вопрос де Гиша о Дон-Кихоте, а затем кусочек его дальнейшего разговора с Сирано, когда {304} он намекает поэту, что сильные крылья мельницы отбросят его в грязь. Показал очень хорошо самую суть, «зерно» образа.

Я попросил пройти сцену еще раз. И сыграл ее под впечатлением показа Астангова значительно более живо и остро. Тогда Михаил Федорович стал помогать мне и в других картинах, особенно в совсем не удававшейся сцене «Поцелуй Роксаны». А когда мы прошли все до конца, он сказал мне:

— Теперь у вас в роли есть несколько живых мест, протаявших, как бугорки из-под снега на солнце. Сейчас не поленитесь перебросить мостики между ними, чтобы овладеть всей ролью.

Репетиция окончилась, актеры разошлись. Мы с Астанговым остались одни, работали еще часа два. Вот когда я до конца оценил, каким хорошим партнером и товарищем был Михаил Федорович в трудную минуту. Дело было, конечно, не только во мне. Астангов очень любил роль Сирано, заботился о том, чтобы я не испортил ему важных сцен в спектакле. Но ведь нередко старые исполнители тяготятся вводами, репетируют в таких случаях формально, отбывая трудовую повинность.

Позже мне довелось играть вместе с Михаилом Федоровичем еще в двух спектаклях — в «Кирилле Извекове» К. Федина роль Дибича и в «Перед заходом солнца» Гауптмана доктора Штайница, а во время поездки в Ижевск — Вольфганга, старшего сына Маттиаса Клаузена. И все это были вводы в короткие сроки, в трудных условиях. Как и при первой нашей встрече в «Сирано», Астангов всегда помогал мне умным советом, добрым отношением. Очень много давало мне общение с Михаилом Федоровичем на сцене, его меткие замечания по ходу действия. Добавлю, что за кулисами устанавливалась особая тишина в те вечера, когда Астангов был занят в спектакле.

Об игре М. Ф. Астангова в роли Сирано де Бержерака, Маттиаса Клаузена, Пастухова в «Кирилле Извекове» много сказано и написано. Поэтому мне хочется рассказать лишь о том, чего не видят и не знают ни зрители, ни критики. Попытаться описать, как готовился к спектаклям Астангов, как он, по образному выражению Щепкина, «влазил в кожу действующего лица». Ведь момент перевоплощения в образ всегда в определенный час, в назначенный вечер чаще всего остается тайной актера.

В день трудного спектакля Михаил Федорович не репетировал в театре. Все утро он проводил дома, припоминал роль, думал о ней, отдыхал. Сидя в кресле, про себя проигрывал некоторые сцены, но никогда не повторял текст громко. В театр он приезжал рано, часа за полтора до начала спектакля. С гримом не спешил. Накладывая на лицо краски, шептал слова роли. Отдельные фразы произносил громко, потом замолкал, задумывался. Видно было, что он настраивался внутренне.

Ни в одной роли Михаил Федорович не стремился изменить свое лицо до неузнаваемости. Краски наносил легким слоем, чтобы лицо оставалось живым, подвижным. Сходства с образом достигал с помощью парика, двух-трех хорошо найденных выразительных {305} деталей. К началу спектакля преображался не только внешне, но и внутренне. В последние минуты, надевая костюм, волновался. Бушевал, если чего-нибудь не оказывалось на месте. Гример, костюмеры знали это и были особенно внимательны к нему. Когда Астангов появлялся на сцене, перевоплощение было полным.

Вот его первый выход в спектакле «Сирано де Бержерак». Вихрем врывается Сирано — Астангов на сцену, представляющую собой зрительный зал Бургундского отеля. Секунду тому назад, еще из-за кулис, мы слышали его грозный возглас, обращенный к любимцу знати, пошляку актеру Монфлери: «Мерзавец! Разве я не запретил тебе на месяц выходить на сцену?»

Появление Сирано вызывает замешательство. Толстый, как бочка, Монфлери, в хитоне и венке из роз, застыл на подмостках. Партнерши, разыгрывавшие с ним пастораль, шарахнулись в стороны. Только что рукоплескавшие ему зрители замерли на своих местах. Все взоры обращены к Сирано.

Он стоит один на возвышенной площадке амфитеатра. Дерзкий, насмешливый, сильный. Поэт и бретер. На нем ухарски надетая шляпа с тройным султаном из страусовых перьев, темно-зеленый костюм, сапоги с раструбами. На плечи наброшен алый плащ. Приподнятый сзади шпагой, этот плащ горделиво возвышается, как хвост петуха. Но главное, что привлекает внимание, это уродливый, похожий на руль, грозно торчащий нос Сирано — Астангова и его огромные, сверкающие гневом глаза.

Сцену скандала с Монфлери, которому покровительствует сам кардинал Ришелье, Сирано — Астангов ведет бравурно, темпераментно, колко. Вой и визг, поднятые буржуа и аристократами — сторонниками Ришелье, его веселят. В ответ он бросает вызов чванному партеру. Ненависть, которую питают к поэту оскорбленная им знать и торгаши, понятна.

Астангов остро почувствовал, ради чего ставил театр пьесу Ростана в дни войны. Его Сирано был настоящим патриотом, до дерзости смелым борцом за правду. Он покорял зрителей отвагой, острым умом, презрением к врагам, готовностью биться за свои идеалы.

… А вот М. Ф. Астангов в роли писателя Пастухова в спектакле «Кирилл Извеков» — инсценировке романа К. Федина «Необыкновенное лето».

На вид Астангову — Пастухову лет сорок. Он не тучен, но дороден. Лицо у него крупное, с брезгливо поднятой к носу верхней губой. Внешность, манеры, повадки — все свидетельствует о том, что Пастухов — барин, жизнелюб, эпикуреец. И говорит он весомо, барственно, чуть растягивая слова. В любой ситуации он ведет себя самоуверенно, требовательно, как человек, имеющий заслуги и право на внимание.

Астангов видел в нем эпикурейца, избалованного успехом барина и придавал образу чуть комедийную окраску. Но был и второй, более глубокий план роли, который он раскрывал в сцене с Дибичем, {306} когда расспрашивал его о побеге из германского плена и пытался объяснить, что происходит в России. «Иногда мне кажется, я понимаю все, — доверительно говорил Пастухов — Астангов, задумчиво глядя вдаль. — А иногда я не в состоянии разобраться даже в самой, казалось бы, очевидности. Может быть, только одно бесспорно: теперь уже весь народ дыбом поднялся и бросился за праведной жизнью. За сказкой…». И в словах его слышалось нескрываемое беспокойство за судьбу России, тревога писателя, ищущего свой путь в дни революции.

«Продолжается русская история, — взволнованно заканчивал он, коснувшись руки Дибича, — и, очень возможно, — не только русская история, а некая всеединая человеческая история».

Михаил Федорович никогда не позволял себе скользить по поверхности роли, довольствоваться внешним сходством с образом. Он любил проникать в тайники человеческого сердца, всегда ставил перед собой сложные задачи. Отсюда и та ответственность, с какой он готовился к каждому спектаклю. Огромная ответственность художника перед зрителем.

20 октября 1953 года Театр имени Вахтангова выехал на гастроли в Польскую Народную Республику. Для Астангова поездка эта была особенно радостной. В начале первой мировой войны, когда ему было четырнадцать лет, родители увезли его из Варшавы в Москву. С тех пор он не был в родном городе.

Из Москвы мы уезжали в ненастный вечер, моросил дождь. А когда приехали в Брест, в голубом, безоблачном небе сияло солнце. Здесь мы пересели в поезд, специально присланный за нами из Польши. Все стояли у окон. День был великолепный. Покрытые кустарником и мелким лесом берега Буга казались золотыми.

— В Польше особенная осень, — весело говорил Астангов. — Вы сами убедитесь в этом. Особенная!..

В Варшаву приехали вечером. На вокзале театру была устроена торжественная встреча. Пока говорили речи, через толпу народа к актерам пробивались юноши и девушки с букетами красных роз и огромных белых и желтых астр. Кругом мелькали лихо заломленные фуражки военных, железнодорожников и корпоративные фуражечки студентов. Особенно густо толпилась молодежь там, где стоял Астангов и другие актеры, снимавшиеся в кино. Их, по-видимому, узнавали по нашим фильмам, демонстрировавшимся в Польше.

На следующий день нас посадили в автобусы и повезли на экскурсию, чтобы мы могли полюбоваться восстановленной, почти заново отстроенной Варшавой.

В автобусе я сел поближе к Астангову. Ведь он знал город прежде и мог судить о том, лучше или хуже он стал теперь. Вместе с ним мы шагали по площади Старе Място, поражавшей домами, отстроенными в стиле эпохи Возрождения. Никогда еще мне не случалось видеть Михаила Федоровича таким оживленным, веселым. Он смеялся, острил, припомнил и напевал шуточную польскую песенку:

{307} По ту сторону Вислы компалася врона,  
А пан поручник мыслял, же то его жона…

Первые спектакли в Варшаве прошли при переполненных залах, овациям и вызовам не было конца. Потом мы гастролировали в Лодзи, Катовице, Кракове, Познани и Гданьске. И везде наши спектакли проходили с огромным успехом. Везде нас принимали как дорогих гостей. Кроме запланированных спектаклей мы повсюду давали концерты с участием лучших сил труппы. В одном из таких концертов я впервые увидел М. Ф. Астангова в роли Ричарда III, леди Анну играла Ц. Л. Мансурова.

Было это в Лодзи, в клубе одной из крупнейших текстильных фабрик. Перед выходом на эстраду Михаил Федорович попросил моего коллегу — мы вели концерт с юношей-поляком, переводившим мои слова на польский язык, — чтобы он перевел и его слова, с которыми он обратится к зрителям перед началом сцены. Он сам владел польским языком, но не хотел выделяться, нарушать стиль концерта.

Мансурова и Астангов вышли на сцену одновременно, без грима, в концертных костюмах. Астангов кратко рассказал зрителям, о чем идет речь в пьесе. Потом он отошел в глубину сцены, где повернулся спиной к зрителям, чтобы не отвлекать их внимания от леди Анны.

«Поставьте гроб на землю, чтоб могла я  
Еще рыдать над доблестною жертвой…» —

приказала леди Анна — Мансурова, как бы обращаясь к людям, несущим гроб короля. И, опустившись на колени, стала оплакивать труп злодейски убитого свекра. Стенания ее прерывались ужасающими проклятиями убийце, пролившему царственную кровь. Весь монолог леди Анны Астангов слушал, стоя спиной к публике. И хотя зритель не мог следить за его лицом, из-за кулис я хорошо видел, что он действительно слушает поток проклятий леди Анны.

Что сделает Астангов, чтобы предстать перед зрителями уродом? — думал я. Ведь он сам рассказал публике о том, что Ричард Глостер страшно уродлив. В театре актеру помогает костюм, грим, вся обстановка. На концертной эстраде ему может помочь только его мастерство. Вот почему я с особенным вниманием следил за тем, что произойдет с Астанговым, когда он включится в действие.

«Ну, поднимите гроб, несите дальше!» —

произнесла леди Анна — Мансурова и поднялась с колен.

В этот момент — я отлично видел! — в глазах Астангова сверкнули фосфорические огоньки, как в глазах хищного зверя, подкрадывающегося к жертве. Чуть приподняв одно плечо выше другого, он повернулся к леди Анне.

«Ни с места все! И опустите на землю гроб», —

приказал Ричард — Астангов спокойно, но с сознанием собственной дьявольской силы.

Да, теперь перед зрителями был настоящий Ричард Глостер. Астангов преобразился. Он не был уродом внешне. У него не было {308} горба, сухой руки. Но перевоплощение было полным, он чувствовал себя уродом. Черты лица его обострились, изменилась пластика тела. Глаза его как бы гипнотизировали леди Анну. Зал замер.

«Каким проклятьем этот дьявол  
К нам прислан, чтоб мешать святому делу?» —

в замешательстве, не спуская глаз с Ричарда, спрашивала леди Анна — Мансурова, пораженная наглостью посмевшего явиться перед ней убийцы.

«Опустите труп, бездельники, иначе  
В труп я превращу того, кто с места ступит!» —

негромко, но с нарастающей внутренней яростью говорил Ричард — Астангов. И закончил, топнув ногой:

«Стой, когда велит вам герцог Глостер!»

На сцене не было носильщиков, никто не поднимал несуществующий гроб. Но в зрительном зале царила тишина. Присутствующие были захвачены завязкой сцены, хотя далеко не все из них знали русский язык. И гроб и носильщиков видели своим внутренним взором актеры. Их вера в то, что происходит на сцене, захватила зрительный зал.

Объясняясь в любви леди Анне, лицемер герцог Глостер жаждет осуществить свои честолюбивые замыслы. Брак с ней ему нужен, чтобы сделать политическую карьеру. И каким искусным актером, опытным сердцеведом, обольстительным влюбленным был Ричард — Астангов в этой сцене!

Прежде чем перейти в решительное наступление, он обезоруживал леди Анну кротостью, смиряя ее гнев терпением, с притворной покорностью снося ее оскорбления, упреки, проклятия. И какие разнообразные приспособления, краски находил Ричард — Астангов в острейшем общении с Анной — Мансуровой, чтобы осуществить поставленную перед собой задачу.

«О, праведница милая, за что же  
Бранишься так?» —

вкрадчиво, со святым лицом спрашивал он разъяренную вдову.

«Оставь нас, гнусный дьявол!  
Ты светлый мир наш обращаешь в ад!  
Смотри на жертву — это дело  
Твоих кровавых рук, убийца подлый!» —

слышит он гневный ответ леди Анны.

«А ты, чистейшая, святейшая из жен,  
Плати добром за зло — таков закон наш божий», —

{309} смиренно, как добрый пастырь, напоминающий заповеди господни, советует Ричард — Астангов, возводя глаза к небу.

«Зверь!.. Впрочем, звери  
Имеют жалость, знают меру злобы!» —

восклицает леди Анна, доведенная до неистовства притворством Глостера.

«Так, значит, я не зверь, — хватается Ричард — Астангов за поданную ему мысль, мгновенно находя возможность отпарировать обвинение, — ее не знаю я!» — и пронзает свою жертву пытливым взглядом, обрадованный минутной растерянностью леди Анны.

Да, Ричард — Астангов отличный лицедей, психолог, талантливый казуист и демагог. Он оттягивает время, играет с леди Анной, чтобы она выплеснула ярость, утомилась словесным боем.

Но, играя роль, он не перестает следить за своей жертвой. Он отлично чувствует, что его медоточивые речи лишь разжигают ненависть леди Анны, и тотчас меняет тактику.

«Убийца злой! А знаешь ли, какую  
Душу ты погубил?» —

допрашивает его леди Анна.

«Которую? — с вызовом, как бы пытаясь припомнить все погубленные им души, в свою очередь спрашивает ее Ричард — Астангов. — Ты про кого сейчас?»

«Про мужа моего!  
О, как он кроток, добр, великодушен был!» —

слышит он ответ едва сдерживающей рыдания леди Анны.

«Тем он нужней для господа на небе», —

с чуть зазмеившейся на губах усмешкой, даже не помышляя об оправданиях, замечает Ричард — Астангов и поднимает руки, как бы провожая праведную душу на небеса.

Новый взрыв ярости леди Анны лишь тешит Ричарда — Астангова. На гневные вопросы, которыми его осыпает разъяренная женщина, допытываясь, где сам он нужен, закоренелый злодей: в аду, в тюрьме, на виселице? — Ричард — Астангов неожиданно отвечает:

«На ложе нашем общем, в спальне,  
В твоей или моей опочивальне!»

Вот он, тот решающий момент, когда Ричард — Астангов ринулся на приступ. Если до сих пор мы видели его лицемером, кающимся грешником, дипломатом, то сейчас перед нами герой, страстный любовник. И с каким неотразимым мужским обаянием он ведет себя теперь с леди Анной.

Да, это он, Ричард Глостер, погубил мужа и свекра леди Анны, но причиной тому ее красота. Она пробуждает в нем убийцу. Та красота, ради которой он готов решиться на все убийства в мире, чтобы хоть на миг к груди ее припасть.

{310} «О! Если так — себя я изувечу:  
Я выколю глаза свои, я собственной  
Рукой, вот этими ногтями, изуродую себя!» —

обещает несчастная, но в тайне души польщенная его словами женщина. И Ричард — Астангов пользуется ее женской слабостью.

«Да ты с ума сошла, да ты взбесилась, ангел!  
Вся жизнь моя в твоей красе, божественная прелесть!» —

впервые приблизившись к леди Анне, мягко, почти на ухо говорит ей Ричард — Астангов. И, завладев ее руками, отводит их ей за спину, как бы лишая ее возможности причинить себе вред.

Нет, отчаяние леди Анны его не смущает. Он знает, как заставить ее слушать себя. Страстные признания рвутся из его груди. Он как бы гипнотизирует ее, заколдовывает, нашептывая слова любви.

Не потерялся Ричард — Астангов даже в тот момент, когда в ответ на его предложение заменить ей убитого мужа взбешенная его наглостью леди Анна плюет ему в лицо.

«Благодарю за эти брызги!.. Плюй еще!» —

восклицает он. И с еще большей страстью продолжает свою гениальную любовную импровизацию. Выхватывает и протягивает леди Анне свой меч, молит ее убить его, коль примириться с ним она не в силах.

«Не медли же: я Генриха убил,  
Но вызван был на то твоей красою.  
Кончай же! Я Эдварда заколол,  
Но вызван был на то твоим лицом небесным.  
Бери ж мой меч, или бери меня!» —

требует Ричард — Астангов, раскрыв грудь, стоя на коленях. И как великолепный актер (недаром Ричард называет себя Росцием, добившись короны), сам верит тому, что в этот миг готов погибнуть от руки леди Анны.

Но леди Анна роняет меч, воля ее сломлена. Ричард — Астангов на лету хватает его — он сам готов убить себя. Меча в руках у Астангова нет, но играет он с таким воодушевлением, что это совсем не мешает верить в его готовность покончить счеты с жизнью. Лицо его исполнено решимости, расширившиеся зрачки впились в глаза леди Анны, одно ее слово, взгляд, движение ресниц — и он, не дрогнув, заколет себя, искупит свои злодеяния. Но, покоренная его раскаянием, бесстрашием, любовью, леди Анна смягчается, позволяет вложить меч в ножны.

Победа! И Ричард — Астангов знает, что он победил. Это видно по его лицу, хоть он еще не слышал слов прощения. Но он слишком опытен и искушен в интригах, слишком хорошо знает капризы женского сердца, чтобы выдать себя, спугнуть леди Анну. Ведет он себя в эту минуту как счастливый жених домогающийся первых {311} робких признаний от своей нареченной. Как искренне, с какой чарующей мужской настойчивостью Ричард — Астангов просит леди Анну принять перстень в знак прощения. Каким огнем загораются его глаза, когда она почти без сопротивления позволила ему надеть этот перстень на палец. В смятении, плененная Ричардом и покорная ему, уходит леди Анна — Мансурова со сцены.

И только тогда Ричард — Астангов дает себе полную волю. Только теперь он предстает перед зрителями без личины, тем не знающим жалости, чудовищным честолюбцем, каким его создала природа. Свирепым, диким, исступленно торжествующим свою победу.

«Была ль когда-нибудь так ведена любовь?  
Была ль когда так женщина добыта?» —

хохочет Ричард — Астангов, стоя на просцениуме, простирая руки, как бы призывая весь мир в свидетели своего торжества.

Заканчивает он потрясающий финальный монолог Ричарда под бурные аплодисменты зрительного зала.

Мне и раньше доводилось видеть сцену Ричарда Глостера с леди Анной в концертном исполнении — с В. И. Качаловым и М. Ф. Лениным в роли Ричарда. Посмею сказать, что игра М. Ф. Астангова произвела на меня более сильное впечатление. В. И. Качалов был так красив, благороден, импозантен в жизни, что ему приходилось пользоваться острой характерностью, чтобы изменить себя внешне на эстраде. Он хромал, делал вид, что горбат, обыгрывал сухую руку. И все же было трудно до конца поверить, что видишь перед собой урода Ричарда.

Высокий, представительный, с величественной осанкой М. Ф. Ленин, казалось, даже не заботился о том, чтобы выглядеть уродом. Играл он эффектно, в старой манере, стихи произносил напевно, с ложноклассическим пафосом. Все это, на мой взгляд, было чуждо шекспировскому Ричарду.

У Астангова были отличные внешние данные, он был выше среднего роста, хорошо сложен. Но главное, была в нем та острота, та внутренняя магнетическая сила, которые заставляли верить в этой сцене каждому его слову, каждому жесту. Стихи у него звучали музыкально, но просто. Они как бы рождались в его сердце здесь же, на сцене, по ходу действия. Выше я уже говорил о том, что в сцене с леди Анной Астангов внешне не был уродом, но всем своим поведением заставлял верить тому, что его Ричард — тот коварный, циничный, грозный урод, каким его написал Шекспир.

Позже, когда мы начали работу над спектаклем «Ричард III», я однажды спросил у Михаила Федоровича:

— Скажите, ваш Ричард останется на сцене таким же, как и в концертном исполнении, или вы сделаете горб, обострите внешнюю характерность?

— Горб обязательно, — отвечал Астангов. — В концертах мне приходилось играть Ричарда строже, чем это можно на сцене в костюме и гриме.

{312} И рассказал, что в сцене с малолетними принцем Уэльским и герцогом Йоркским его Ричард посадит себе одного из мальчуганов на горб и будет играть с ним, как самый настоящий, добрый дядя.

Чтобы закончить воспоминание о поездке в Польшу, скажу, что кроме сцены из «Ричарда III» Астангов играл в концертах отрывок из «Маскарада» Лермонтова (сцена Арбенина с Ниной). Выступать ему приходилось перед самыми различными аудиториями. Перед моряками в Гдыне, перед рабочими в клубах фабрик и заводов, перед интеллигенцией в Доме международной книги, а в последние дни — в нашем посольстве и у строителей высотного здания в Варшаве. И везде обе сцены пользовались огромным успехом у зрителей.

… «Вздыбить Шекспира, а не приглаживать его под Чехова». Эти слова Михаила Федоровича, сказанные им после читки «Ричарда III» труппе, служили нам как бы девизом в дни, когда мы готовились к встрече с актерским составом спектакля.

В течение января и февраля 1965 года Астангов несколько раз выезжал в Ленинград, где снимался в фильме «Иду на грозу». Одновременно заканчивал съемки в картине «Гиперболоид инженера Гарина» на «Мосфильме». Играл спектакли в театре, много и с увлечением работал над «Ричардом III». Чувствовал он себя великолепно. Давно мне не приходилось видеть его таким жизнерадостным, энергичным и бодрым, как в эти месяцы.

Однажды, вернувшись из Ленинграда, Михаил Федорович позвонил мне по телефону. Рассказал, что он повидался там с М. А. Донским. Договорился, что тот примет участие в работе над «Ричардом III», поможет отредактировать уже подготовленный к этому времени Астанговым сценический вариант пьесы (в работе над ним он изучил различные переводы трагедии и на основе их создал сводный текст перевода).

Михаил Федорович просил меня приехать к нему, чтобы продолжить разговор о «Ричарде III». К этому времени он познакомился со всеми материалами, оставленными ему мною перед Новым годом. Особенно внимательно проштудировал труды Маркса и Энгельса, относящиеся к этой эпохе.

Помню, как заразительно смеялся Астангов, перечитывая строки из краткой характеристики царствования Ричарда III, данной Марксом: «***25 июня 1483*** герцог Глостерский, поломавшись для вида, согласился внять *просьбам* наспех созванного *парламента*, который, устранив детей Эдуарда IV *как плод незаконного брака, а детей Кларенса как лишенных права на престол вследствие его государственной измены*, умолял его принять титул и звание короля»[[33]](#footnote-34).

— «Поломавшись для вида», — хохотал Михаил Федорович. — Актер, фигляр, шут, когда это надо. Вот кто такой бравый Ричард, галантный кавалер и «друг книгопечатания», как иронически называет его Маркс.

{313} Да, настроение Астангова было отличное. Каждый раз я приносил ему что-нибудь новое, и он с интересом знакомился с этими материалами.

— Нет ничего хуже, чем бродить впотьмах, — говорил Михаил Федорович, — теперь у меня твердая уверенность, что мы на верной дороге.

Перелистывая книги, Астангов рассказывал о том, что его особенно заинтересовало. Слушая его, я скоро начал понимать, что он прежде всего думает об актерах, о том, чтобы поставить перед ними увлекательные творческие задачи.

По моим наблюдениям, Михаил Федорович шел в режиссуре от своего актерского опыта, широко использовал его.

Первой режиссерской работой Астангова в нашем театре был спектакль «Гамлет». Ставил он его вместе с Б. Е. Захавой. Репетируя роль Гамлета, он не мог отдавать режиссуре столько времени и внимания, как это делал Борис Евгеньевич. Но Астангов проводил большую работу с актерами по тем сценам, где он не был занят, помогал им вскрыть роль, найти внутреннее содержание и внешнюю форму образа.

Работал он темпераментно, с полным напряжением всех душевных сил. Не любил лишних разговоров на репетициях, терпеть не мог бесплодных теоретических разглагольствований. Вскрывая сцену, он умел найти несколько метких, образных слов, чтобы разбудить фантазию исполнителя, дать пищу его воображению. Если этого было мало, Астангов показывал, как можно сыграть то или иное место в роли. И показы эти помогали актерам, потому что Михаил Федорович всегда шел от внутренней сущности образа, умел показать его «зерно». Даже во время первых читок за столом Астангов требовал, чтобы актеры репетировали «в нерве», с полной отдачей, полнокровно жили в предлагаемых обстоятельствах. Со свойственной ему страстностью обрушивался на тех, кто позволял себе лениться, «отдыхать» во время репетиции. Сам он всегда приходил на репетицию хорошо подготовленным, собранным, отлично знал, чего он хочет добиться от исполнителей. И теперь я видел, с каким горением, как вдумчиво готовился Астангов к первым репетициям «Ричарда III».

— Ненавижу «оперность», рутину, штампы на сцене, — говорил Михаил Федорович. — И особенно досадно, что эта оперность непременно сопутствует Шекспиру. Актеры наряжаются в роскошные костюмы, блестящие латы, плащи. Именно наряжаются и забывают, что под эти сверкающие латы рыцари надевали стеганые куртки, похожие на наши ватники. Потели в этих ватниках.

«Я хочу, чтобы на сцене пахло портянками!» — вспомнил я слова Астангова, сказанные им в пылу полемики в день первого обсуждения пьесы «Ричард III», когда он говорил, что намерен бороться с оперными штампами. И теперь с интересом слушал его рассказ о том, что в конце XV века вес рыцарских доспехов достигал 16 – 24 килограммов. «То есть от одного до полутора пудов, — заметил Михаил {314} Федорович, перелистывая заложенные страницы книги. — Такие латы врежутся в тело, если под них не надеть стеганую куртку». Тяжелая броня не позволяла выбитому из седла рыцарю подняться с земли. В рыцарском вооружении существовал специальный кинжал с тонким и узким лезвием, предназначенный для закалывания изувеченного врага, поверженного в латах на землю. Кинжал этот назывался misericordia (сострадание). По нормам феодальной морали и военной этики средневековья такой поступок считался актом своеобразного милосердия.

— «Ты дышишь? Вот — чтоб сократить мученья!» — припомнил Астангов реплику Ричарда и показал, как приканчивали врага таким кинжалом, проникая его узким лезвием под доспехи.

— Жестокая и мрачная эпоха, — продолжал Михаил Федорович, отложив книгу. — Я пять раз перечитал все хроники Шекспира и без конца читаю «Ричарда III». Описывая наружность и жестокий, злобный нрав коварного Ричарда, Шекспир следовал Томасу Мору, по словам которого он был горбуном, небольшого роста, с высохшей левой рукой.

— По свидетельствам многих современников, — говорил Михаил Федорович, — Ричард не был уродом. На этом портрете, — Астангов взял со стола раскрытый том пьес Шекспира, — мы видим вполне благопристойное, умное лицо Ричарда III. Но я предпочитаю верить Шекспиру, а не свидетельствам современников и иконографическим материалам. Ведь историки и живописцы могли льстить Ричарду! Художник имеет право отбирать из исторических материалов то, что он считает нужным, чтобы создать впечатляющий образ, а не фотографировать действительность. И мы в свою очередь будем знакомить актеров и художника, которого пригласим оформлять спектакль, с отобранными нами материалами, чтобы помочь им проникнуться духом средневековья, заново прочесть трагедию Шекспира.

Вопрос о художнике оставался открытым. Астангову так и не удалось договориться с А. Г. Тышлером о новом изобразительном решении трагедии «Ричард III». Он побывал на выставке работ молодых художников в Доме актера, но они не произвели на него большого впечатления. Мы перелистывали альбомы крупных художников, рассматривали их эскизы к шекспировским постановкам, припоминали, кто оформлял шекспировские спектакли в последнее время.

— Не так давно я видел «Ричарда III». Спектакль показывал в Москве один из гастролировавших периферийных театров, — рассказывал Михаил Федорович. — Подъемный занавес в этом спектакле напоминал нож гильотины. К трону вела кроваво-красная дорога. Ричард был в красных сапогах, которые он менял по ходу действия. Сначала они достигали икр, далее, с каждым актом, становились все выше. По-видимому, художник хотел показать, что Ричард идет к трону по колено в крови. Спектакль пользовался успехом, но, на мой взгляд, такая дешевая иллюстративность так же чужда Шекспиру, как и оперная помпезность.

{315} По своему концертному опыту Астангов знал, что Шекспира можно играть на открытой сценической площадке, как это было во времена самого Шекспира. Выше я говорил о том, что Михаил Федорович хотел довольствоваться лаконичным, строгим оформлением. Добавлю, что Астангов мечтал освободить и актеров от «атрибутов оперности». Хотел отказаться от парчи и бархата. Предполагал одеть героев трагедии в простые, удобные костюмы из домотканого сукна (за исключением парадных одежд), в кожаные и меховые куртки, набросить им на плечи, поверх вороненых лат, грубошерстные плащи, выдубленные шкуры, которые предохраняли броню от ржавчины.

Думая о скупом, условном оформлении, Астангов решил встретиться с художником Э. Г. Стенбергом, чтобы поделиться с ним своими мыслями о «Ричарде III».

… Наши беседы с Михаилом Федоровичем носили далеко не систематический характер. Увлекаясь, Астангов фантазировал, читал, а иногда даже проигрывал целые сцены. Настойчиво расспрашивал меня, доходит ли его замысел, соответствует ли он, на мой взгляд, тому, что написал Шекспир. Случалось, что, услышав мои возражения или сомнения, Астангов отказывался от некоторых своих планов. Фантазировал заново. Создавал новый, еще более увлекательный план, талантливо показывал то, что он видит своим внутренним взором. Нередко вспоминал великих актеров, игравших в шекспировских пьесах. Помню, например, такой разговор. Астангов рассказывал, что, по словам А. И. Южина, М. Н. Ермолова в роли королевы Маргариты в «Ричарде III» напоминала ему коршуна, которого он когда-то подстрелил на охоте: то же бессильное, но полное хищного величия стремление взлететь на подбитых крыльях, те же глаза, горящие непримиримой ненавистью. И это — Ермолова, которая накануне играла королеву Анну в «Стакане воды», безвольную и хилую духом куклу на троне.

— Шекспира нельзя играть «от себя», — говорил Михаил Федорович. — Нельзя укрощать его героев, правдиво играть котенка вместо льва. Такая хилая правда, обыденность, простота — хуже воровства. Они губят Шекспира. Конечно, исполнители прежде всего должны верно жить в предлагаемых обстоятельствах. Вздыбить Шекспира — это не значит встать на котурны. Да, мы будем добиваться того, чтобы актеры не наигрывали, а жили на сцене. Но опыт великих мастеров — Ермоловой — Маргариты, Ленского в роли Ричарда III — свидетельствует о том, что, играя Шекспира, надо проникнуться духом эпохи, подняться к высотам поэзии, безраздельно слиться с образом. И конечная наша цель — это истина страстей, полное перевоплощение, беспредельная самоотдача на сцене!

Одной из любимых сцен Астангова в пьесе была та, когда три вдовствующие королевы — Елизавета, герцогиня Йоркская и Маргарита — оплакивают своих родственников и детей и проклинают погубившего их Ричарда. Ключом для решения этой сцены ему служили ремарки, в которых говорится о том, что испившие чашу страданий царственные матроны садятся на землю перед дворцом. По его {316} мнению, эти ремарки дают режиссеру право строить сцену так, чтобы, рыдая и состязаясь в проклятиях, вдовствующие королевы вели себя как простые убитые горем женщины. Особенно хорошо он представлял себе «французскую волчицу» Маргариту, которая учит ослабевшую Елизавету днем голодать, а по ночам не спать, вспоминая своих малюток, сгубленных злодеем, чтобы найти в себе силы проклинать Ричарда.

Делясь своими мыслями, Михаил Федорович прочитал несколько строк из этого монолога Маргариты. Читал он их совсем тихо, но с громадной внутренней силой, как бы внушая потерявшейся, слабой духом женщине, в чем ее долг.

— Трагедия родилась на площади, — заметил при этом Астангов, — И «Ричард III» — это площадная трагедия по духу, по характеру страстей. Недаром Шекспир в кульминационный момент, в сцене стенаний и проклятий, заставляет своих королев садиться на землю, как простых баб.

Михаил Федорович, естественно, начисто отвергал точку зрения буржуазных ученых, утверждающих, что проклятия, которые призывают на голову Ричарда его жертвы, возымели силу. Ведь Ричард спокойно переносит даже проклятие матери, герцогини Йоркской, нисколько не страшится ни возмездия, ни кары божьей. Тотчас после ее проклятия он затевает новое сватовство, уговаривает впавшую в отчаяние королеву Елизавету склонить дочь вступить с ним в брак, чтобы он мог упрочить свою власть. Отважный авантюрист не брезгует никакими средствами для достижения своих целей. В сцене сватовства к дочери Елизаветы макиавеллизм Ричарда, повинного в смерти сыновей королевы, доходит до апогея.

Астангов говорил, что в этой сцене Ричард снова является величайшим дипломатом и отличным актером. Еще раз кается и разыгрывает влюбленного, как в сцене с леди Анной. Клянется Елизавете, что он совершил все свои злодеяния только из любви к ее дочери. Вот почему в этой сцене необходимо найти такие приспособления и краски, которые позволили бы избежать однообразия, не повториться. И Астангов обращает особое внимание на реплики Ричарда, свидетельствующие о том, что, разговаривая с Елизаветой, он ведет себя с царственным достоинством: «Скажи: король и повелитель просит». И ниже: «Скажи, что я, король, — ее слуга».

— Здесь Ричард, как тигр, прячет когти в бархатную лапу, — фантазировал Астангов, — надевает личину ласкового монарха.

И замечательно показал, как он думает сыграть два‑три места в этой сцене. Поцелуй, который Ричард просит Елизавету передать будущей невесте, Михаил Федорович назвал «поцелуем Иуды».

Нет, ни возмездие, ни страшный суд божий не пугают макиавеллиста Ричарда. Убрав с пути претендентов на трон, добившись короны, он заметает следы преступлений, лишает милости своего сообщника Бекингема. Страх — вот надежный помощник всех тиранов. Ричард знает, что запугиванием, хитростью, посулами он сумеет переманить на свою сторону влиятельных представителей знати. {317} Единственно, что тревожит лишенного чести и совести авантюриста, — это суд народа. И Астангов уделял большое внимание тому, как относится народ к Ричарду III, что представляли собой два войска, встретившиеся для решающей битвы на Босуортской равнине.

Еще во втором акте трагедии Шекспир дает сцену, в которой трое горожан, обсуждая кончину короля Эдуарда IV, высказывают догадки, кто будет править страной. Вот как отзывается один из них о Ричарде и родне королевы, тревожась, что именно они придут к власти, будут опекать малолетнего наследника престола:

«… Герцог Глостер  
Хитер и зол; родные ж королевы  
Горды, честолюбивы и надменны.  
Их надо обуздать — и лишь тогда  
Свободнее вздохнет наш край несчастный».

Михаил Федорович думал, что расчетливый, дальновидный Ричард догадывается о таких разговорах. Недаром он, устраняя одного за другим претендентов на трон, поручает герцогу Бекингему организовать депутацию от общин, чтобы создать впечатление, будто бы пришел к власти по воле народа. Ему нужна поддержка народа в затеянной им политической игре. И потому Ричард требует от Бекингема, чтобы тот, прикрываясь демагогическими фразами, бесчестил его противников и осторожно склонял простой люд признать его законным королем.

«Ну, как дела? Что говорит народ?»

Вот первые вопросы, с которыми обращается Ричард к Бекингему, когда тот возвращается к нему с известием, что инсценировка «всенародных выборов» провалилась.

«Клянусь святой владычицей небесной,  
Молчит народ и рта не разжимает».

Так отвечает Бекингем Ричарду и рассказывает, что лишь подосланные им в толпу его клевреты бросали вверх шапки и кричали: «Да здравствует король английский Ричард!» Народ молчал. «Чурбаны безъязычные! Ни слова?» — негодует взбешенный Ричард, так как отлично понимает, что безмолвие народа означает отказ признать его законным наследником престола.

Сцену Ричарда с Бекингемом и следующую, когда во двор Бейнардского замка приходят лорд-мэр, его свита и горсточка спровоцированных горожан, Астангов предполагал строить в плане трагического гротеска. Монолог Бекингема, в котором он советует Ричарду явиться перед возглавляемой лорд-мэром депутацией с молитвенником в руках, Астангов сократил. Зачем предварять зрителя о том, что он увидит собственными глазами? И очень смешно показал, с какой постной физиономией выйдет его Ричард на галерею замка, сопровождаемый двумя епископами, весь погруженный в молитву, якобы отрешенный от мирской суеты. Вот тут его подручный Бекингем {318} обратит внимание лорд-мэра и горожан на молитвенник в руке Ричарда, будет восхвалять его святость и кротость, умолять от имени народа принять верховную власть. Сам Ричард должен вести двойную игру, показать чудеса лицемерия, изворотливости, ханжества, чтобы набить себе цену и в конце концов смиренно согласиться принять бразды правления.

И последнее — два войска, встретившиеся в конце трагедии для решающего сражения на Босуортской равнине. Астангов хотел, чтобы войско графа Ричмонда, возглавившего восстание лордов против Ричарда, и войско самого Ричарда резко отличались друг от друга. Ведь простые люди, из которых формируются армии, являются решающей силой в войне. В процессе борьбы с Ричардом его противники становятся осмотрительнее, умнее и дальновиднее. Обращаясь к своим сторонникам, Ричмонд обещает им после победы над Ричардом вечный мир.

«Кто верит и надеется, тот к цели  
На ласточкиных крыльях долетит.  
С надеждой — раб сильнее короля,  
А короли богам равны по силе».

Вот как заканчивает Ричмонд свою речь к воинам, объединившимся под его знаменами. Сценически важно, чтобы весь вид его войска свидетельствовал о том, что не только вельможи — военачальники Ричмонда, но и простой народ, вставший на его сторону, верит в своего вождя и готов к решающей схватке с тираном Ричардом.

— Совсем другое впечатление, — говорил Михаил Федорович, — должно производить войско Ричарда. Это наймиты: разбойники, мародеры, рыцари легкой наживы, кондотьеры, привыкшие к грабежам и насилиям в чужих краях. Словом, сплошные Яго! — смеялся Астангов. — Надо одеть войско Ричмонда и войско Ричарда так, чтобы создавались два разных зрительных образа. Иначе зритель запутается. В последнем акте несколько совсем коротких картин. Действие происходит то в палатке Ричарда, то в палатке Ричмонда, то на одном, то на другом участке поля близ Босуорта. Возможно, что нам придется изменять место действия мгновенным переключением света с одного плана на другой. Очень важно, чтобы по ходу действия этого сложного по своему построению акта все симпатии зрителя были на стороне Ричмонда и его войска.

Продумывая сцену сновидений Ричарда и Ричмонда в ночь перед боем, Михаил Федорович решил несколько сократить ее текст. Да, Ричарда III, с головы до ног забрызганного кровью своих жертв, душат кошмары. Одна за другой являются перед ним тени Кларенса, Риверса, Грея, Вогена, Хестингса, двух маленьких принцев (детей короля Эдуарда) и королевы Анны. Все эти тени призывают всяческие беды на его голову, пророчат злодею бесславную смерть. Но те же тени, проклиная Ричарда, обращаются к Ричмонду, приветствуют его, воссылают за него молитвы, желают ему победы над врагом.

{319} В том, что больное воображение Ричарда рисует ему кошмарные картины, нет ничего сверхъестественного. Шекспир создает не односторонний, а многогранный образ свирепого, неистового Ричарда, не лишает его остатков человеческой природы. Когда Ричард прорубил себе кровавым топором путь к трону, начинается расплата за все содеянное. Из исторических источников известно, что Ричард III никогда не считал себя в безопасности. Когда он выезжал, то надевал прочную кольчугу, постоянно оглядывался вокруг себя, его рука всегда лежала на рукоятке кинжала, он был похож на человека, в любую минуту готового кого-нибудь убить. Такой же образ мы видим у Шекспира. Еще из монолога жены Ричарда, королевы Анны, в четвертом действии зритель узнает, что по ночам ее пугают его страшные, беспокойные сновидения. И все поведение самого Ричарда после того, как он добыл корону, свидетельствует о том, что в душе его произошел надлом. Узнав о приближении флота Ричмонда к берегам Англии, он теряет присутствие духа, отдает и тут же отменяет свои приказания, избивает привезшего ему дурную весть гонца, а затем с безрассудной смелостью объявляет поход, чтобы пасть иль сокрушить врага. Так, лишив Ричарда былого могущества и титанической энергии, Шекспир подготавливает зрителя к потрясающей сцене ночного бреда мстительного деспота. И современный зритель легко поймет, что тени жертв Ричарда олицетворяют его кошмарные сновидения, тем более что Шекспир заканчивает эту сцену знаменитым монологом потерявшего душевный покой властолюбца: «Сто языков у совести моей…».

— Но почему призраков, являющихся плодом больного воображения Ричарда, столь же зримо видит Ричмонд? — спрашивал Астангов. — Не спутает ли это карты? Ведь Ричмонд положительный герой трагедии, хотя он очерчен Шекспиром значительно более схематично, чем Ричард. Не отсечь ли нам текст, с которым тени жертв Ричарда обращаются к Ричмонду, благословляя его на правый бой, сохранив все то, что они говорят самому Ричарду?

Прежде чем решиться на это сокращение, Астангов внимательно продумал характеристику Ричмонда, впоследствии короля Генриха VII, которую дает в своих «Хронологических выписках» Маркс. В действительности Ричмонд был совсем не таким идеальным героем, благородным, простодушным рыцарем, каким его показывали в старом театре. И то, что его первым действием после победы над Ричардом было помилование, а не мщение, можно рассматривать как умный дипломатический маневр, чтобы привлечь на свою сторону измученный междоусобными войнами народ. Вот почему Астангов думал, что образ Ричмонда особенно нуждается в переосмыслении.

— Да, Генрих Ричмонд положительный герой трагедии, — говорил Михаил Федорович, — потому что он остро почувствовал историческую необходимость — объединение государства, установление прочного мира. Но это совсем не значит, что он идеальный, «голубой» герой, каким его играли раньше. У Шекспира достаточно материала, чтобы показать Ричмонда могучим противником Ричарда, гораздо {320} более дальновидным и умным, чем Риверс, Хестингс, Бекингем и прочие его враги, с которыми он имел дело прежде. Мне кажется, что мы вправе сделать некоторые сокращения текста последнего акта, чтобы до зрителя дошла главная мысль трагедии, тираноборческий пафос Шекспира.

Знакомясь с историческими материалами, Михаил Федорович главным образом интересовался тем, что давало пищу воображению, помогало вскрыть идею пьесы. Он хотел подчеркнуть, что внутренний разлад Ричарда, о котором пишут историки, начавшийся после того, как он стал королем, был закономерным. Шагая по трупам, можно взойти на престол, но нельзя удержать власть, истребить всех, кто ненавидит тирана. Ведь сама тирания ежедневно и ежечасно множит ряды недовольных. Вот почему Ричард, едва добившись осуществления своей честолюбивой мечты, начинает ощущать шаткость захваченного им трона. И потому мечется в поисках средств упрочения своей власти, но не находит их. Вот почему он теряет уверенность в своей мощи, становится крайне подозрительным, лишается былого влияния на окружающих, нигде не находит покоя, видит бредовые сны.

Расскажу, как представлял себе Астангов финал спектакля.

Очнувшись в холодном поту от душивших его кошмаров, Ричард сознается явившемуся разбудить его Ретклифу, что ему снился страшный сон. Все дальнейшее поведение Ричарда говорит о том, что он в смятении, не доверяет своим военачальникам, сомневается в боеспособности собранного им из всякого сброда войска.

Но вот перед Ричардом и его военачальниками является Норфолк с известием о приближении врага, с призывом взяться за оружие. И Ричард преображается. Теперь это тот же смелый авантюрист, азартный игрок, свирепый, воинственный Ричард, каким он был раньше. Знаменитая его речь, обращенная к войску, — это образец макиавеллистического красноречия, свидетельствующего о том, что Ричард сумел подавить проснувшиеся в нем страх и совесть и готов идти в бой.

«Ну, джентльмены, станьте по местам.  
От грез и вздора не смущайтесь духом;  
Про совесть трусы говорят одни,  
Пытаясь тем пугать людей могучих.  
Пусть наша совесть — будут наши руки,  
А наш закон — мечи и копья наши!» —

читал Астангов монолог Ричарда. И говорил о том, что его речь должна производить совсем иное впечатление, чем обращение к войскам Ричмонда.

— Ричмонд воодушевляет своих солдат, — говорил Михаил Федорович, — а Ричард взвинчивает свирепый, воинственный дух бандитов и убийц, составляющих ядро его войска. Речь его, в которой он напоминает своим воинам, что враг захватит их земли, будет бесчестить их красивых жен, пересыпанная непристойными {321} словами, ругательствами по адресу Ричмонда, должна звучать так же, как звучали истеричные, цинические речи Гитлера.

Вот почему Астангов считал, что и в последнем акте трагедии Шекспир нисколько не реабилитирует Ричарда, хотя в нем есть мотив проснувшейся совести тирана. Он был целиком согласен с мнением А. В. Луначарского, писавшего, что хотя Ричард и чувствует угрызения совести, хотя в нем живет человеческая натура, которая не может, согласно тысячелетней традиции, не попрекать, хотя бы во сне, бесчеловечной жестокостью, — все же он освобождается от всех страшных снов и упреков, от всего внутреннего беспокойства, когда надо идти в бой[[34]](#footnote-35). Ведь сам Шекспир показывает Ричарда в бою сущим дьяволом и заставляет оставшихся ему верными военачальников признать, что он творит за чудом чудо и «в глотку самой смерти кидается, чтоб Ричмонда сыскать».

Помню, как хорошо показал Астангов то место, когда один из приближенных подводит Ричарду нового коня взамен убитого под ним, предполагая, что он хочет ускакать от побеждающих врагов.

«Прочь, раб! Я жизнь мою на карту ставлю,  
И я дождусь, чем кончится игра!»

Две строчки, но в них прозвучали презрение к смерти, бесшабашное удальство, ярость и азарт дерзнувшего идти ва-банк авантюриста, для которого вся жизнь игра, а ставка — корона, власть, иначе — бесславный конец.

И в решающем поединке с Ричмондом Ричард является грозным, осатаневшим в бою исполином. Нельзя истолковывать ремарку: «Входят король Ричард и Ричмонд. Они сражаются» — так, как делают некоторые шекспироведы: спокойный, полный сил и сознания правого дела Ричмонд уверенно добивает загнанного, задыхающегося и обессилевшего Ричарда. Нет, схватка Ричарда с Ричмондом — это целая сцена, хотя в ней нет ни единого слова. Шекспир слишком хорошо знал законы театра, психологию зрителя, чтобы заранее предрешать исход боя, ослабить напряжение в финале последнего акта. Астангов хотел строить эту сцену так, чтобы Ричард и Ричмонд кинулись друг на друга как два взбешенных врага, два вепря.

— Это не «оперная» дуэль, в которой противники изящно фехтуют на шпагах, искусно демонстрируют технику заранее срепетированных приемов, — говорил Михаил Федорович. — Закованные в тяжелую броню Ричард и Ричмонд наседают друг на друга, при сшибках слышен звон лат, сверкают отточенные мечи, пусть искры сыплются, когда они обрушивают друг на друга тяжеловесные удары. Пусть зритель волнуется за исход боя и только под конец почувствует, что Ричард ослабел, что сила силу ломит!

{322} По замыслу Астангова, весь последний акт должен был идти в стремительном ритме. А между тем именно в этом акте множество коротких картин. Здесь народные сцены, когда Ричмонд и Ричард обращаются к своим военачальникам и солдатам с речами, передвижения войск, несколько эпизодов решающей битвы и, наконец, апофеоз, в котором Ричмонд объявляет помилование сдавшимся врагам, обещает, что после его бракосочетания с принцессой Елизаветой народ получит вечный мир, «обилье благ земных и дни веселья». Задача чрезвычайно трудная для режиссера. Решить ее Астангов хотел в содружестве с художником, композитором и с актерами в процессе репетиций.

Вечером 18 февраля Михаил Федорович пригласил к себе Михаила Александровича Ульянова и меня, чтобы прочитать нам сведенный им вариант «Ричарда III». Он только что вернулся из Ленинграда, закончив там съемки в фильме «Иду на грозу». Я застал его в столовой, где он еще раз продумывал сокращения, сделанные в последнем акте пьесы.

— Хотите закусить? — спросил Астангов. Я поблагодарил, отказался. — Тогда прочтите пока первые сцены «Ричарда» в новом переводе Донского, которые я привез из Ленинграда, — сказал он и снова вернулся к своей работе.

Вскоре пришел и Ульянов. Астангов предложил нам пройти в кабинет, где мы расположились вокруг стола на диване и в креслах. Это была наша первая встреча втроем.

Михаил Федорович свел пьесу в три действия, чтобы сэкономить время на антрактах. Читал он ее с перерывами, во время которых мы продумывали сделанные сокращения, обсуждали, не пострадал ли текст Шекспира от вымарок, дойдет ли при таких сокращениях главная мысль трагедии до зрителя. Каждый раз, начиная и кончая картину, Астангов «засекал» время, чтобы выяснить, сколько будет продолжаться читка всего сведенного варианта.

Закончив чтение пьесы, Михаил Федорович пригласил нас поужинать. Теперь большой стол в столовой был накрыт белоснежной скатертью. Посередине его, между разных закусок, стояли знаменитые настойки — «астанговка», «утесовка» и «марковка». Мы, конечно, тотчас заинтересовались, на каких ягодах изготовлены эти настойки (о том, что они названы в честь друзей Михаила Федоровича Л. О. Утесова и П. А. Маркова, мы догадались сами). Хозяйка дома. Алла Владимировна, дала нам исчерпывающие объяснения.

Позволю себе небольшое отступление. Михаил Федорович был на редкость гостеприимным хозяином, отличным гастрономом, любил попировать. Случалось мне бывать с Астанговым и в гостях у наших общих друзей, бродить по ночной Москве. Когда его просили, он всегда охотно читал стихи, иногда пел под аккомпанемент гитары.

Однажды мне посчастливилось услышать, как он поет цыганскую таборную песню «Праздником светлым» и «Крамбамбули».

{323} «Когда случится нам заехать на грязный постоялый двор, — начинал Астангов с видом завзятого бесшабашного кутилы, — то, не садясь за стол обедать, мы к рюмке обращаем взор!»

И далее повторяющийся два раза припев, который он пел лихо, с громадным юмором:

Ах, черт возьми, крамбамбули!  
Крам‑бам‑бим‑бам були,  
Крам‑бам‑бим‑бамбули, крамбамбули!..

Помню, что мы слушали его и хохотали. Было весело, радостно от того, с каким искусством он добродушно высмеивал и бесшабашных гуляк и «доброе старое время».

Михаил Федорович был очень интересным собеседником. Для него за столом была важна та дружеская атмосфера, которая устанавливается сама собой, когда слышится звон рюмок, искрится вино в бокалах. Он любил тосты, шутки, остроумные анекдоты, смех, жизнь во всех ее проявлениях. И сейчас Михаил Федорович до краев налил хрустальные фужеры «астанговкой». Первый тост он поднял за здоровье Ульянова.

— Очень рад вашему успеху в фильме «Председатель», Михаил Александрович, — сказал Астангов. — Ваша работа в роли Трубникова заслуживает самых высоких похвал. Я пью за вашу победу и желаю вам навсегда сохранить ту честность и принципиальность, которые отличают эту работу.

Второй бокал Михаил Федорович предложил выпить за дружную работу над «Ричардом III». Начало этой работы было, в самом деле, по-настоящему дружным. И здесь, за ужином, мы продолжали разговор о будущем спектакле. Говорили о том, что трагедия Шекспира не представляет собой «величественной окаменелости» и в наши дни. Вспоминали историю и сходились на том, что во все времена честолюбцы, желающие править миром с позиций силы, приходят к власти тем же путем, каким шел к ней Ричард. А достигнув «высшей власти», становятся подозрительными, мстительными и неизбежно терпят такой же крах, как и он.

Мечтали, фантазировали, спорили о том, как решить ту или иную сцену, тот или другой образ, чтобы донести до зрителя острейшие конфликты, всю борьбу страстей, глубину мыслей трагедии. Еще и еще раз продумывали сокращения, сделанные Михаилом Федоровичем. Астангов внимательно выслушивал все наши соображения, расспрашивал, что мы предлагаем, с удивительным тактом направлял беседу, совсем не давал нам почувствовать своего превосходства в тех случаях, когда мы расходились с ним в понимании той или иной сцены. Расстались мы поздно, городской транспорт уже не работал.

Четвертого апреля вечером, во время спектакля, в закулисном фойе театра состоялась первая репетиция «Ричарда III». Посередине фойе был поставлен длинный покрытый сукном стол. На репетицию были вызваны все участники спектакля, свыше пятидесяти человек. Чтобы усадить актеров, вокруг стола в несколько рядов пришлось расставить кресла, стулья и прочую мебель всех эпох и стилей, которая {324} всегда имеется под рукой в репетиционных помещениях. Во главе стола, в старинных, украшенных резьбой креслах сидели М. Ф. Астангов и Р. Н. Симонов.

— Позвольте вас поздравить с началом работы над «Ричардом III», — обращается к присутствующим Михаил Федорович, встав с кресла. Вид у него торжественный, чувствуется, что он волнуется. — Давайте прочтем пьесу так: первую половину читают основные исполнители, а вторую — исполнители на равных правах и дублеры. Хочется, чтобы у нас сразу установилась дружеская, рабочая атмосфера. И прошу не шептать, читать громко, чтобы можно было послушать пьесу, что называется, по голосам.

«Минувших смут растаяла зима,  
И мир расцвел под светлым солнцем Йорка!..» —

начинает свой первый монолог Ричард — Ульянов.

Читка пьесы по ролям продолжалась с двадцатиминутным перерывом два с половиной часа. Значит, спектакль с двумя антрактами будет заканчиваться не позже одиннадцати часов.

Первым после окончания читки взял слово Р. Н. Симонов.

— Сейчас я скажу очень коротко, только поделюсь своим непосредственным впечатлением, — говорил Рубен Николаевич. — Это невероятно страстная пьеса. Невероятно страстная! — повторил он и, сжав кулаки, оперся ими о край стола. — Все со звериной жадностью рвут друг у друга кусок из пасти. Вот эту страстность необходимо будет найти в спектакле!

Далее говорил М. Ф. Астангов. Ввиду позднего времени речь его была совсем короткой. Мне удалось записать ее почти дословно.

— Позвольте мне сказать несколько слов, — обратился Михаил Федорович к присутствующим, — определить «подступы» к нашей работе. Сокращенная мной пьеса, которую мы прочли сегодня, — это костяк. Тот костяк, который я вручил переводчику, поэту Михаилу Александровичу Донскому, для дальнейшей работы. За основу мной был взят старый перевод Дружинина, а затем я монтировал его, дополнял в отдельные сцены текст, взятый из других переводов.

Дружинин перевел «Ричарда III» около ста лет тому назад. Во времена царствования Александра II он не мог переводить Шекспира совершенно полноценно, сохранить всю остроту подлинного текста. Поэтому мы обратились к Донскому, который взял на себя труд отредактировать сведенный мной вариант пьесы, чтобы приблизить текст к английскому подлиннику. Вот почему мы задержим начало работы до тех пор, пока у нас не будет современного перевода. Донской уже вручил нам несколько отрывков из первого акта и обещал дать первые сцены в начале апреля.

Ради чего мы будем ставить спектакль? Главное в пьесе — тема власти, борьба за власть. Как к этой теме подходить? Как строить спектакль? Я думаю, что его надо строить как трагический гротеск, — подчеркнул Астангов. — Гротеск не в смысле угловатых {325} жестов, эксцентрических гримов, а в плане углубленного понимания психологии образа, выявления тех внутренних причин, которые приводят к острой форме. В одном из последних трудов о Достоевском приводятся его высказывания о фантастическом реализме.

— Это перекликается с мыслями Вахтангова о фантастическом реализме, — раздается реплика с места.

— Да, — отвечает Астангов, — но не будем сейчас касаться этого вопроса. Так вот, о Достоевском. В письмах Федора Михайловича есть интереснейшие высказывания о том, что у него свой собственный взгляд на действительность в искусстве. И то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для него иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по его мнению, не есть реализм; напротив — сама жизнь бывает временами фантастичной, уродливой, призрачной. И если показать это толково, то разве не закричат иные реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм. Это-то и есть реализм, только глубже, говорит Достоевский, а у них мелко плавает. И Шекспир изображает тот исторический отрезок времени, когда сама жизнь была уродлива, трагична и заставляла людей оскалиться в трагическом гротеске.

Нам необходимо углубиться, понять эту жизнь, чтобы добиться предельной внутренней правды и отыскать для ее выявления самую яркую, выразительную форму. Оперность, помпезность будут изгоняться!

Позвольте привести пример. Ричард — хамелеон. В сцене с леди Анной он самый пламенный влюбленный. И нам надо найти самые яркие средства выражения его влюбленности. Не знаю, согласится ли Михаил Александрович? — обращается Михаил Федорович к Ульянову. — По-моему, в тот момент, когда леди Анна заносит кинжал, Ричард падает к ее ногам, целует ей туфельку. Потом, после ее ухода, он сбрасывает маску. Предстает перед зрителем честолюбивым, торжествующим свою победу чудовищем. Так в каждой сцене он новый. Хамелеон! Чтобы зритель поражался, был потрясен многогранностью образа и актера!

Мечта Ричарда — корона, ради которой он бьется. Когда Ричард достиг трона — совершается поворот. Острый поворот. Его охватывает страх. Надо, чтобы Ричард заметался, как крыса, попавшая в крысоловку. Кульминация этого страха — сцена бреда перед боем. В Ричарде кровь кричит! Привидения эти — бред его больного воображения. Вот почему не нужно обращений казненных к Ричмонду. Как мы покажем призраки? Будут ли они являться зримо или мы услышим только их голоса? Это мы решим позже, вместе с художником. Оформлять спектакль будет присутствующий здесь художник Энар Георгиевич Стенберг.

Шекспира спрашивали, почему он написал хроники. Находясь под каблуком у Елизаветы, он все же хотел, чтобы народ знал правду о тех, кто стоит у власти. Гуманист Шекспир разоблачал разбойников — королей. Вот почему он создал ряд исторических хроник. {326} Кончив говорить, Астангов взглянул на Симонова и заметил, что тот улыбается и наклоняет голову в знак одобрения.

— Рубен Николаевич считает, что я все это очень хорошо высказал, — шутит Михаил Федорович. — Теперь я представлю вам композитора — Юрия Сергеевича Бирюкова. Музыку мы будем создавать, используя народные мелодии и классику. Репетиции начнем скоро, в ближайшее время.

Далее Михаил Федорович спросил, будут ли какие-нибудь пожелания у актеров, согласны ли они с тем, как он свел текст. Большинство присутствующих выразило ему свое одобрение. Но исполнительницы роли герцогини Йоркской — Ц. Л. Мансурова и Н. П. Русинова — запротестовали. Им было жаль вычеркнутого в их сценах текста, и они просили вернуть им некоторые важные для образа монологи. Симонов поддержал их просьбу. Астангов обещал еще раз продумать сцену стенаний и проклятий вдовствующих королев и, по возможности, восстановить текст, когда получит перевод Донского.

Открою один секрет Астангова. Однажды, когда мы обсуждали сокращения, сделанные им в трагедии, Михаил Федорович сказал: «Я хорошо знаю актеров и слишком хорошо знаю по собственному опыту, что всегда бывает жаль расстаться с полюбившимся текстом. Поэтому я предложу максимально сокращенный вариант пьесы с тем, чтобы в случае возражений и просьб восстановить вычеркнутый текст в наиболее ответственных сценах. Так мы обойдемся “малой кровью”». И сейчас Астангов бросил в мою сторону такой лукавый взгляд, что я чуть не рассмеялся.

Когда мы надевали пальто в раздевалке, Михаил Федорович сказал:

— В ближайшие дни встретимся, Лев Дмитриевич, поговорим, — и поднял меховой воротник у шубы до самых ушей, надел котиковую шапку. На улице еще лежал снег, апрельский вечер был холодным. Я подарил ему книгу Ф. Н. Каверина «Воспоминания и театральные рассказы». Сказал, что в ней есть интересные страницы о спектакле «Ричард III», шедшем в первые послереволюционные годы в Малом театре. Мог ли я тогда предполагать, что это наш последний разговор с Астанговым!

Далее события развивались с ужасающей быстротой. 13 апреля у Астангова случился острый приступ аппендицита, его в тяжелом состоянии положили в клинику Вишневского. 20 апреля 1965 года Михаила Федоровича не стало.

Астангов умер в расцвете сил, ему было шестьдесят пять лет. Для каждого из нас его безвременная трагическая кончина стала тяжелым горем. И мне хочется закончить свои воспоминания о Михаиле Федоровиче Астангове словами из его любимой роли — словами Гамлета:

«Он человек был, человек во всем».

## **{****327}** А. А. Крон

Пожалуй, ни одна профессия не вызывала у людей, далеких от театра, такого острого любопытства, как профессия актера. В разные эпохи это любопытство окрашивалось в различные тона — актеры испытали на себе и крайнее предубеждение, превращавшее их в изгоев, и не знающее удержу поклонение.

Такой повышенный интерес к профессии и личности лицедея можно понять. С одной стороны, актер — это искусный обманщик, каждый день выдающий себя за кого-то другого, сделавший своим ремеслом имитацию чужих страстей, с другой — он сам произведение искусства, мечта, облеченная в плоть, источник радости и вдохновения. В отличие от большинства профессий, где субъект и объект труда резко разграничены, труд актера основан на том, что материалом ему служит его же собственное тело и собственная психика. В этом увлекательность профессии, в этом же ее опасность. Впрочем, вряд ли существует профессия, сколь бы почетна и полезна она ни была, которая не таила бы в себе своих опасностей и не знала своих «профзаболеваний». В актерской профессии они тоже есть, и затрагивают они не столь физическую, сколько духовную природу человека. Говорю об этом не обинуясь, ибо сам принадлежу к родственной профессии, столь же высокой и столь же опасной.

Одна из главных опасностей актерского ремесла заключается в том, что молодость, красоту, физическое обаяние зрители, а вслед за ними и сам актер, принимают за искусство. Разительнее всего это проявляется в кино. Недавно одной из самых знаменитых кинозвезд Запада стала Урсула Андрес, двадцативосьмилетняя учительница из Швейцарии. Мировая слава пришла к ней сразу после того, как она сыграла крошечный эпизод в авантюрной картине «Доктор Но». Возможно, Андрес не лишена актерских способностей, но своей головокружительной славой она обязана не столько дарованию, сколько «bikini» — чрезвычайно открытому купальному костюму, в котором она дебютировала на экране. То, что наряду с подлинными художниками сцены и экрана, мастерами, тружениками и подвижниками существуют как бы на равных правах люди, поверхностно эксплуатирующие свои природные данные, — это, конечно, опасность.

Верно и то, что аплодисменты, визг поклонниц, жадный интерес публики, необходимость сохранять форму, удерживать успех и положение {328} в театре могут порождать и нередко порождают эгоцентризм, самовлюбленность — словом, все то, что К. С. Станиславский определял ныне полузабытым словом «каботинство».

Но, пожалуй, наибольшие опасности подстерегают актера не во внешних условиях профессиональной жизни, а в самой природе его мастерства. Ведь как это ни парадоксально, но именно тот самый тончайше разработанный психологический механизм, который помогает актеру быть искренним на сцене, с тем же успехом может быть использован для того, чтобы быть неискренним в жизни. Легкая возбудимость и умение «верно жить в предлагаемых обстоятельствах», необходимые на сцене, могут стать опасными в быту, а способность к перевоплощению и изощренная фантазия имеют свою оборотную сторону, придавая психике чрезмерную гибкость, несвойственную ясным и цельным натурам. Никто не знает этого так, как сами актеры, и никто так зло не смеется над наигранным темпераментом «Актер Актерычей», как они. Вспомним чеховского Блистанова из рассказа «Сапоги» в поистине блистательном исполнении Игоря Ильинского.

От всех этих ядов есть единственное, но универсальное противоядие — идейность. Когда актер любит не себя, а свое искусство, когда он сознает высокую ответственность своей миссии, когда он служит обществу не только как лицедей, но и как передовой гражданин своей страны, к нему не пристают никакие профессиональные болезни.

Ярчайшее доказательство тому — Михаил Федорович Астангов. Существует такой шуточный афоризм: «Очень хороший актер не похож на актера, средний — похож на актера вообще, а плохой — на актера своего театра». Эта шутка казалась мне не лишенной правдоподобия, пока я не познакомился с Астанговым.

Астангов был превосходным актером и при этом очень похож на актера. Он был артистичен и не скрывал этого. В его запоминающейся внешности, в том, как он носил костюм, в широком и пластичном жесте было нечто броское, декоративное. На него оборачивались. И это нисколько не мешало ему быть простым и сердечным. В его жизненной повадке было что-то от Сирано де Бержерака. Кстати сказать, Сирано он играл отлично и, вероятно, сыграл бы еще лучше, если б участвовал, в постановке, а не вошел в готовый спектакль. Чтоб хорошо сыграть урода Сирано, актеру надо быть красивым. Правило это почти не знает исключений — лучшими Сирано на советской сцене были Н. М. Радин, И. Н. Берсенев… Не составлял исключения и Астангов. На мой взгляд, он был очень красив. Выше среднего роста, очень изящный, лицо резко очерченное, мужественное, большой лоб мыслителя, который не портила даже ранняя лысина. Самым впечатляющим в этом лице были глаза — пылкие, легко загорающиеся. Михаил Федорович это знал и умел — чаще всего в шутку — метнуть в собеседника этакий дьявольский, ослепляющий, как магниевая вспышка, взгляд. Миллионам радиослушателей знаком голос Астангова — он звучит и поныне, — голос, насыщенный волей и страстью, его узнаёшь мгновенно и безошибочно. {329} Но, будучи богато одарен природой, Астангов никогда, даже в юности, не принадлежал к тем артистам, все искусство которых сводится к эксплуатации своих природных данных. Как истинный художник, он не боялся ставить перед собой задачи трудные, зачастую неблагодарные и, уж во всяком случае, не обещавшие легкого успеха. Обладая всеми необходимыми данными, чтобы играть героев, Астангов охотно брался за характерные роли, переиграл много «злодеев» и в этих злодейских ролях был по-своему обаятелен. Свои природные данные Михаил Федорович считал долгом беречь и развивать. Аскетом он не был и при случае умел со вкусом кутнуть, но на репетиции он являлся всегда свежим, собранным, гладко выбритым, готовым репетировать в полную силу. В шестьдесят лет его фигура была так же стройна и голос так же гибок, как в тридцать. Играя старого Маттиаса Клаузена в пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца», он заставлял зрителей верить, что этот седой человек еще способен пылко любить и вызывать любовь. А это удается далеко не всегда и не всем.

Астангова любили за прямоту и верность в дружбе, за щедрость и великодушие. А те, кто не любил, вынуждены были уважать. И, пожалуй, именно на примере Астангова я убедился, что длительное пребывание «в предлагаемых обстоятельствах» отнюдь не всегда имеет растлевающее влияние и что, наоборот, высокие литературные образцы в свою очередь формируют душу актера и обязывают подтягиваться до их уровня. Актер Геннадий Несчастливцев из «Леса» Островского не только «говорил, как Шиллер», но и поступил с великодушием шиллеровского героя. Не нужно понимать меня слишком буквально, но в Михаиле Федоровиче было что-то и от Геннадия Демьяновича. Конечно, ни старомодности, ни провинциальности в нем не было, но горд он был, с «антрепренерами» ссорился и не раз перекочевывал, правда, не из Керчи в Вологду, а из одного московского театра в другой. А главное, жила в нем непритворная рыцарственность, он был вспыльчив и лишен злопамятства, он действительно «говорил, как Шиллер, а не как подьячий», и грустно, что за всю свою жизнь он так и не сыграл ни одной истинно шиллеровской роли. Не сыграл он и Несчастливцева.

О сыгранных Астанговым ролях театроведы могут рассказать полнее и лучше, чем я, мне же хочется назвать несколько ролей, которые он не сыграл, хотя был создан для них. Михаил Федорович всю жизнь мечтал о шекспировских ролях, а сыграл мало — Ромео, в годы, когда уже созрел для Гамлета, а Гамлета — на шестом десятке. Не сыграл он ни Цезаря, ни Макбета, ни Лира; Ричарда — только на концертной эстраде. Понимал Шиллера — и не сыграл ни маркиза Позу, ни Франца Моора. Любил Достоевского — и не сыграл ни Раскольникова, ни Митеньки Карамазова. Зато в молодой советской драматургии переиграл множество ролей, и среди них были такие блистательные удачи, как Гай в «Моем друге» Н. Погодина, Павел Греков в одноименной пьесе Б. Войтехова и Л. Ленча и Федор Таланов в леоновском «Нашествии».

{330} Впервые я увидел Астангова в комедии Нотари «Три вора», шедшей в середине двадцатых годов на сцене московского Театра имени Комиссаржевской. Пьесу эту теперь мало кто помнит, больше известен поставленный Я. А. Протазановым фильм — «Процесс о трех миллионах». Трех воров в фильме — банкира, светского авантюриста и бродяжку — играли выдающиеся актеры М. М. Климов, А. П. Кторов и И. В. Ильинский. Астангов играл кторовскую роль и, насколько я могу помнить, играл совсем иначе. У Кторова Каскарилья был вор-аристократ в традициях французского полицейского романа XIX века; у Астангова — вполне современный гангстер. В сцене с женой банкира главным оружием кторовского вора был светский шарм, астанговского — гипнотизирующая злая воля.

Эта сцена была как бы эскизом к знаменитой сцене Глостера и леди Анны из шекспировского «Ричарда III», которую Михаил Федорович в течение многих лет исполнял в концертах. Сцена эта одна из труднейших в мировом репертуаре. Шекспир ставит перед актером задачи почти неосуществимые. За четверть часа Глостер должен уговорить сильную, гордую женщину, идущую за гробом убитого свекра, полюбить его — урода, убийцу, виновника всех ее несчастий. Однако сценическое время по сравнению с астрономическим отличается большей емкостью, а талант артиста заставляет верить в необычайное. Большим актерам — Южину, Качалову — это удавалось. Удавалось это и Астангову. У него было все необходимое, чтобы выиграть этот головокружительный поединок: яркая индивидуальность, мастерство и сценический темперамент — та щедрая самоотдача, та временами безрассудная трата душевных сил, без которой нет трагического актера. Конечно, в спектакле Театра имени Комиссаржевской все эти черты астанговского дарования были еще в зародыше, однако же прошли десятилетия, забылись и пьесы, виденные в этом театре, и актеры, игравшие рядом с Астанговым, даже дом, в котором помещался театр (где-то на Тверской, неподалеку от нынешнего Центрального телеграфа), а Астангов запомнился навсегда.

После Каскарильи я видел Астангова во многих ролях, многие из них он играл превосходно, но я хочу рассказать здесь лишь об одной из его ролей — той, в которой он стал для меня и для многих людей моего поколения подлинным властителем дум. Это была роль Григория Гая в пьесе Н. Погодина «Мой друг». Пьеса шла во многих городах Советского Союза и имела успех, но успеха, равного успеху постановки Алексея Попова в московском Театре Революции и успеху Астангова в центральной роли, не было ни в то время, ни в последующие годы.

От множества волевых руководителей и образцовых начальников, разгуливавших по театральным подмосткам, погодинский Гай выгодно отличался тем, что он был не эталоном «положительного героя», а живым человеком — пылким, ищущим, ошибающимся, веселым, страдающим, страстно ненавидящим ханжество и карьеризм и столь {331} же страстно влюбленным в свою трудную и увлекательную профессию. Астангов внес в исполнение этой роли присущую ему романтическую ноту, он был суров и нежен, опасен в гневе и неотразим в своей увлеченности.

И мы — молодые современники Гая — не только горячо аплодировали ему из зрительного зала, но уносили его образ с собой, мы шевелили губами, повторяя его саркастические реплики в диалоге с ханжой Эллой Пеппер, и восторженно хихикали, вспоминая, как Гай наклоняется к уху своего заместителя Белковского, чтобы сказать по секрету, что он, Гай, думает по поводу его очередного предательства. Мы были влюблены в Гая, как был влюблен в него Максим, заросший бородой, не знающий минуты отдыха юный помощник Гая, тот самый Максим, которого Гай нещадно гонял и эксплуатировал и которому в финале пьесы он говорит: «Знаешь ли ты, чего ты хочешь, Максим? Я тебе скажу, чего ты хочешь…» И мы повторяли эти слова так, как будто они были обращены к каждому из нас, и мы действительно чувствовали, что хотим того же, что Гай и Максим.

А сцену Гая с Руководящим лицом я знал почти наизусть. В этой сцене у Астангова был равной силы партнер — М. М. Штраух. Штраух не стремился к портретному сходству с кем-либо из выдающихся государственных деятелей того времени, но ему удалось создать чрезвычайно убедительный образ большевика ленинской школы, образ обобщенный и в то же время достоверный до мелочей. В этой сцене Погодину, Попову, Астангову и Штрауху выпало счастье выразить средствами театрального искусства дух времени, мысли и чувства множества людей, живших и работавших в годы социалистической реконструкции нашей промышленности.

С властителем дум всегда хочется познакомиться. И мы познакомились в полутемном фойе Московского Дома актера во время какого-то очередного мероприятия. Услышав мою фамилию, Астангов ласково попугал меня своими дьявольскими глазищами, затем дружески протянул обе руки, и с тех пор у нас установились добрые отношения. Сблизились мы много позже, уже после войны, в работе над спектаклем. Михаил Федорович играл в моей пьесе «Кандидат партии» роль секретаря заводского парткома Плотовщикова, играл хорошо, несмотря на то, что пьеса в целом, а образ Плотовщикова в особенности, были к тому времени основательно изувечены, причем моими собственными руками. О печальной судьбе моей последней пьесы, может быть, не стоило и рассказывать, но без этого не воссоздать той тревожной атмосферы, в которой проходили репетиции вахтанговцев и протекала наша совместная работа.

На долю «Кандидата партии» досталось немало испытаний. Опубликованная в 1950 году в «Новом мире», пьеса была принята к постановке Художественным театром и поставлена многими театрами периферии. Был успех, публика ходила, газеты хвалили. Затем, как гром среди ясного неба, статья в центральной газете — и картина резко меняется, театры приостанавливают спектакли и репетиции, директора шлют тревожные телеграммы.

{332} Статья застала меня в больнице. Я написал письмо А. А. Фадееву, занимавшему в то время пост генерального секретаря Союза; писателей. Фадеев откликнулся очень быстро. Через несколько дней он приехал ко мне с машинописным экземпляром «Кандидата», носившим следы самой тщательной редакторской работы. Оказалось, что у Фадеева имеется продуманный план переработки пьесы; этот план, состоявший примерно из десяти пунктов, он тут же изложил, добавив, что если я, не теряя драгоценного времени, выполню все эти пункты, то он берет на себя добиться через соответствующие инстанции не только прекращения проработки, но и полной реабилитации пьесы. При этом он очень явственно дал мне понять, что если я буду требовать у него по каждому пункту объяснений и взывать к художественной логике, то это только затянет наш разговор и поставит нас обоих в тяжелое положение. Думать надо не о пьесе, а о своем здоровье.

У людей короткая память, и сейчас очень легко осудить не только меня — основания для этого есть, — но и А. А. Фадеева. Я же до сих пор рассматриваю приезд Фадеева как дружеский поступок.

Короче говоря, я переделал пьесу. Наибольшим разрушениям подверглась роль Плотовщикова. Это и понятно — одним из основных обвинений, выдвинутых против меня, было обвинение в искажении образа партийного руководителя.

Фадеев сдержал слово. Новый вариант пьесы получил права гражданства и после многих мытарств, о которых не хочется вспоминать был включен в репертуар Театра имени Вахтангова. Ставил пьесу один из основателей театра — Борис Евгеньевич Захава, вложивший в работу над спектаклем не только свое мастерство режиссера, но и страстную убежденность коммуниста. Он объединил вокруг себя на редкость сильный актерский состав.

Поначалу Астангову предназначалась другая роль, но Михаил Федорович, прочитав оба варианта пьесы, заявил, что хочет играть только Плотовщикова.

— Роль, конечно, подпорчена, — сказал он мне. — И очень может быть, что я сломаю на ней шею. Но именно это меня и увлекает. Я хочу попытаться сказать то, что из текста ушло. Иногда это нам, актерам, удается. Но для этого мне нужна ваша помощь. Можете не объяснять мне, почему вы кастрировали эпизод, где Плотовщиков, не разобравшись, обрушивается на героя с несправедливым обвинением. Расскажите мне лучше, что вас толкнуло написать эту сцену. Мне почему-то чудится здесь нечто автобиографическое. Не угадал?

Астангов угадал. В дни моей юности я действительно пережил тяжкое потрясение. На заседании бюро ячейки, где рассматривалось мое заявление о приеме в комсомол, неожиданно выступил с резким отводом наш партприкрепленный, участник гражданской войны, человек уважаемый. Все были ошеломлены. Члены бюро, хорошо меня знавшие, не согласились с его предложением «отказать в приеме», но вынуждены были отложить рассмотрение вопроса. Нетрудно {333} представить себе мое состояние. К счастью, мне удалось доказать, что отвод был следствием оговора и недоразумения, и на следующем заседании бюро я был единогласно принят. Мой обвинитель мужественно признал свою ошибку, что нисколько не умалило его престижа, и голосовал со всеми.

В процессе работы над «Кандидатом» я вспомнил не только внешнюю сторону событий, но и нечто более существенное и в свое время мною не до конца осознанное; самым драматичным для меня было то, что мне очень нравился наш партприкрепленный. Даже тогда, когда он обрушился на меня с чудовищными обвинениями, я ни на минуту не усомнился, что передо мною настоящий коммунист. Конечно, я был удивлен, растерян, зол, обижен, потрясен несправедливостью. Но врага я в нем не ощущал. Он ошибался, но в нем говорила настоящая революционная страсть. Он метал свои молнии не по адресу, но с высоты, которая увлекала. Он был великолепен. А когда, оставшись в меньшинстве, он чуть не заплакал с досады, во мне, несмотря ни на что, шевельнулось сочувствие к этому сильному и пылкому человеку.

В сцене, о которой говорил Астангов, ситуация была несколько иная, но суть та же: большевик Плотовщиков даже в момент несправедливой вспышки остается большевиком, он неправ в данном частном случае, и от этого еще нагляднее его правота в исходных критериях, в самом понимании жизни. По моим расчетам, в этой сцене зрители должны были и возмущаться и любоваться Плотовщиковым. Виденные мною спектакли, в особенности ярославский, с С. Д. Ромодановым в роли Плотовщикова, убедили меня, что это возможно. И я отдавал себе полный отчет в том, что приглаженный и лишенный «черт ущербности» Плотовщиков будет вызывать меньше возражений, но и меньше симпатий и доверия. Выслушав мою исповедь, Михаил Федорович задумался.

— Очень хорошо, что вы мне все это рассказали. Возможно, здесь и лежит ключ…

Работа над ролью проходила у Астангова мучительно. Мне казалось, что Михаил Федорович уделяет слишком много внимания поискам внешней характерности, и мы часто спорили. Мне не нравились некоторые его придумки, единственной целью которых было «уйти от себя», изменить свою фактуру. И, наоборот, я приходил в восторг на тех репетициях, где Астангов, позабыв про «характерность», давал волю своему темпераменту.

Наконец репетиции перешли на сцену. Первые же прогоны показали, что произведенные мною исправления не прошли безнаказанно. Приходилось вновь латать и штопать. Моя истерзанная пьеса, подобно старой шинели Акакия Акакиевича, расползалась под иглой. Не было недостатка в людях, проявлявших бдительность по должности, и в добровольных советчиках. Каждый хотел что-нибудь переделать. Оглядываясь назад, я не могу не подивиться мужеству, с которым держался возглавляемый Б. Е. Захавой коллектив. Но в конце концов начали сдавать нервы и у нас.

{334} На одной из прогонных репетиций мы с Астанговым грубо повздорили. Задерганный противоречивыми требованиями и бесконечными вариантами, Михаил Федорович репетировал вяло. И вдруг взорвался. Как всегда бывает в таких случаях, повод для взрыва был ничтожный. Астангов кричал, что ему надоело репетировать, что это не роль, а ошметки, и он требует, чтоб ему дали окончательный текст и объяснили, чего от него хотят, иначе он пошлет все к чертовой матери и т. д. и т. п. У меня нервы были тоже на пределе, и я в свою очередь ответил грубостью — что-то насчет премьерских замашек… Не помню, на чем кончилась репетиция. Помню, что, как только моя ярость утихла, я расстроился. В ту пору люди часто каялись, но редко извинялись, и я был убежден, что наши отношения с Астанговым непоправимо испорчены. Конечно, здороваться мы будем, но больше ни слова он от меня не услышит, а все деловое — только через режиссера.

Однако случаю угодно было столкнуть нас еще до следующей репетиции. Перед уходом из театра я заглянул в помещение дирекции и увидел там почти всех участников репетиции, в том числе и Астангова. Он стоял спиной ко мне. Услышав, как кто-то окликнул меня по имени, Михаил Федорович резко повернулся. Глаза его вспыхнули, и он с подкупающей сердечностью протянул мне обе руки.

— Послушайте, нам с вами никак нельзя ссориться…

Естественность, с какой Астангов взял на себя инициативу примирения, меня покорила. Именно эта пустяковая размолвка закрепила нашу дружбу, и впоследствии я много раз имел возможность убедиться, каким верным другом был Михаил Федорович, никогда не изменявший ни своим товарищам, ни убеждениям.

На мой взгляд, Астангов, как и большинство занятых в спектакле актеров, играл очень хорошо, и если спектакль все же не удержался надолго в репертуаре вахтанговцев, то виной тут не режиссура и не игра актеров, а сплетение множества различных обстоятельств и более всего — произведенная мною «пластическая операция». Меня всегда трогало, что, даже увлеченный новыми работами, Михаил Федорович продолжал любить своего Плотовщикова, как мать любит болезненного, стоившего многих забот и тревог ребенка, — он играл его на концертной эстраде и на своих творческих вечерах. На сохранившемся у меня пригласительном билете на юбилей Михаила Федоровича в Доме актера воспроизведены только две фотографии Астангова в гриме. Одна в Маттиасе Клаузене — роли, сыгранной не одну сотню раз и принадлежащей к числу общепризнанных удач. Другая — в роли Плотовщикова. Я всматриваюсь в это прячущее под суровой сдержанностью неугасший пламень немолодое мужественное лицо и думаю: напрасно Михаил Федорович так беспокоился по поводу своего внешнего вида, большевиком на сцене делает не привычный типаж, а тот заряд революционной страсти, который четверть века назад покорил нас в сыгранном Астанговым Гае.

{335} Для Астангова не существовало противоречия между верностью друзьям и верностью своим убеждениям. Он не умел дружить беспринципно. Полнее всего это великолепное качество проявилось во время конфликта между Б. Е. Захавой и тогдашним руководством театра — конфликта, на время расколовшего коллектив. С тех пор прошло много лет, и нет нужды возвращаться к существу спора, достаточно сказать, что конфликт был не личный, а творческий, спор шел о линии театра. В этом споре Астангов занимал твердую позицию и не изменил ей, даже оставшись в меньшинстве. Но при этом я никогда не замечал в нем ни азарта, ни озлобления. Даже о тех, кто, по его мнению, вел себя недостаточно принципиально, он говорил с юмором, почти сочувственно. Он хорошо понимал, что огромная популярность и высокое звание если не делают его полностью неуязвимым, то, во всяком случае, надежно защищают от превратностей судьбы, которые для актера меньшего масштаба могли бы оказаться роковыми. Поэтому он искренне не считал себя героем, а инакомыслящих и колеблющихся ничтожествами. И меня всегда восхищало это неожиданное на первый взгляд соединение в одном человеке вспыльчивости и терпимости, восторженности и сарказма, способности самозабвенно увлекаться и умения трезво анализировать — словом, тех контрастов характера, которые всегда сопутствуют таланту. Только посредственность однозначна.

В последние годы мы с Михаилом Федоровичем виделись не часто, но зато не было и встреч незначащих, проходных. Каждая из них мне чем-то запомнилась — то яростным спором, то подкупающей откровенностью, то непринужденным весельем. Расскажу о двух последних.

Первая из них произошла летом шестьдесят четвертого года в Ленинграде. Я жил тогда на крейсере «Аврора» и, узнав из расклеенных по городу афиш о приезде вахтанговцев, подумал, что Михаилу Федоровичу, вероятно, будет интересно побывать на историческом корабле и осмотреть музей. Я позвонил в «Европейскую» и пригласил Астангова и его жену Аллу Владимировну навестить меня на «Авроре».

Мое приглашение оказалось как нельзя более кстати. Михаил Федорович даже разволновался:

— Послушайте, а что, если я с собой приведу еще кое-кого из наших? Марью Давыдовну, Николая Николаевича?..

— Ну конечно, будем только рады…

Астангов не заставил себя ждать. Вместе с ним приехали Алла Владимировна, М. Д. Синельникова и Н. Н. Бубнов. Я познакомил их с начальником музея Б. В. Бурковским. Лучшего экскурсовода, чем Борис Васильевич, нельзя было и желать, но, зная способность Бурковского самозабвенно увлекаться любимой темой, я на всякий случай шепнул ему, что мои гости — люди занятые, и попросил уложиться минут в двадцать — двадцать пять, с тем чтобы осталось время посидеть у меня в каюте, где к тому времени будет приготовлено скромное угощение.

{336} Прошел час, и я решил отправиться на поиски моих пропавших гостей. Стальная дверь музея оказалась задраенной. Я обошел всю верхнюю палубу и не обнаружил ни Бурковского, ни вахтанговцев. Тогда я вспомнил, что помимо главного входа существует еще запасный, и, проникнув в музей с тыла, услышал громкий взволнованный голос. «Так и есть, — подумал я, — Борис опять увлекся…». Однако, прислушавшись, я понял, что ошибся. Это был голос Астангова.

Войдя в главный зал, я застал всю группу перед одной из самых примечательных реликвий музея — портретом капитана 1‑го ранга Е. Р. Егорьева, командовавшего «Авророй» в 1905 году и убитого в Цусимском сражении. Рама, в которую заключен портрет, сделана из пробитого снарядом листа корабельной брони и обгорелых палубных досок. Портрет был подарен матросами семье покойного командира и передан музею сыном Е. Р. Егорьева советским адмиралом В. Е. Егорьевым. Судя по сохранившимся материалам, Е. Р. Егорьев принадлежал к числу немногих прогрессивно настроенных офицеров царского флота и был любим командой. Есть основания предполагать, что он был одним из прототипов созданного Б. А. Лавреневым образа командира крейсера «Заря», капитана 1‑го ранга Берсенева, в широко известной пьесе «Разлом». Роль Берсенева в Вахтанговском театре играл Б. В. Щукин, а впоследствии — Н. Н. Бубнов, и я сразу понял, что взволновало Астангова. Когда я подошел ближе, он продолжал говорить и поразил меня отличным знанием русской революционной истории. Уже потом я сообразил, что удивляться было нечему: к каждой из своих ролей Астангов готовился самым тщательным образом, а ведь он играл в своей жизни и Талона и Керенского. Да и Пастухова в «Необыкновенном лете» Константина Федина он не сумел бы сыграть с такой психологической точностью, если б работа над ролью не была для него одновременно постижением революционной эпохи.

В том же состоянии радостного возбуждения Астангов вышел на верхнюю палубу, долго стоял на баке у носового орудия, любуясь Невой и о чем-то раздумывая, затем, перейдя на ют, не торопясь, прочитал приклепанную к броне кормовой пушки мемориальную доску с подписанным М. И. Калининым постановлением ЦИК СССР о награждении крейсера орденом Красного Знамени.

— «Президиум ЦИК СССР с искренним восхищением…» — проскандировал он, оглядываясь на нас. — Вот умели же люди находить настоящие слова…

В каюте разговор продолжался. Говорили обо всем понемногу, перескакивая с темы на тему. Астангов поначалу принимал в разговоре активное участие, потом притих. Какое-то время он внимательно, хотя и ненавязчиво, приглядывался к Бурковскому, а затем, воспользовавшись паузой, положил ему руку на плечо:

— Послушайте, я вас очень прошу — расскажите нам о себе… Сказано это было с тем же неотразимым дружелюбием, с каким он сказал мне когда-то: «Послушайте, нам с вами никак нельзя ссориться…»

{337} Зная чрезвычайную сдержанность Бориса Васильевича в разговорах с малознакомыми людьми, я был почти уверен: откажется. Но в глазах Астангова светился такой уважительный и чистый человеческий интерес, такая непритворная сердечность, что Бурковский дрогнул. Нет смысла конспективно пересказывать его захватывающую исповедь, эту повесть о несгибаемой воле и неугасимой вере коммуниста. Все были взволнованы. Астангов не отрывал глаз от Бурковского. А я — от Астангова. На его выразительном лице попеременно отражались все чувства: боль, гнев, изумление, сочувствие и — чем дальше, тем больше — восхищение. Наконец он не выдержал и вскочил.

— Борис Васильевич! Можно мне вас обнять?

Они обнялись, а когда рассказ был закончен, Астангов заметался по каюте:

— Послушайте, так нельзя… Неужели мы все сейчас встанем и разойдемся в разные стороны? Нет, я приглашаю всех обедать в «Европу»! Борис Васильевич, Александр Александрович?..

До сих пор жалею, что не мог принять приглашения Михаила Федоровича — в этот день я улетал в Москву. На углу Невского, возле «Европейской», мы расстались. А через месяц мне позвонил Бурковский.

— Я в Москве, у Михаила Федоровича. Ждем вас…

И опять, как назло, я не смог.

Последний раз я видел Астангова 19 апреля 1965 года.

Накануне этого дня мне позвонил по телефону наш общий друг Л. Д. Снежницкий и сообщил, что Михаилу Федоровичу сделана срочная операция и он в тяжелом состоянии. Наутро я был в клинике. В дирекции мне сказали: Астангов лежит в одиннадцатой палате, но состояние его таково, что свидания наверняка не разрешат.

Я и не стал просить разрешения. В этой клинике я знал все ходы и выходы. Оставалось раздобыть халат.

Когда я вошел в хорошо знакомую мне палату, Астангов был не один. Его брила парикмахерша — и тоже знакомая. Несмотря на покрывавшую щеки Астангова мыльную пену, я узнал его мгновенно, и по тому, как вспыхнули его глаза, понял, что и он меня узнал. Улыбнуться он не мог — мешали вставленные в ноздри и приклеенные к щекам полосками липкого пластыря резиновые трубки, — и он ласково просигналил мне своими удивительными глазами: хорошо, что пришли, подождите, я уже почти готов…

Несколько минут я сидел у окна, листая старый журнал, и укради кой поглядывал на белую послеоперационную койку, никелированный штатив и подвешенные к нему склянки с физиологическим раствором. Назначение этих склянок я хорошо изучил на собственном опыте. Наконец парикмахерша ушла, и я пересел поближе к койке. С минуту мы разглядывали друг друга. Астангов смотрел испытующе: вероятно, хотел угадать по моему лицу, какое впечатление он производит на свежего человека. А я изо всех сил старался подавить волнение. Впрочем, если не считать болезненной желтизны, я не {338} заметил в лице Михаила Федоровича разительных перемен — свежевыбритый, с ясным смелым взглядом, он не выглядел умирающим.

Дольше молчать было невозможно, и я заговорил первым. Интуитивно я понял, что расспрашивать о самочувствии — бессмыслица. И я заговорил о себе. О том, какое удивительное совпадение, что нас обоих оперировал один и тот же замечательный хирург, что Михаил Федорович лежит в той самой палате, где лежал я, на такой же, а может быть, даже на той самой койке. О том, как мне знакомо все, что в данный момент отравляет жизнь Михаилу Федоровичу, — и боли в животе, и мучительная жажда, и проклятые трубки, и инфильтраты, и капанье физиологического раствора. Я рассказывал о своих соседях по одиннадцатой палате и расспрашивал про знакомых медсестер. Михаил Федорович оживился, стал подавать реплики, голос его окреп, и я вдруг понял, что моя болтовня не так уж бестактна — за ней стоял неосознанный мною вначале, но вполне уловимый для собеседника подтекст: видите, я прошел через все это, и вот я жив и говорю с вами…

Затем был врачебный обход. Знакомые врачи удивленно покосились на меня, но из палаты не выгнали. На вопросы врачей Михаил Федорович отвечал удивительно спокойно, и я поймал себя на мысли, что он совсем не похож на больного, а скорее, на космонавта, проходящего какие-то специальные медицинские испытания. После ухода врачей мы разговаривали еще около получаса. Я рассказывал ему — с чужих слов, конечно, — о недавних событиях в Вахтанговском театре. Михаил Федорович слушал с интересом и даже посмеивался. Затем говорили о Шекспире. Я знал, что Михаил Федорович в содружестве с Л. Д. Снежницким и М. А. Ульяновым приступил к постановке «Ричарда III», и мы разговаривали об этой будущей постановке так, как будто не могло быть ни малейшего сомнения в том, что она состоится, — если не в назначенный срок, то несколько позже. Кто тут кого обманывал — трудно сказать. Может быть, никто никого. Я обещал прийти на следующий день, и в этот момент, вероятно, мы оба верили, что встреча состоится.

Наутро Астангова не стало.

Астангов оставил после себя немалое творческое наследие — фильмы, магнитофонные записи. Но не меньшую ценность для будущих поколений представляет его человеческий образ — неумирающая память о рыцаре советского театра, артисте, который и в жизни был похож на свои самые благородные и совершенные сценические создания.

# **{****339}** Приложения

## **{****340}** Библиографическая справка о материалах, помещенных в книге

### Статьи и воспоминания М. Ф. Астангова

*Спавента и Гай*. — Опубликована в газ. «Советское искусство», 1933, 2 февраля.

*Мысли о Ромео*. — Опубликована в газ. «Советское искусство», 1933, 8 октября.

*Раскрывайте сущность образа*, — Опубликована в журн. «Театр и драматургия», 1933, № 2 – 3 (подборка «Встречный актера»).

*Суд актера*. — Опубликована в газ. «Советское искусство», 1934, 11 июня (подборка «Перед Всесоюзным съездом писателей»).

*Необозримые возможности*. — Опубликована в «Литературной газете», 1935, 15 января.

*Образ большевика на сцене*. — Опубликована в «Декаде московских зрелищ», 1939, № 8. Печатается с небольшими сокращениями.

*Целеустремленность художника*. — Опубликована в сборнике «Типический образ на сцене», М., «Искусство», 1953.

*Гай*, — Опубликована в журн. «Театр», 1954, № 11 (подборка «Герои нашего времени» — высказывания актеров о работе над образами современников).

*Маттиас Клаузен*. — Публикуется впервые, по рукописи, хранящейся в личном архиве М. Ф. Астангова. Датируется условно (1957).

*Почему… Гамлет*? — Опубликована в «Театральной неделе», 1958, № 4а.

[*О Л. М. Леонидове*]. — Опубликована в сборнике «Леонид Миронович Леонидов», М., «Искусство», 1960. Датируется условно.

[*Это я почитаю главным*]. Беседа с М. Ф. Астанговым. — Напечатана в журн. «Театральная жизнь», 1960, № 15.

[*О Н. Ф. Погодине*]. Опубликована в журн. «Театр», 1963, № 9, под названием «Удивительное качество художника — чувствовать сегодняшний день». Частично перепечатана в сборнике «Слово о Погодине. Воспоминания», М., «Советский писатель», 1968.

*Свобода художественного поиска*. — Опубликована в газ. «Вечерний Ленинград», 1964, 4 марта.

*Мысли о «Гамлете»*. — Опубликована в книге «Шекспировский сборник. 1961», М., ВТО, 1964.

*А. Д. Попов и другие*. — Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве М. Ф. Астангова; датирована автором (1963). Опубликована в книге «Режиссер, учитель, друг. Сборник воспоминаний», М., ВТО, 1966.

### **{****341}** Статьи о М. Ф. Астангове

*Ю. Юзовский*. [Из статей разных лет]. — Печатаются фрагменты из статей и статья: 1) Мой друг. — Фрагмент статьи 1932 – 1934 гг., напечатанной в книге Ю. Юзовского «Зачем люди ходят в театр…», М., «Искусство», 1964; 2) «Ромео и Джульетта». — Впервые опубликована в журн. «Литературный критик», 1935, № 7. Фрагмент печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…»; 3) [М. Ф. Астангов в «Нашествии»]. — Отрывок из статьи «Ростовские спектакли», впервые опубликованной в «Театральном альманахе», кн. 1 (3), изд. ВТО, 1946; печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…»; 4) «Перед заходом солнца». — Опубликована в журн. «Театр», 1954, № 4.

*Л. М. Фрейдкина*. Михаил Астангов и Федор Таланов, — Статья частично публиковалась (под названием «Героика и актеры психологической школы») в сборнике «Актеры и роли», М., «Искусство», 1947.

*Г. Н. Бояджиев*. Трагическая роль Михаила Астангова. — Статья была опубликована в журн. «Театр», 1955, № 4. Перепечатывалась в книгах Г. Н. Бояджиева — «Поэзия театра» (М., «Искусство», 1960) и «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров» (М., «Просвещение», 1969).

Остальные статьи написаны специально для настоящего сборника.

### Воспоминания о М. Ф. Астангове

Все воспоминания написаны специально для настоящего сборника. До публикации в нем были напечатаны воспоминания о М. Ф. Астангове Ю. А. Завадского (журн. «Театр», 1968, № 8) и А. А. Крона (журн. «Театр», 1966, № 7, и кн. А. А. Крона «Вечная проблема», М., «Советский писатель», 1969).

В этот раздел включены также фрагменты из книги А. Д. Попова «Воспоминания и размышления о театре» (М., ВТО, 1963).

## **{****342}** Роли М. Ф. Астангова в театре

#### Студия имени Ф. И. Шаляпина

##### 1919 – 1922

*Дворецкий Жером* и *Марк Арон* — «Революционная свадьба» С. Михаэлиса.

*Гонец* — «Волки» Р. Роллана.

*Маркиз де Лансак* — «Зеленый попугай» А. Шницлера.

*Князь Вельский* — «Касатка» А. Н. Толстого.

*Поль Норман* — «Маленькая шоколадница» П. Гаво.

*Пастор* — «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана.

*Райский* — «Обрыв», по И. Гончарову.

*Пастор* — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

*Неизвестный* — «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева.

*Миловидов* — «Фантазия» Козьмы Пруткова.

#### Театр имени В. Ф. Комиссаржевской

##### 1923

*Каскарилья* — «Три вора» У. Нотари. Постановка В. Сахновского.

*Медицинский студент* — «Скверный анекдот», по Ф. Достоевскому. Постановка В. Сахновского.

*Первый* и *второй купец* — «Комедия ошибок» В. Шекспира. Постановка Н. Волконского.

*Один из стариков* — «Женщины в народном собрании» Аристофана. Постановка В. Сахновского.

##### 1924

*Трибюлейшен* — «Алхимик» В. Джонсона. Постановка В. Сахновского.

*Священник* и *Сезар* — «Дочь палача» И. Мериме. Постановка В. Королева.

*Живец* — «Отжитое время». Композиция Н. Волконского по пьесам А. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» и «Дело». Постановка Н. Волконского.

##### 1925

*Чичиков* — «Мертвые души», по Н. Гоголю. Постановка В. Сахновского.

#### Театр Революции

##### 1925

*Гапон* и *барон Медем* — «Барометр показывает бурю» А. Насимовича. Постановка В. Королева.

##### 1926

*Обрыдлов* — «Воздушный пирог» Б. Ромашова. Постановка А. Грипича.

*Лодыжкин* — «Конец Криворыльска» Б. Ромашова. Постановка А. Грипича.

*Попович* — «Купите револьвер» Б. Иллеша. Постановка В. Королева.

#### **{****343}** Одесса. Театр русской драмы

##### 1927

*Мир Саид* — «Джума Машид» Г. Венецианова. Постановка А. Грипича.

*Бетховен* — «Бетховен» М. Жижмора. Постановка Я. Варшавского.

*Никифор* — «Закат» И. Бабеля. Постановка А. Грипича.

*Незеласов* — «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова. Постановка А. Грипича.

*Жак* — «Сестры Жерар» Вл. Масса. Постановка Я. Варшавского.

##### 1928

*Артем Годун* — «Разлом» Б. Лавренева. Постановка Я. Варшавского.

*Илья Коромыслов* — «Воздушный пирог» Б. Ромашова. Постановка Н. Холмогорова[[35]](#footnote-36).

#### Первый передвижной театр УМЗП (Москва)

##### 1928

*Незеласов* — «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова. Постановка А. Винера.

*Мартынов* — «Приговор» С. Левитиной. Постановка А. Винера.

*Артем Годун* — «Разлом» Б. Лавренева. Постановка А. Самарина-Волжского.

#### Казань. Театр русской драмы[[36]](#footnote-37)

##### 1928

*Геннадий Дубравин* — «Огненный мост» Б. Ромашова. Постановка А. Грипича.

##### 1929

*Старый повар* — «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Постановка А. Грипича.

*Павел Павлович* — «Рельсы гудят» В. Киршона. Постановка А. Грипича.

*Кюре* — «Ремесло господина кюре» К. Вотейля. Постановка П. Вейсбрема.

*Квазимодо* — «Собор Парижской богоматери», по В. Гюго. Постановка А. Грипича.

*Жмудский* — «Амба» З. Чалой. Постановка П. Вейсбрема.

*Печерский* — «Высшая мера» («Инженер Мерц») Л. Никулина. Постановка А. Грипича.

#### Ленинградский Народный дом. Театр драмы

##### 1929

*Билли Флин* — «Чикаго» М. Уоткинс. Постановка Н. Лойтера.

##### 1930

*Офицер Икс* — «Первая Конная» Вс. Вишневского. Постановка А. Дикого.

#### Театр Революции

##### 1930

*Офицер Икс* — «Первая Конная» Вс. Вишневского. Постановка А. Дикого.

*Макреди* — «История одного убийства» М. Левидова, по Г. Андерсону и Г. Хикерсону. Постановка Л. Волкова.

##### **{****344}** 1931

*Гольский* — «Стройфронт» А. Завалишина. Постановка И. Шлепянова.

##### 1932

*Спавента* — «Улица радости» Н. Зархи. Постановка И. Шлепянова.

*Гай* — «Мой друг» Н. Погодина. Постановка А. Попова.

##### 1934

*Строев* — «Личная жизнь» В. Соловьева. Постановка И. Шлепянова.

##### 1935

*Ромео* — «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Постановка А. Попова и И. Шлепянова.

##### 1936

*Гайдай* — «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Постановка И. Шлепянова, В. Власова, М. Штрауха.

##### 1937

*Керенский* — «Правда» А. Корнейчука Постановка Н. Петрова.

##### 1939

*Греков* — «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча. Постановка М. Астангова и М. Лишина.

##### 1940

*Гарт* — «Простые сердца» К. Паустовского. Постановка А. Лобанова.

*Паратов* — «Бесприданница» А. Островского. Постановка Ю. Завадского.

##### 1941

*Лейстер* — «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. Постановка С. Майорова.

#### Театр имени Моссовета

##### 1943

*Федор* — «Нашествие» Л. Леонова. Постановка Ю. Завадского, О. Пыжовой, Б. Бибикова.

##### 1945

*Треплев* — «Чайка» А. Чехова. Постановка Ю. Завадского.

#### Театр имени Евг. Вахтангова

##### 1946

*Сирано* — «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Постановка Н. Охлопкова.

*Арсений* — «Дорога победы» В. Соловьева. Постановка Р. Симонова.

##### 1947

*Смит* — «Русский вопрос» К. Симонова. Постановка И. Рапопорта.

##### 1948

*Инсаров* — «Накануне», по И. Тургеневу (инсценировка А. Арбузова). Постановка А. Габовича, Р. Симонова, А. Орочко.

##### 1949

*Мак-Хилл* — «Заговор обреченных» Н. Вирты. Постановка Р. Симонова.

##### **{****345}** 1950

*Гарготта* — «Миссурийский вальс» Н. Погодина. Постановка Р. Симонова и И. Рапопорта.

*Пастухов* — «Первые радости» К. Федина. Постановка Б. Захавы.

##### 1951

*Пастухов* — «Кирилл Извеков» К. Федина (по роману «Необыкновенное лето»). Постановка Б. Захавы.

##### 1953

*Шарлюс* — «Европейская хроника» А. Арбузова. Постановка Р. Симонова и А. Ремизовой.

*Плотовщиков* — «Кандидат партии» А. Крона. Постановка Б. Захавы.

##### 1954

*Маттиас Клаузен* — «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана. Постановка А. Ремизовой.

##### 1956

*Осинский* — «Необыкновенное дежурство» Е. Лютовского. Постановка Б. Захавы.

##### 1957

*Керенский* — «Большой Кирилл» И. Сельвинского. Постановка Р. Симонова.

##### 1958

*Гамлет* — «Гамлет» В. Шекспира. Постановка Б. Захавы и М. Астангова.

##### 1960

*Каретников* — «Двенадцатый час» А. Арбузова. Постановка Р. Симонова.

##### 1962

*Зонненбрух* — «История одной семьи» («Немцы») Л. Кручковского. Постановка И. Рапопорта.

*Первозванов* — «Черные птицы» Н. Погодина. Постановка А. Ремизовой.

## Роли М. Ф. Астангова в кино

##### 1932

Эпизодическая роль в фильме «Солнце восходит на западе». Постановка П. Пашкова.

##### 1933

*Князь Сумбатов* — «Конвейер смерти» («Товар площадей»). Постановка И. Пырьева.

##### 1936

*Костя-Капитан* — «Заключенные». Постановка Е. Червякова.

##### **{****346}** 1937

*Руководящий товарищ* — «Большие крылья». Постановка М. Дубсона (фильм не сохранился).

##### 1938

*Фогельзанг* — «Семья Оппенгейм». Постановка Г. Рошаля.

##### 1939

*Король Сигизмунд* — «Минин и Пожарский». Постановка В. Пудовкина и М. Доллера.

##### 1940

*Грушин* — «Весенний поток». Постановка В. Юренева.

*Аракчеев* — «Суворов». Постановка В. Пудовкина и М. Доллера.

##### 1941

*Кемеровский* — «Мечта». Постановка М. Ромма.

##### 1942

*Князь Каракозен* и *его сын* — «Котовский». Постановка А. Файнциммера.

*Макенау* — «Секретарь райкома». Постановка И. Пырьева.

*Ион Кристья* — «Молодое вино» (новелла «Боевого киносборника» № 10). Постановка Е. Арона.

##### 1945

*Негоро* — «Пятнадцатилетний капитан». Постановка В. Журавлева.

##### 1947

*Ксендз* — «Марите». Постановка В. Строевой.

*Брандлер* — «Миклухо-Маклай». Постановка А. Разумного.

*Макферсон* — «Русский вопрос». Постановка М. Ромма.

##### 1948

*Эрвин Енекке* — «Третий удар». Постановка И. Савченко.

##### 1949

*Гитлер* — «Сталинградская битва». Постановка В. Петрова.

*Скотт* — «У них есть Родина». Постановка А. Файнциммера.

##### 1952

*Магараджа* — «Садко». Постановка А. Птушко.

*Капитан «Бетси»* — «Максимка». Постановка В. Брауна.

##### 1955

*Вернер* — «Княжна Мери». Постановка И. Анненского.

*Мерцалов* — «Тайна вечной ночи». Постановка Д. Васильева.

*Келли* — «Мексиканец». Постановка В. Каплуновского.

##### 1957

*Прасков* — «Крутые ступени». Постановка С. Навроцкого.

*Роллинг* — «Гиперболоид инженера Гарина». Постановка А. Гинцбурга.

*Голицын* — «Иду на грозу». Постановка С. Микаэляна.

Составила *С. Галкина*

## **{****347}** Библиография

### Статьи, высказывания, выступления М. Ф. Астангова

«Спавента и Гай». — «Советское искусство», 1933, 2 февраля.

«Мысли о Ромео». — «Советское искусство», 1933, 8 октября.

«Раскрывайте сущность образа», — «Театр и драматургия», М., 1933, № 2 – 3, стр. 10. (Обращение к драматургам.)

«Как мы создаем большевиков». — «Рост», М., 1933, № 11 – 12, стр. 21. (О работе над ролью Гая.)

«Суд актера». — «Советское искусство», 1934, 11 июня. (О языке пьес.)

«Необозримые возможности». — «Литературная газета», 1935, 15 января. (О работе над ролью Кости-Капитана.)

«Отхожий промысел». — «Советское искусство», 1935, 28 февраля. (О театральной критике.)

«Победа актера». — «Советское искусство», 1937, 5 февраля. (Об игре Н. К. Черкасова в фильме «Депутат Балтики».)

«О моих новых ролях». Беседа с заслуженным артистом республики М. Ф. Астанговым. — «Советская Белоруссия», Минск, 1938, 6 июля.

«Образ большевика на сцене». — «Декада московских зрелищ», 1939, № 8, стр. 5.

«Борьба за спектакль». — «Литературная газета», 1939, 26 февраля. (О постановке спектакля «Павел Греков».)

«Целеустремленность художника». — В сб. «Типический образ на сцене», М., «Искусство», 1953, стр. 44 – 64.

«Моя новая роль». — «Вечерняя Москва», 1953, 2 ноября. (О роли Маттиаса Клаузена.)

«Рыжик». — «Советская культура», 1954, 20 апреля. (Отзыв о спектакле «Комеди Франсэз».)

«Гай». — «Театр», М., 1954, № 11, стр. 178.

«Почему… Гамлет?». — «Театральная неделя», М., 1958, № 4а, стр. 2.

М. Астангов: «Это я почитаю главным». — «Театральная жизнь», 1960, № 15, стр. 2 – 3. (О профессии актера.)

М. Ф. Астангов [Воспоминания о Леонидове]. — В сб.: «Леонид Миронович Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 548 – 551.

«Через тысячелетия. Первое впечатление». — «Известия», 1961, 12 декабря. (Рецензия на спектакль Театра имени Маяковского «Медея».)

[Михайлов М.] «Черные птицы». Завтра премьера. — «Московская правда», 1962, 16 ноября. (Интервью с М. Астанговым.)

«Удивительное качество художника — чувствовать сегодняшний день». — «Театр», 1963, № 9, стр. 88 – 90. (О Н. Погодине.)

«Свобода художественного поиска». — «Вечерний Ленинград», 1964, 4 марта. (О профессии актера.)

«Мысли о “Гамлете”». — В кн.: «Шекспировский сборник. 1961», М., ВТО, 1964, стр. 162 – 172.

«А. Д. Попов и другие». — В кн.: «Режиссер, учитель, друг. Сборник воспоминаний», М., ВТО, 1966, стр. 236 – 244.

«Удивительное качество художника». — В сб. «Слово о Погодине. Воспоминания», М., «Советский писатель», 1968, стр. 65 – 67.

### **{****348}** Литература о творчестве М. Ф. Астангова

#### Общие материалы

[Таратута Е.]. Астангов Михаил Федорович. Подпись: Е. Т. — В кн. «Театральная энциклопедия», т. 1, М., 1961, стр. 327 – 328.

«История советского драматического театра» в 6‑ти томах, т. 3, 1926 – 1932; т. 4, 1933 – 1941; т. 5, 1941 – 1953, М., «Наука», 1967, 1968, 1969. См. именной указатель.

Марголин С. Театр Революции и его актеры. — «Новый зритель», М., 1927, № 11, стр. 6 – 7.

Марголин С. М. Астангов. — «Советское искусство», 1933, 14 февраля.

Марголин С. Актеры Театра Революции. — «Молодая гвардия», М., 1933, № 2, стр. 151 – 152. То же см. в сб. «Московский Театр Революции. 1922 – 1932», М., изд. Мособлисполкома, 1933, стр. 108 – 109.

Коняхин. Михаил Федорович Астангов. Спавента — Гай. — «Электросвет» (пятидневная газета завода «Электросвет»), М., 1933, 17 февраля.

Тальников Д. Актер-современник. — В сб. «Советский театр», М., изд. ВТО. 1947, стр. 360 – 362.

Крути И. Зрелость. Новое в творчестве актера. — «Театр», 1950, № 4, стр. 28.

Якобсон П. О процессе работы актера над ролью. — В кн. «Известия Академии педагогических наук РСФСР, вып. 25. Вопросы психологии труда и искусства. Труды Института психологии», М., 1950, стр. 138 – 139, 156 – 157, 159 – 160, 168.

М. Ф. Астангов. Гастроли Театра имени Евг. Вахтангова. — «Знамя коммунизма», Одесса, 1955, 20 июля.

Алексеев М. Михаил Астангов. — «Театральная неделя», М., 1958, № 2а, стр. 5 – 6.

Встреча с М. Ф. Астанговым. — «Коммунар», Тула, 1958, 22 октября.

Горбунова Е. Идеи. Конфликты. Характеры, М., «Советский писатель». 1960, стр. 399 – 402. См. также в кн.: Горбунова Е., Вопросы теории реалистической драмы, М., «Советский писатель», 1963, стр. 211 – 212.

Велехова Н. Постигающие мир. — «Театральная жизнь», 1962, № 2, стр. 18 – 19.

Бояджиев Г. Актер. — В сб. «Новаторство советского театра», М., «Искусство», 1963, стр. 279, 291 – 292, 299 – 301.

Абалкин Н. Театральные горизонты, М., «Искусство», 1964, стр. 259 – 260.

Игин И. О людях, которых я рисовал, М., «Советская Россия», 1966, стр. 95 – 98.

Крон А. Астангов. — «Театр», 1966, № 7, стр. 72 – 79.

Крякова И. Чувство Родины. — «Театральная жизнь», 1966, № 13, стр. 24 – 25.

Завадский Ю. Об Астангове. — «Театр», 1968, № 8, стр. 43 – 51.

#### М. Ф. Астангов на сцене

##### Театр имени В. Ф. Комиссаржевской

*«Отжитое время», по А. Сухово-Кобылину*

Рудин В. «Отжитое время» в Театре имени Комиссаржевской. — «Новый зритель», М., 1925, № 1, стр. 6 – 7.

*«Мертвые души», по Н. Гоголю*

Марков П. «Мертвые души» (Театр имени Комиссаржевской). — «Правда», 1925, 25 марта.

Масс Вл. «Мертвые души» в Театре имени Комиссаржевской. — «Новый зритель», М., 1925, № 12, стр. 12 – 13.

{349} Соболев Ю. «Мертвые души» (Премьера в Театре имени Комиссаржевской). — «Вечерняя Москва», 1925, 21 марта.

[Херсонский Х.] «Мертвые души» (Театр имени Комиссаржевской). Подпись: Хрис. Х. — «Известия», 1925, 22 марта.

[Соболев Ю.] «Мертвые души» Гоголя на сцене Театра имени Комиссаржевской. Подпись: Ю. В. С. — «Красная нива», М., 1925, № 17, стр. 399.

«Мертвые души». Театр имени Комиссаржевской. Подпись: М. Д. — «Рабочий зритель», Л., 1925, № 13, стр. 5 – 6.

Театр имени Комиссаржевской. «Мертвые души». Подпись: С. Г. — «Искусство трудящимся», М., 1925, № 18, стр. 5 – 6.

##### Театр Революции

*«Конец Криворыльска» Б. Ромашова*

Блюм В. «Конец Криворыльска» в Театре Революции. — «Программы Гос. академических театров», М., 1926, № 28, стр. 7.

[Блюм В.] «Конец Криворыльска» (Театр Революции). Подпись: Садко. — «Известия», 1926, 2 апреля.

Соболев Ю. «Конец Криворыльска». — «Вечерняя Москва», 1926, 24 марта.

##### Одесса. Театр русской драмы

*«Бетховен» М. Жижмора*

[Радзинский С] Русская госдрама. «Бетховен». Подпись: Уэйтинг. — «Вечерние известия», Одесса, 1927, 16 октября.

Данилов Н. В роли Бетховена. — «Театральная жизнь», 1966, № 3, стр. 26.

*«Закат» И. Бабеля*

[Радзинский С] «Закат» И. Бабеля. Русская госдрама. Подпись: Уэйтинг. — «Вечерние известия», Одесса, 1927, 28 октября.

*«Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова*

Евгеньев. «Бронепоезд» В. Иванова. — «Театр — клуб — кино», Одесса, 1927, № 21, стр. 15.

[Радзинский С] «Бронепоезд 14‑69». Драма Всеволода Иванова. Подпись: Уэйтинг. — «Вечерние известия», Одесса, 1927, 17 ноября.

*«Сестры Жерар» Вл. Масса*

«Сестры Жерар» (Русская госдрама). Подпись: М. Б. — «Вечерние известия», Одесса, 1927, 31 декабря.

*«Разлом» Б. Лавренева*.

«Разлом» в Русской госдраме. Подпись: М. Б. — «Вечерние известия», Одесса, 1928, 7 февраля.

«Разлом». Подпись: М. Б. — «Театр — клуб — кино», Одесса, 1928, № 31, стр. 10 – 11.

*«Воздушный пирог» Б. Ромашова*

[Радзинский С] Русская госдрама. «Воздушный пирог». Подпись: Уэйтинг. — «Вечерние известия», Одесса, 1928, 14 января.

##### Первый передвижной театр УМЗП

*«Приговор» С. Левитиной*

Соболев Ю. «Приговор». Спектакль передвижной труппы УМЗП в «Аквариуме». — «Вечерняя Москва», 1928, 25 июня.

##### **{****350}** Казань. Театр русской драмы

*«Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова*

Руднев Н. Занавес поднят (На открытии сезона Русской драмы). — «Красная Татария», Казань, 1928, 28 октября.

*«Огненный мост» Б. Ромашова*

Симский М. «Огненный мост». Пьеса в 8‑ми картинах Б. Ромашова. — «Красная Татария», Казань, 1928, 6 декабря.

*«Бетховен» М. Жижмора*

Симский М. «Бетховен». Мелодрама в 5 актах. М. Жижмор. — «Красная Татария», Казань, 1929, 3 января.

*«Рельсы, гудят» В. Киршона*

Делегаты областной партийной конференции о пьесе. — «Красная Татария», Казань, 1929, 12 января.

*«Собор Парижской богоматери», по В. Гюго*

Руднев Н. «Собор Парижской богоматери». — «Красная Татария», Казань, 1929, 19 февраля.

*«Амба» З. Чалой*

Руднев Н. Бодрый спектакль (К постановке «Амбы» в драмтеатре). — «Красная Татария», Казань, 1929, 5 марта.

*«Высшая мера» («Инженер Мерц») Л. Никулина*

Руднев Н. «Высшая мера». — «Красная Татария», Казань, 1929, 9 апреля.

##### Театр Революции

*«Первая Конная» Вс. Вишневского*

Дикий А. О форме. — «Советское искусство», 1953, 25 марта. Дикий А. Статьи. Переписка. Воспоминания, М., ВТО — «Искусство», 1967, стр. 101, 115 – 116.

*«Улица радости» И. Зархи*

Крути И. «Улица радости». — «Советский театр», М., 1932, № 4, стр. 21.

Ростовский Л. Преодоление мелодраматизма (О спектакле «Улица радости»). — «Рабис», М., 1932, № 14, стр. 6 – 7.

Елецкий Н. Радость борьбы. «Улица радости» в Театре Революции. — «Советское искусство», 1932, 15 марта.

Литовский О. «Улица радости». Театр Революции. — «Труд», М., 1932, 18 марта.

Сидоров Н. «Улица радости» в Театре Революции. — «За коммунистическое просвещение», М., 1932, 18 марта.

*«Мой друг» И. Погодина*

Млечин В. В поисках нового образа. «Мой друг» на сцене Театра Революции. — «Рабочий и театр», М., 1932, № 34, стр. 14 – 15.

Методом соцреализма. Астангов — Гай. Подпись: Альцест. — «Рабис», М., 1933, № 3, стр. 38.

Залесский В. Гай — герой пятилетки. «Мой друг» в Театре Революции. — «Вечерняя Москва», 1932, 18 ноября.

{351} Литовский О. Наш друг. Новая пьеса Н. Погодина в Театре Революции. — «Советское искусство», 1932, 21 ноября.

Розенцвейг Б. «Мой друг». Театр Революции. — «Комсомольская правда», 1932, 5 декабря.

Юзовский Ю. «Мой друг». — «Литературная газета», 1932, 11 декабря.

Третьяков С. «Мой друг». — «Правда», 1932, 12 декабря.

Попов А. Воспоминания и размышления о театре, М., ВТО, 1963, стр. 213 – 214.

Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр…, М., «Искусство», 1964, стр. 30 – 33.

Кнебель М. Вся жизнь, М., ВТО, 1967, стр. 429.

Строева М. «Мой друг». — В сб. «Спектакли и годы», М., «Искусство», 1969, стр. 135 – 145.

Зоркая Н. Творческий путь А. Д. Попова, М., «Искусство», 1954, стр. 110 – 126.

Головашенко Ю. Портреты современников в драме. — В сб.: «Театральный альманах», кн. 8, М., ВТО, 1948, стр. 80.

Владимирова З. Школа зрелости. — «Театр», 1954, № 11, стр. 150.

Левитина В. Когда зажигаются огни рампы (Заметки о мастерстве актера), М., «Знание», 1963, стр. 26 – 18.

*«Личная жизнь» В. Соловьева*

Юзовский Ю. Цветы на столе. «Личная жизнь» В. Соловьева в Театре Революции. — «Литературная газета», 1934, 24 мая. См. также в кн.: Юзовский Ю. Спектакли и пьесы, М., Гослитиздат, 1935, стр. 32 – 40; Юзовский Ю. Разговор затянулся за полночь. Статьи разных лет, М., «Советский писатель», 1966, стр. 73 – 79.

Алперс Б. Веселая жизнь. «Личная жизнь» в Театре Революции. — «Советское искусство», 1934, 29 мая. То же см. в кн. «Илья Шлепянов. Статьи, заметки, высказывания. Современники о Шлепянове», М., «Искусство», 1969, стр. 102 – 104.

Мирингоф М. Я и Мы. «Личная жизнь» в Театре Революции. — «Вечерняя Москва», 1934, 20 мая.

[Бачелис И.] «Личная жизнь». Театр Революции. Подпись: И. Б. — «Комсомольская правда», 1934, 22 мая.

Александров М. «Личная жизнь». Театр Революции. — «Известия», 1934, 30 мая.

Бескин Эм. Спектакль, рождающий бодрость («Личная жизнь» в Театре Революции). — «За коммунистическое просвещение», М., 1934, 30 мая.

*«Ромео и Джульетта» В. Шекспира*

Гвоздев А. На спектаклях Театра Революции. 1. «Ромео и Джульетта». — «Рабочий и театр». Л., 1935, № 19, стр. 6 – 8.

Юзовский Ю. «Ромео и Джульетта». Шекспир. Театр Революции. — «Литературный критик», М., 1935, № 7, стр. 141 – 145. См. также в кн.: Юзовский Ю. Спектакли и пьесы. М., Гослитиздат, 1935, стр. 401 – 408; Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр…, М., «Искусство», 1964, стр. 262 – 267.

Мирский Д. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции. — «Литературная газета», 1935, 15 мая.

[Литовский О.] «Ромео и Джульетта». Шекспир в Театре Революции. Подпись: Уриэль. — «Советское искусство», 1935, 17 мая.

Аксенов И. «Ромео и Джульетта». Заметки о спектакле Театра Революции. — «За индустриализацию», М., 1935, 17 мая.

Залесский В. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции. — «Рабочая Москва». 1935, 17 мая.

Млечин В. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции. — «Известия», 1935, 18 мая. См. также «Театр и драматургия», М., 1935, № 8, стр. 22.

{352} Заславский Д. Большой успех Театра Революции («Ромео и Джульетта». Постановка А. Попова и И. Шлепянова). — «Правда», 1935, 19 мая.

Бачелис И. «Ромео и Джульетта». — «Комсомольская правда», 1935, 20 мая.

Мирингоф М. «Ромео и Джульетта» в Московском Театре Революции. — «За коммунистическое просвещение», М., 1935, 24 мая.

Александров М. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции, — «Труд», 1935, 30 мая.

Юзовский Ю. Горе от ума. — «Литературная газета», 1935, 20 июня.

Цимбал С. «Ромео и Джульетта». — «Красная газета», Л., 1935, 29 сентября.

Смирнов А. «Ромео и Джульетта». — «Литературный Ленинград», 1935, 2 октября.

Глаголь С. «Ромео и Джульетта». — «Орджоникидзевская правда», Пятигорск, 1937, 11 августа.

Лубин Е. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции. — «Коммуна», Воронеж, 1936, 17 августа.

Попов А. Воспоминания и размышления о театре, М., ВТО, 1963, стр. 221. То же см. «Театр», 1960, № 6, стр. 121.

Юзовский Ю. Образ и эпоха, М., «Советский писатель», 1947, стр. 55 – 57. То же см. в кн.: «Шекспировский сборник. 1947», М., ВТО, 1948, стр. 32 – 33.

Нельс С. Шекспир на советской сцене, М., «Искусство», 1960, стр. 112 – 116.

Зоркая П. Творческий путь А. Д. Попова, М., «Искусство», 1954, стр. 148 – 149, 152 – 153.

Емельянов Б. Трагедии Шекспира на советской сцене. — В кн. «Шекспировский сборник. 1958», М., ВТО, 1959, стр. 406 – 407.

*«Гибель эскадры» А. Корнейчука*

Залесский В. Ошибка театра. — «Вечерняя Москва», 1936, 4 декабря.

Габовский Г. «Гибель эскадры». Театр Революции. — «Рабочая Москва», 1936, 21 декабря.

*«Правда» А. Корнейчука*

Фрейдкина Л. «Правда» в Театре Революции. — «Театр», 1937, № 9, стр. 47 – 48.

Полянский Б. «Правда» (Пьеса А. Корнейчука в Московском Театре Революции). — «Советское искусство», 1937, 17 ноября.

Лейбман Ал. «Правда» в Московском Театре Революции. — «Рабочая Москва», 1937, 28 ноября.

Блюм В. «Правда» в Театре Революции (Письмо из Москвы). — «Курортная газета», Сочи, 1937, 18 декабря.

Александров А. «Правда». Гастроли Московского Театра Революции. «Комсомолец Донбасса», Сталине, 1938, 20 августа.

Поляков А. Специфика конфликта в советском народно-героическом спектакле. — В кн. «Проблемы социалистического реализма», сб. второй, М., Изд‑во ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1960, стр. 302 – 303.

*«Павел Греков» В. Войтехова* и *Л. Ленча*

Мацкин А. Правда Павла Грекова. — «Театр», 1939, № 2 – 3, стр. 107 – 114.

Малюгин Л. Утраченные иллюзии. Заметки о московских спектаклях. — «Искусство и жизнь», Л., 1939, № 6, стр. 8 – 10.

Альтман И. «Павел Греков» в Театре Революции. — «Литературный критик», М., 1939, № 4, стр. 138 – 154.

Громов П. «Павел Греков» в Театре Революции. — «Звезда», Л., 1939, № 9, стр. 176 – 181.

Виленский Э. «Павел Греков» в Театре Революции. — «Известия», 1939. 18 января.

{353} Корзинкин П. «Павел Греков». Премьера пьесы Б. Войтехова и Л. Ленча в Театре Революции. — «Красная звезда», М., 1939, 18 января.

Трегуб С. «Павел Греков». Новая постановка Московского Театра Революции. — «Правда», 1939, 20 января.

Князев В. «Павел Греков» в Театре Революции. — «Вечерняя Москва», 1939, 20 января.

Чичеров И. Волнующий спектакль. Пьеса «Павел Греков» в Театре Революции. — «Комсомольская правда», 1939, 25 января.

Мейерович Еф. «Павел Греков». — «Советское искусство», 1939, 26 января.

Александров А. Замечательный спектакль «Павел Греков» в Театре Революции. — «Рабочая Москва», 1939, 10 февраля.

Гольдберг А. «Павел Греков». — «Строительный рабочий», М., 1939, 20 февраля.

Гринберг И. «Павел Греков», — «Ленинградская правда», 1939, 10 апреля.

*«Простые сердца» К. Паустовского*

Левин М. Романтика и обыденность. — «Искусство и жизнь». Л., 1940, № 7, стр. 11.

Заманский С. Неосуществленный замысел. «Простые сердца» К. Паустовского в Московском Театре Революции. — «Советское искусство», 1940, 18 апреля.

*«Бесприданница» А. Островского*

Загорский М. «Бесприданница» в Московском Театре Революции, — «Театр» 1941, № 2, стр. 61 – 62.

Бачелис И. «Бесприданница», — «Известия», 1940, 11 декабря.

Крути И. «Бесприданница» в Театре Революции. — «Московский большевик», 1940, 12 декабря.

Заманский С. «Бесприданница». — «Советское искусство», 1940, 15 декабря.

Гринвальд Я. «Бесприданница». В Театре Революции. — «Вечерняя Москва», 1940, 18 декабря.

Мацкин А. К спорам о «Бесприданнице». — «Советское искусство», 1940, 22 декабря.

Потапов В. Вопреки традиции. — «Литературная газета», 1940, 22 декабря.

*«Мария Стюарт» Ф. Шиллера*

Загорский М. «Мария Стюарт», — «Театральная неделя», М., 1941, № 13, стр. 18 – 19.

##### Театр имени Моссовета

*«Нашествие» Л. Леонова*

Богуславский Ал. «Нашествие». Новая пьеса Леонида Леонова в Театре имени Моссовета. — «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1943, 26 марта.

Бояджиев Г. Три премьеры (В Театре имени Моссовета). — «Комсомольская правда», 1944, 30 марта.

Бояджиев Г. Путь к правде. Заметки о Театре имени Моссовета, — «Литература и искусство», М., 1944, 13 мая.

Путинцев Н. Две премьеры в Театре имени Моссовета. — «Вечерняя Москва», 1944, 8 марта.

Леонидов О. Замечательный спектакль. «Нашествие» Л. Леонова в Театре имени Моссовета. — «Московский большевик», 1944, 8 апреля.

Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936 – 1945, М., «Наука», 1965, стр. 185 – 189.

Зорина Г. «Нашествие». — В сб. «Спектакли и годы», М., «Искусство», 1969, стр. 299 – 302.

Родина Т. Новые работы Ю. А. Завадского. — В сб. «Театр», М., ВТО, 1945, стр. 54 – 55.

{354} Фрейдкина Л. Героика и актеры психологической школы. — В кн. «Актеры и роли», М.‑Л., «Искусство», 1947, стр. 23 – 35.

Образцова А. Образ советского человека в режиссерском творчестве Ю. А. Завадского. — В сб. «Ежегодник Института истории искусств. 1955. Театр», М., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 145 – 146, 148 – 151.

Хайченко Г. Страницы истории советского театра, М., «Искусство», 1965, стр. 129 – 135.

*«Чайка» А. Чехова*

Ермилов В. Пьеса о таланте. «Чайка» в Театре имени Моссовета. — «Театр», 1945, № 1, стр. 18 – 27.

Асмус В. «Чайка». Премьера в Театре имени Моссовета. — «Советское искусство», М., 1945, 25 мая.

Бертенсон М. «Чайка». Спектакль Театра имени Моссовета. — «Вечерняя Москва», 1945, 28 мая.

Бассехес А. «Чайка». В Театре имени Моссовета. — «Литературная газета», 1945, 9 июня.

Калитин Н. «Чайка». Новый спектакль Театра имени Моссовета. — «Комсомольская правда», 1945, 10 июня.

Лукин Ю. «Чайка» в Театре имени Моссовета. — «Правда», 1945, 6 июля.

Головашенко Ю. «Чайка» в Театре имени Моссовета. — «Известия», 1945, 11 июля.

##### Театр имени Евг. Вахтангова

*«Сирано де Бержерак» Э. Ростана*

Белов Е. «Сирано де Бержерак». Гастроли Театра имени Евг. Вахтангова. — «Рабочий край», Иваново, 1949, 20 сентября.

Барсуков Н. Московские спектакли на горьковской сцене. К окончанию гастролей Театра имени Евг. Вахтангова. — «Горьковская коммуна», 1949, 21 октября.

Митин Г. Новый Сирано, новый Гамлет. — «Вопросы литературы», М., 1965, № 3, стр. 13.

*«Дорога победы» В. Соловьева*

Ростоцкий Б. Мелкое решение большой темы. — «Театр», М., 1947, № 2, стр. 18 – 22.

Залесский В. Идея и образ. «Дорога победы» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Советское искусство», 1946, 13 декабря.

Бояджиев Г. «Дорога победы». — «Правда», 1946, 28 декабря.

Гринвальд Я. «Дорога победы». Новый спектакль Театра имени Евг. Вахтангова. — «Московский большевик», 1946, 29 декабря.

«Дорога победы». — В сб. «Научно-творческая работа ВТО», декабрь, 1946 (М., ВТО, 1947, стр. 5 – 9). Отчет об обсуждении спектакля в Кабинете советской драматургии и Кабинете театра Горького.

*«Русский вопрос» К. Симонова*

Заславский Д., Лукин Ю. «Русский вопрос» в московских театрах. — «Правда», 1947, 29 июня.

Голышева Е. Поиски нового. — «Комсомольская правда», 1947, 12 августа.

*«Накануне», по И. Тургеневу*

Бейлин А. Тургеневский спектакль. «Накануне» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Вечерний Ленинград», 1948, 19 июля.

Розин Л. Неудачный спектакль. «Накануне» в постановке Театра имени Евг. Вахтангова. — «Красное знамя», Сочи, 1948, 16 октября.

{355} *«Заговор обреченных» Н. Вирты*

Абрамов Ал. Московские премьеры. — «Театр», 1949, № 4, стр. 21 – 22.

Заманский С. О большевистской партийности в творчестве актера. — «Театр», 1949, № 7, стр. 59.

Корольков С. «Заговор обреченных». Пьеса Н. Вирты в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Московский большевик», 1949, 27 марта.

Михайлов Дм. «Заговор обреченных». Спектакль театра имени Евг. Вахтангова. — «Вечерняя Москва», 1949, 30 марта.

Пенкин М. «Заговор обреченных». Новая постановка Театра имени Евг. Вахтангова. — «Культура и жизнь», М., 1949, 31 марта.

Крушинский С. «Заговор обреченных». — «Правда», 1949, 2 апреля.

Путинцев Н. «Заговор обреченных». Пьеса Н. Вирты в Театре им.  Евг. Вахтангова и Центральном театре транспорта. — «Московский комсомолец», 1949, 5 мая.

*«Миссурийский вальс» Н. Погодина*

Гус М. О двух постановках «Миссурийского вальса». — «Театр», 1950, № 4, стр. 34.

Киселев И. Под звуки «Миссурийского вальса». — «Сталинское племя», Киев, 1952, 23 июля.

*«Первые радости» К. Федина*

Северин Евг. Спектакль «Первые радости» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Культура и жизнь», 1950. 21 июня.

Шевелев С. «Первые радости». — «Московская правда», 1950, 28 июня.

Велехова Н. Следуя правде жизни. — «Советское искусство», 1950, 1 июля.

Матвеев Я. «Первые радости» (Спектакль Московского государственного театра имени Евг. Вахтангова). — «Советская Белоруссия», Минск, 1950, 22 июля.

Штейн А. Спектакль о юности большевика. «Первые радости» на сцене Театра имени Евг. Вахтангова. — «Комсомольская правда», 1950, 28 октября.

*«Кирилл Извеков» К. Федина (по роману «Необыкновенное лето»)*

Рождественский Вс. Романы К. А. Федина на сцене, — «Вечерний Ленинград», 1951, 11 сентября.

Владимирская Ф. Спектакли о счастье. «Первые радости» и «Кирилл Извеков» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Смена», Л., 1951, 26 сентября.

Троянский М. Сценическая эпопея по романам К. Федина (Постановки Театра имени Евг. Вахтангова «Первые радости» и «Кирилл Извеков»), — «Ленинградская правда», 1951, 27 сентября.

Лордкипанидзе Н. «Кирилл Извеков». Новый спектакль Театра имени Евг. Вахтангова. — «Комсомольская правда», 1951, 23 октября.

Велехова Н. Спектакль и роман. «Кирилл Извеков» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Советское искусство», 1951, 24 ноября.

*«Европейская хроника» А. Арбузова*

Макаров А. Человеческие судьбы и социальные схемы. — «Театр», 1953, № 8, стр. 75.

Изаков Б. Судьбы простых людей. «Европейская хроника» в двух московских театрах. — «Комсомольская правда», 1953, 24 мая.

Рудницкий К. Разными путями. «Европейская хроника» А. Арбузова в двух московских театрах, — «Московская правда», 1953, 30 мая.

Сухаревич В. Пьеса и ее истолкование. — «Литературная газета», 1953, 6 июня.

Путинцев Н. Путь к правде. «Европейская хроника» на сценах московских театров. — «Известия», 1953, 10 июля.

{356} *«Кандидат партии» А. Крона*

Макаров А. Пьеса и спектакль. — «Театр», 1954, № 4, стр. 79 – 80.

Кладо Н. Конфликт и декларация. «Кандидат партии» А. Крона в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Комсомольская правда», 1953, 2 октября.

Дьяконов А. «Кандидат партии». Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова, — «Труд», 1953, 19 ноября.

*«Перед заходом солнца» Г. Гауптмана*

Юзовский Ю. «Перед заходом солнца». — «Театр», 1954, № 4, стр. 171 – 172.

Бояджиев Г. Трагическая роль М. Астангова. — «Театр», 1955, № 4, стр. 126 – 137. То же см. в кн.: Бояджиев Г. Поэзия театра, М., «Искусство», 1960, стр. 335 – 360; Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров, М., «Просвещение», 1969, стр. 255 – 269.

Образцова А. Бунт Маттиаса Клаузена. «Перед заходом солнца» Гауптмана в Театре имени Евг. Вахтангова, — «Вечерняя Москва», 1954, 29 декабря.

Межинский С. Искусство высокой трагедии. — «Советская культура», 1955, 10 мая.

Щербаков А. Искусство жизненной правды. К итогам гастролей Театра имени Евг. Вахтангова. — «Знамя коммунизма», Одесса, 1955, 31 июля.

Барсуков Н. Драма Маттиаса Клаузена. — «Горьковская правда», 1956, 7 июня.

Шебуев Г. Глубокие мысли, сильные чувства. О спектаклях Театра имени Евг. Вахтангова. — «Волжская коммуна», Куйбышев, 1956, 17 июня.

Николаев К. Театр имени Евг. Вахтангова в Туле. — «Молодой коммунар», Тула, 1958, 21 марта.

Емельянов Ю. «Перед заходом солнца». Спектакли Театра имени Евг. Вахтангова в Брянске. — «Брянский рабочий», 1959, 21 нюня.

Петровский В. «Перед заходом солнца». — «Удмуртская правда», Ижевск, 1960, 18 июня.

Коган Л. Гастроли москвичей. Солнце непременно взойдет. — «Вечерний Свердловск», 1963, 10 июля.

Блюмберг И. Образ Маттиаса Клаузена в интерпретации мастеров советской сцены. — В кн. «Записки о театре. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Сборник трудов», Л., 1968, стр. 230 – 232.

Зоркая Н. и Зорина Г. Вахтанговцы и «вахтанговское». — «Театр», 1957, № 9, стр. 104 – 105.

Колос Г. Диалог через рампу. Минск, «Беларусь», 1967, стр. 187 – 190.

*«Большой Кирилл» И. Сельвинского*

Бачелис Т. Время действия — год 1917. — «Театр», 1958, № 1, стр. 77 – 78.

Абалкин Н. «Большой Кирилл». — «Правда», 1957, 19 ноября. То же см. в кн.: Абалкин Н. Театральные горизонты, М., «Искусство», 1964, стр. 247.

Горчаков Н. Спектакль о революции. — «Известия», 1957, 7 декабря.

Образцова А. Три премьеры вахтанговцев. — «Комсомольская правда», 1957, 15 ноября.

Вишневская И. Два спектакля о революции. — «Вечерняя Москва», 1957, 16 ноября.

Кедрина З. Многообразие реализма. — «Литературная газета», 1957, 26 ноября.

Калитин Н. События незабываемых лет. — «Советская Россия», 1957, 27 ноября.

Щербаков К. По-вахтанговски! — «Московский комсомолец», 1957, 18 декабря.

{357} Николаева О. Широта замысла, щедрость красок. Спектакль «Большой Кирилл» на сцене Театра имени Евг. Вахтангова. — «Ленинградская правда», 1958, 4 июня.

Измайлова Е. Встреча со старыми друзьями. «Большой Кирилл» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Вечерний Ленинград», 1958, 5 июня.

*«Гамлет» В. Шекспира*

Шкловский В. О Гекубе. — «Театр», 1958, № 5, стр. 63 – 68.

Штейн А. Две шекспировские премьеры московских театров. — В кн. «Шекспировский сборник. 1961», М., ВТО, 1964, стр. 278 – 280.

Туровская М. Гамлет и мы. — «Новый мир», 1964, № 9, стр. 225 – 226. То же см. в кн.: Туровская М. Да и нет, М., «Искусство», 1966, стр. 138 – 140.

*«Двенадцатый час» А. Арбузова*

Щербаков К. «Двенадцатый час», — «Театр», 1960, № 7, стр. 91.

*«История одной семьи» Л. Кручковского*

Патрикеева И. История двух семей. — «Театральная жизнь», 1962, № 12, стр. 9 – 10.

Ростоцкий Б. Прозрение профессора Зонненбруха. — «Советская культура», 1962, 29 мая.

*«Черные птицы» Н. Погодина*

Дмитриев С. Жив человек! — «Театральная жизнь», 1963, № 4, стр. 9 – 10.

Образцова А. Люди и время. «Черные птицы» Н. Погодина в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Вечерняя Москва», 1962, 6 декабря.

Пименов Вл. Живой голос современника. Театральное обозрение. — «Советская Россия», 1962, 12 декабря.

Ильин В. Да, это не повторится. — «Труд», 1962, 8 декабря.

Ильичев Вл. На сцене — наш современник. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1963, 31 июля.

Бухарцев Р. «Верность». Гастроли вахтанговцев. — «Вечерний Свердловск», 1963, 16 июля.

Макарова О. Солнце слепит глаза… «Черные птицы» Н. Погодина на сцене Театра имени Евг. Вахтангова. — «Голос Риги», 1964, 9 июня.

Витынь Г. Путь к правде. Гастроли Театра имени Евг. Вахтангова. — «Советская молодежь», Рига, 1964, 9 июня.

#### М. Ф. Астангов в кино

Кисунько В. Михаил Астангов. — В сб. «Актеры советского кино», вып. 5, М., «Искусство», 1969, стр. 51 – 65.

Крякова И. Михаил Астангов. — «Советский экран», 1960, № 6, стр. 8 – 9.

Рыбасова Т. Михаил Федорович Астангов. — «Московская кинонеделя», 1961, № 4, стр. 3.

*«Заключенные»*

Абрамов Ал. «Аристократы» на экране. — «Вечерняя Москва», 1936, 27 августа.

Оттен Н. Система потерь. — «Кино», М., 1936, 28 августа.

Крон Ал. «Заключенные». — «Рабочая Москва», 1936, 14 ноября.

Горбатов Б. Фильм о перековке, — «Правда», 1936, 15 декабря.

Гинзбург С. Творчество художника-патриота. Памяти Евгения Червякова. — «Искусство кино», 1957, № 9, стр. 126.

{358} *«Семья Оппенгейм»*

Изаков Б. «Семья Оппенгейм» на экране. — «Правда», 1938. 20 ноября.

Шварц Я. «Семья Оппенгейм». — «Советское искусство», 1938, 24 ноября.

Кригер Евг. «Семья Оппенгейм». — «Известия», 1939, 8 января.

*«Минин и Пожарский»*

Ковалев А. «Минин и Пожарский». — «Известия», 1939, 4 ноября.

*«Весенний поток»*

Магат Е. Режиссер и его фильм. — «Искусство кино», 1941, № 4, стр. 30 – 31.

Бруштейн А. Романтическая лента. — «Кино», 1941, 7 февраля.

Долгополов Мих. «Весенний поток». — «Известия», 1941. 15 февраля.

Вигдорова Ф. «Весенний поток». — «Правда», 1941, 25 февраля.

*«Мечта»*

Тэсс Т. «Мечта». — «Известия», 1943, 23 сентября.

Юткевич С. «Мечта». — «Литература и искусство», М., 1943, 9 октября.

*«Секретарь райкома»*

Евсеев А. «Секретарь райкома». — «Литература и искусство», 1942, 12 декабря.

Викторов В. «Секретарь райкома». — «Комсомольская правда», 1942, 13 декабря.

*«Пятнадцатилетний капитан»*

Соловьев А. «Пятнадцатилетний капитан». — «Вечерняя Москва», 1946, 26 марта.

*«Русский вопрос»*

Абрамов Ал. «Русский вопрос» — тема, герои, фильм. — «Искусство кино», 1948, № 2, стр. 14 – 15.

Винниченко И., Явич Л. «Русский вопрос». — «Комсомольская правда», 1948, 6 марта.

Юренев Р. «Русский вопрос» на экране. — «Вечерняя Москва», 1948, 6 марта.

Абрамов Ал. «Русский вопрос» на экране. — «Московский комсомолец», 1948, 9 марта.

Сурков Е. «Русский вопрос» на экране. — «Правда», 1948, 17 марта.

*«Третий удар»*

Юренев Р. Урок стратегии. — «Искусство кино», 1948, № 3, стр. 20.

Винниченко И. «Третий удар». — «Комсомольская правда», 1948, 29 апреля.

Кожевников В. «Третий удар». — «Правда», 1948, 3 мая.

Юдин Б. Блестящая страница истории. — «Труд», 1948, 14 мая.

*«У них есть Родина»*

Кокорева И. В защиту справедливости. — «Искусство кино», 1950, № 3, стр. 31.

Кара С. «У них есть Родина». — «Ленинградская правда», 1950, 22 марта.

Дубровский А. «У них есть Родина». — «Советское искусство», 1950, 25 марта.

Катаев В. «У них есть Родина». — «Комсомольская правда», 1950, 26 марта.

Вешняков М. «У них есть Родина». — «Московский комсомолец», 1950, 25 марта.

Дубровский А. «У них есть Родина». — «Советская Абхазия», Сухуми, 1950, 31 марта.

*«Садко»*

Бабочкин Б. Былина и фильм. — «Литературная газета», 1953, 8 января.

Рожков Ник. Непойманная птица. — «Комсомольская правда», 1953, 9 января.

*«Максимка»*

Петров С. «Максимка». — «Вечерняя Москва», 1953, 18 февраля.

*«Княжна Мери»*

Шалуновский В. Не тот Печорин. О фильме «Княжна Мери». — «Советская культура», 1955, 18 августа.

Валин И. «Княжна Мери». — «Советская Латвия», Рига, 1955, 6 сентября.

*«Тайна вечной ночи»*

Яценко Л. «Тайна вечной ночи», — «Волжская коммуна», Куйбышев, 1956, 1 июня.

Грановский Я. Проторенными путями. — «Приуральская правда», Уральск, 1956, 2 июня.

Тесенюк Т. «Тайна вечной ночи», — «Красное знамя», Харьков, 1956, 2 июня.

#### М. Ф. Астангов на радио и телевидении

Осокин В. «Маскарад». Новая радиокомпозиция. — «Вечерняя Москва», 1945, 12 апреля. (Об Астангове — Арбенине.)

Липинская Е. «Не убий». — «Советская культура», 1961, 26 сентября. (Рецензия на телеспектакль по пьесе Г. Родигаста. Астангов — Иессен.)

Уварова И. Последняя роль Астангова. — «Театр», 1965, № 12, стр. 92 – 93. (Об исполнении роли Гюнтера Штраля в радиоспектакле «Встречи с Бахом».)

Составила *С. Галкина*

1. См.: В. Г. Сахновский, Работа режиссера, М.‑Л., «Искусство», 1937. [↑](#footnote-ref-2)
2. Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, М., изд. ВТО, 1962, стр. 481. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Известия», 1935, 18 мая. [↑](#footnote-ref-4)
4. С. Нельс, Шекспир на советской сцене, М., «Искусство», 1960, стр. 114 – 115. [↑](#footnote-ref-5)
5. Алексей Попов, Воспоминания и размышления о театре, М., изд. ВТО, 1963, стр. 222. [↑](#footnote-ref-6)
6. Н. Я. Берковский, Литература и театр. Статьи разных лет, М., «Искусство», 1969, стр. 27. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Декада московских зрелищ», 1939, № 8. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Из истории кино. Документы и материалы», М., «Искусство», 1965. [↑](#footnote-ref-9)
9. К. Гейден, История германского фашизма, М.‑Л., Соцэкгиз, 1935, стр. 62. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Ленинградская правда», 1951, 27 сентября. [↑](#footnote-ref-11)
11. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 1, стр. 66. [↑](#footnote-ref-12)
12. Впервые «Нашествие» было опубликовано в «Новом мире», 1942, № 8. [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: Леонид Леонов, Пьесы, М., «Советский писатель», 1964. [↑](#footnote-ref-14)
14. О. Мандельштам, Разговор о Данте, М., «Искусство», 1967, стр. 7. [↑](#footnote-ref-15)
15. Франческо Петрарка, Избранная лирика, М., Гослитиздат, 1953. [↑](#footnote-ref-16)
16. Астангов нащупал в поэтике Петрарки чрезвычайно существенную, важную черту, которую подметил Мандельштам у Данте: «Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью» («Разговор о Данте», стр. 21). [↑](#footnote-ref-17)
17. Астангов уловил степень прямодушия поэта и некую хитрость поэтического умысла, какой выпал на долю строк, отведенных сетованиям Петрарки. Скорее всего, интуицией большого актера, вошедшего в образ, постиг он странную тайну душевного устройства поэта, в которой Петрарка исповедовался в трактате «О презрении к миру», где собеседник его, Блаженный Августин, говорит ему: «Ты одержим какою-то убийственной душевною чумою, которую в новое время зовут тоскою, а в древности называли печалью». — «Каюсь, что так, — отвечает поэт. — … В этой скорби все так сурово и горестно, и страшно, и путь к отчаянию открыт ежеминутно, и каждая мелочь толкает к гибели несчастную душу… Я так упиваюсь своей душевной борьбою и мукою… с каким-то стесненным сладострастием, что лишь неохотно отрываюсь от них» (Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты. Перевод с латинского М. Гершензона и Вяч. Иванова, М., 1915). [↑](#footnote-ref-18)
18. Автор текста — П. Полиевский. [↑](#footnote-ref-19)
19. В. Гоффеншефер, Мировоззрение и мастерство, М., Гослитиздат, 1936, стр. 170 – 171. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Правда», 1938, 20 ноября. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Известии», 1939, 8 января. [↑](#footnote-ref-22)
22. В 1965 году фильм был повторно выпущен на экран в новой редакции под названием «Южный узел». [↑](#footnote-ref-23)
23. «Правда», 1941, 25 февраля. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Известия», 1941, 15 февраля. [↑](#footnote-ref-25)
25. С. Фрейлих, Фильмы и годы, М., «Искусство», 1964, стр. 195. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Искусство кино», 1964, № 11, стр. 20. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Известия», 1943, 23 сентября. [↑](#footnote-ref-28)
28. Сб. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 143. [↑](#footnote-ref-29)
29. Из книги «Воспоминания и размышления о театре». [↑](#footnote-ref-30)
30. «Театр», 1958, № 5, стр. 64 – 68. Разрядка моя. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-31)
31. Перевод О. Чюминой. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Архив Маркса и Энгельса», т. VII, М., Госполитиздат, 1940, стр. 8. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Архив Маркса и Энгельса», т. VIII, М., Госполитиздат, 1946, стр. 408. [↑](#footnote-ref-34)
34. Об этом Луначарский писал в статье «Бекон в окружении героев Шекспира». — «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 2, М., «Искусство», 1958, стр. 462. [↑](#footnote-ref-35)
35. Восстановлена постановка А. Грипича в Театре Революции. [↑](#footnote-ref-36)
36. Основная часть труппы та же, что в Одессе. Из ролей М. Ф. Астангов повторил здесь Бетховена, Незеласова и Жака. [↑](#footnote-ref-37)