

С. ДУРЫЛИН

НА ВСЯКОГО
МУДРЕЦА
ДОВОЛЬНО
ПРОСТОТЫ

НА СЦЕНЕ
МОСКОВСКОГО
МАЛОГО
ТЕАТРА

Всероссийское Театральное Общество

МОНОГРАФИИ
О СПЕКТАКЛЯХ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Ю. ЮЗОВСКОГО

Выпуск

V

Издание
ВТО

Всероссийское Театральное Общество

С. ДУРЫЛИН

НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА
ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ

НА СЦЕНЕ
МОСКОВСКОГО
МАЛОГО ТЕАТРА

Москва — Ленинград

1940


С О Д Е Р Ж А Н И Е

	<i>Стр</i>
<i>1. Пьеса</i>	<i>5</i>
<i>2. Спектакль в „Доме Островского“</i>	<i>28</i>
<i>3. Вместо заключения</i>	<i>121</i>
<i>Примечания</i>	<i>127</i>



I

ПЬЕСА

 **ВЪЯВЛЯЮ** тебе по секрету, — писал 27 сентября 1866 г. А. Н. Островский своему приятелю, актеру Бурдину, — что я совсем оставляю театральное поприще. Причины вот какие: выгод от театра я почти не имею (хотя все театры в России живут моим репертуаром); начальство театральное ко мне не благоволит, — а мне уж пора видеть не только благоволение, но некоторое уважение; без хлопот и поклонов с моей стороны ничего для меня не делается, а ты сам знаешь, способен ли я к низкопоклонству; при моем положении в литературе играть роль вечно кланяющегося просителя тяжело и унизительно. Я заметно старею и постоянно нездоров... и потому ездить в Петербург ставить там пьесы прежде, чем в Москве, ходить по высоким лестницам мне уж нельзя. Поверь, что я буду иметь гораздо более уважения, которое я заслужил и которого стою, если развяжусь с театром. Давши театру 25 оригинальных пьес, я не добился, чтобы меня хоть мало отличали от какого-нибудь плохого переводчика. По крайней мере я приобрету себе спокойствие и независимость вместо хлопот и незаслуженного унижения. Современных пьес я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исклю-

чительно ей,—буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму „Бориса Годунова“.—Таким образом постепенно и незаметно я отстану от театра“.¹

Островский, еще до написания настоящего письма, в том же 1866 г. написал историческую хронику „Димитрий Самозванец и Василий Шуйский“ (окончена 31 мая), теперь, во исполнение своего зарока — уйти от театра и отказаться от писания „современных пьес“, он на второй же день после отсылки письма к Бурдину, 29 сентября, принимается за историческую хронику „Тушино“ и ей посвящает всю осень. Следующий год—1867—Островский, держась зарока, занят переводом двух итальянских комедий и писанием либретто, на основе своих драм, для Чайковского („Воевода“) и Серова („Вражья сила“). Осень этого года посвящена работе над исторической драмой „Василиса Мелентьева“, в основу которой положен текст драмы С. А. Гедеонова. Окончив „Василису Мелентьеву“, с ее бурными страстями, как бы переплескивающими через предел исторический дали, Островский задумывает пьесу, в которой хочет уйти не только от живого шума современности, но и от отдаленного шороха истории: к 1868 г. относится первый замысел „весенней сказки“ „Снегурочка“, уносящей в седое прошлое славянской предистории.

В том же 1868 г. (март — апрель) Островский не только замышляет, но и приступает к работе над другой сценической сказкой — „Иванушка дурачок“.²

Зарок уйти от современности исполняется Островским строже, чем был дан: драматург, еще недавно дававший своими пьесами повод критику-публицисту для страстного нападения на „темное царство“ современности, теперь уходит не только в даль истории, но и в небыль сказки.

Уход Островского от „современной пьесы“ означал уход его от театра вообще. Истерзаный тем „милль-

оном терзаний“, о которых рассказал в письме к Бурдину, Островский, садясь в щелыкове за исторические хроники, собирался писать пьесы для чтения, а не для театра: он сознательно избирал ту драматическую форму, которая, по его мнению, была неосуществима на сцене. Островский оставил перо в своей руке только для того, чтобы писать исторические монографии в лицах. Если бы замысел Островского осуществился, перед нами был бы единственный в истории литературы случай, когда прирожденный драматург, отказавшись от своего призвания работать для театра, превратился бы в писателя, желающего уходом в отжитое навсегда отвлечься от тревог и болей современности.

Но Островский, как ни велика была его усталость от огорчений и терзаний, перенесенных на поприще театра, был слишком кровно связан с современностью, чтобы сделать это. Как ни добросовестно погружался он в прошлое, сидя над „Актами археологической экспедиции“ и летописями Смутного времени, его чуткое ухо продолжало внимать гулкому шуму текущей жизни, его зоркий взор продолжал вглядываться в пестрые облики и образы современности.

Островский не был бы великим народным художником, если бы он был способен выдержать до конца наложенный для себя зарок. Он пробыл в своем затворничестве летописца всего два года и вышел оттуда с пьесой, которая является вряд ли не самой современной из всех „современных пьес“ Островского.

Это была комедия в пяти действиях „На всякого мудреца довольно простоты“.

Островский начал эту комедию в конце августа 1868 г. в Москве.

В письме к актеру Ф. А. Бурдину Островский пишет:

„Я, как приехал, так сел за дело, теперь у меня пишется большая комедия „На всякого мудреца довольно простоты“; но ты помолчи пока; в сентябре

я ее кончу и приеду в Петербург, тогда ты ее заявишь“ (для постановки в бенефис. — С. Д.). Принявшись за „современную пиэсу“, он в то же время задумал другую комедию — „Горячее сердце“, действие которой происходит в конце 1830-х годов. При всем том Островский все еще не оставил намерения отказаться от деятельности драматурга: „Все это я кончу и потом, кажется, надолго расстанусь с театром.

Работа над новой комедией увлекла Островского, а Бурдин, заинтересованный не в художественном достоинстве пьесы, а лишь в том, чтобы она поспела к его бенефису, торопил Островского. В ответ на одно из таких поторапливаний от 19 сентября: „ради бога сообщи мне, когда твоя пьеса будет готова и могу ли я на нее рассчитывать, ибо мой бенефис 1 ноября“, Островский не без досады отвечал: „Пиэсу я кончаю, на будущей неделе она будет готова; я тебе вперед напишу, когда тебе итти к Павлу Степановичу (Федорову, начальнику репертуара. — С. Д.) чтобы увидеть пиэсу у него на столе. В Петербурге буду не ранее ноября, когда кончу другую пиэсу“. Через неделю последовал новый толчок со стороны Бурдина, который только что перед тем ссудил нуждавшегося Островского 500 руб.: „Теперь твоя очередь выручать меня — мой бенефис 1 ноября, я решительно без пиэсы и если не получу твою комедию на будущей неделе, то остаюсь как на мели“. Островский вынужден был успокаивать Бурдина и вместе с тем твердо отстаивать перед ним свое право на доработку комедии. „Пиэса моя — комедия в 5 действиях „На всякого мудреца довольно простоты“ — кончена будет непременно к субботе и выслана в Петербург 8 числа октября. Ранее невозможно, сюжет так серьезен, что торопиться никак нельзя, особенно важен последний акт, который надо отделать хорошенько. 9-го ты получишь пиэсу непременно (разве только умру до тех пор), тебе останется три недели, можно успеть без особых хлопот. Чтобы ускорить пропуск Комитетом и цензурою, я сам постараюсь, напишу директору,

Павлу Степановичу и Кейзеру. Чтобы тебе не беспокоиться, я буду тебя уведомлять: „оканчиваю, кончил, переписывают“.

В последних словах Островского звучит худо скрытая досада художника, которому мешают достойным образом докончить его творение. Наконец, 15 октября Бурдин уведомил Островского, что „получил пьесу“ и „прочел“ ее „с Васильем Васильевичем Самойловым“, который тут же попросил для себя „молодого либерала“ — Городулина: „ему очень нравится“, а роль Глумова попросил для дебюта своего сына, Н. В. Самойлова. Сам Самойлов, весьма высокомерный в обращении с драматургами и незадолго перед тем отказавшийся от роли Минина в хронике Островского, писал ему: „Роль юноши порешили отдать сыну моему Николаю, с которым я займусь, я выбрал ее для дебюта и отвечу за нее (если вы разрешите)“. Островскому оставалось только благодарить знаменитого артиста.

Но поторапливание со стороны Бурдина сказалося таки на пьесе. Островский вынужден был спешно писать Бурдину: „При торопливой переписке в 5-м акте пропущена целая тирада. Я теперь только хватился. Вот она“. Далее следует знаменитое обращение Глумова к негодующим чтецам его похищенного дневника: „Чем вы обиделись в моем дневнике?“ и т. д.

Постановка новой комедии Островского начиналась при неблагоприятных предзнаменованиях: внимание дирекции и публики было устремлено совсем в другую сторону. Счастливым соперником Островского оказывался Оффенбах. „У нас и публика и начальство помешались на „Belle Hélène“, — сообщал Бурдин, — и до билетов нельзя додаться“. Островский, подавленный такими предпремьерными настроениями и натянутыми отношениями с дирекцией, вновь настойчиво заявлял: „Я теперь занят большой пьесой „Горячее сердце“, которую кончу в ноябре, эта уж будет последняя; затем я прекращаю всякие сношения с театром“.

В петербургском спектакле комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ роли исполняли: Глумова —

Н. В. Самойлов-сын, Глумовой — Ю. Н. Линская, Мамаева — Ф. А. Бурдин, Мамаевой — А. М. Читау, Курчаева — П. П. Пронский, Крутицкого — П. В. Васильев 2-й, Городулина — В. В. Самойлов-отец, Турусиной — Е. Н. Жулева, Машеньки — Малышева, Манефы — П. К. Громова, Голутвина — П. С. Степанов, Григория — П. А. Петровский.

Островский не поехал в Петербург на премьеру комедии, состоявшуюся 1 ноября 1868 г.

Тотчас после спектакля Бурдин писал Островскому: „Пьесу сыграли... скажу одно: артисты сделали свое дело (вполне по совести), пьеса очень понравилась, артистов и тебя вызывали бесчисленно“.

Это был успех, но успех с оговоркою, которую тут же пришлось сделать Бурдину: „Сбор был 700 руб. по казенной цене, т. е. две трети театра“. В предшествовавший бенефис режиссера Яблочкина „Прекрасная Елена“ дала 2500 рублей. Это означало переполненный театр при бешеных ценах на места. На премьеры же новой комедии Островского, по обыкновенным ценам, театр пустовал на одну треть.

Бурдин принужден был сообщить Островскому еще одну характерную черту премьеры его пьесы: „Хорош директор! он не был — его не интересовали ни твоя пьеса, ни дебютант. Славная будущность русского театра! Зато публика была отборная“.

Одновременно с Петербургом пьеса Островского репетировалась в Москве в Малом театре. Состав исполнителей был блестящий: Глумов — Н. Е. Вильде, Глумова — Х. И. Таланова, Мамаев — П. М. Садовский, Мамаева — Е. Н. Васильева, Курчаев — Н. А. Александров, Крутицкий — С. В. Шумский, Городулин — И. В. Самарин, Турусина — Н. М. Медведева, Машенька — Г. Н. Федотова, Манефа — С. П. Акимова, Голутвин — В. И. Дмитриевский, Григорий — Д. В. Живокини 2-й.

Как рассказывает Г. Н. Федотова, „на первом представлении произошел небывалый случай. После монолога и ухода Глумова Островский был вызван

несколько раз во время действия, при действующих лицах на сцене. Такого случая другого я больше в жизни не помню".⁴

Успех новой комедии Островского в Москве был гораздо значительнее, чем в Петербурге. Действие комедии происходит в Москве, и „дела и дни“ Глумых, Мамаевых и Крутицких были гораздо понятнее московскому зрителю, чем петербургскому. К тому же исполнение пьесы в Москве стояло на несравненно большей высоте, чем в Петербурге: достаточно указать, что в Москве Мамаев играл Пров Садовский, тогда как в Петербурге эта роль находилась в руках бесталанного Бурдина.

Однако и московская критика, как и петербургская, стала втупик перед пьесой Островского. Новая комедия разбивала трафаретное представление об Островском как о „купеческом“ драматурге. „На всякого мудреца довольно простоты“—дворянская пьеса, и от „купечества“ в ней осталось только то, что одно из действующих лиц, барыня Турусина, „родом из купчих“, да то, что Манефа, „занимающаяся гаданьем“, вхожа как в дворянские, так и в купеческие дома. Критики стали втупик и перед самой формой новой комедии Островского: она резко отличалась от привычной формы его пьес из купеческой жизни.

После перерыва, вызванного писанием исторических монографий в лицах, Островский в своей комедии нес на сцену что-то новое, невиданное и не ожидавшееся от него. Критика растерялась перед этим новым, не умея ни уловить его, ни понять. Вот что писала „Современная летопись“ после московской постановки „На всякого мудреца довольно простоты“:

„Публика приняла новую пьесу чрезвычайно благосклонно, неоднократно вызывая как автора, так и исполнителей. Успех этой комедии упрочен на нашей сцене...“

„Пьеса эта, совершенно выходя из круга обыкновенной литературной деятельности нашего драматурга, переносит нас в совершенно другую среду, нежели та,

которую до сей минуты так неумоимо рисовало нам его художественное перо, не дает нам на этой новой почве той полноты впечатления, к которой привыкли мы в пьесах г. Островского; это, по мнению нашему, почти не комедия, это скорее сцены современной жизни, сцены художественно верные, написанные мастерскою, опытною рукой, но сцены отрывочные, наскоро связанные между собой и связанные местами не настолько крепко, чтобы составить одно стройное целое. В произведениях г. Островского мы привыкли к тому, что в них, по русскому выражению, ни слова ни прибавишь, ни выкинешь, а в новой пьесе, о которой идет речь, есть порой и недосказанное, а порой и чересчур растянутое. К числу последнего бесспорно принадлежит 1-я сцена 4-го акта между генералом и Глумовым, где хотя и с поразительною, но, тем не менее, и с утомительною верностью переданы и глупая самоуверенность выжившего из ума старика и рабская лесть хитрого Глумова, делающего себе из напыщенной самонадеянности Крутицкого ступень к достижению своих честолюбивых целей.

„Личность Манефы, стоящей во главе всех юродивых и гадалщиц, которыми наполнен дом Турусиной, хотя и взята из жизни, но, по мнению нашему, сильно страдает преувеличением.

„Не менее утрировано и почти совершенно лишнее в пьесе лицо журналиста Голутвина, коему чуждо все его окружающее. Страдает также шаржировкой и одно из главных действующих лиц, старик Мамаев...“⁵

Московский рецензент боится вымолвить, что новая комедия знаменитого драматурга неудачна, и тем не менее эта мысль сквозит через каждую строку его отзыва. Главные упреки, обращенные в рецензии к Островскому, — это упреки в отсутствии цельности, в расплывчатости драматической формы („не комедия“, а „сцены“), в „преувеличении“, в „утрировке“, в „шаржировке“ действительности. Если поверить рецензенту, то Островский в новой комедии перестал

быть реалистом, а вдался в занимательный, но бесформенный фарс.

Петербургский рецензент, А. С. Суворин, подробнее развивал ту же мысль, что намечал москвич: новая пьеса Островского, несмотря на отдельные яркие места и частности, неудачна, и неудачна потому, что Островский отступил от своего прежнего, испытанного реализма и увлекся чем-то новым, — как кажется Суворину, — поверхностным, усмешливым и легкомысленным:

„... [первые] три акта — это лучшие акты в пьесе. В них есть сцены, очень хорошо написанные, диалоги блестящие, часто дышащие остроумием, которое вызвало общее одобрение; действие идет довольно живо и естественно и, кажется, обещает впереди хорошую развязку, несмотря на некоторые водевильные подробности в завязке. Но, увы, эти водевильные подробности снова явились в четвертом и пятом действиях и ослабили хорошее впечатление, которое производится вторым и третьим актами“.

Особенно неудачна, по мнению критика, развязка пьесы:

„... Следует сцена, сильно напоминающая собою известную сцену из „Ревизора“. Как там является обличителем городских властей письмо Хлестакова к Тряпичкину, так здесь является обличителем Глумова статья юмористической газеты, с приложением его портрета, принадлежащая перу Голутвина, а также известный дневник...“

„Пусть читатель рассудит, насколько это естественно. Оставляя в стороне сценические эффекты, заимствованные для этого акта г. Островским то у Гоголя, то у Грибоедова (монолог Глумова и монолог Чацкого), я желал бы только спросить: могут ли люди, каковы бы они ни были, потерять настолько чувство своего достоинства и наружного приличия, что станут выслушивать свою язвительную характеристику то из дневника, то из уст человека, который всех провел, как пошлых дураков? Что впоследствии, когда раны уязвленного самолюбия зажили, эти люди могли бы при-

мириться с Глузовым и употреблять его на подлые делишки — этого я не отрицаю, хотя не думаю, чтоб они дали Глузову слишком шибкий ход вперед; но противно всем человеческим инстинктам, чтоб эти люди, одураченные явным негодяем, поступили так, как это угодно было представить г.Островскому. Начав водевилем, он написал два с половиною акта комедии, потом снова заключил водевилем.

„И какую мораль представляет пьеса? Ту, что негодяю, который решился составить себе карьеру, не должно писать дневника? Да и самый герой — что это за личность? Сильный ли это человек, „умный, злой и завистливый“, как он рекомендует себя, который, силою злой воли и ума, поборает все препятствия к достижению цели и возлетает орлом? Это было бы поучительно. Но Глузовов вовсе не умен, вовсе не сильный комбинатор; автор словно инстинктом это чувствовал, поставив его в среду дураков и пошляков, которых оплесть было нетрудно, даже не прибегая к водевильным приемам или фокусам случая, которого не должно быть в серьезной комедии, где следствия вытекают из причин, где предыдущее объясняется последующим, где все стройно и гармонично . . .

„ . . . Для того, чтобы вознестись Глузову до той высоты, на которую он поднялся, сколько надо было искусственных пружин: оригинальный дядюшка, влюбчивая тетюшка, дурак Городулин, дурак Крутицкий, дура Турусина, целый сонм дураков. Если среди такой многообещающей обстановки Глузовов должен был сказать, что „на всякого мудреца довольно простоты“, то какой же плохой мудрец он был, и стоило ли им заниматься?“⁶

Новой комедии Островского, уже после ее напечатания, посвятил статью Евгений Утин и пришел в ней почти к тем же печальным для Островского выводам, что и Суворин с московским рецензентом. Если поверить критику „Вестника Европы“, комедия Островского фальшива в своем основании, неудовле-

творительна по всему своему построению и удачна только в отдельных эпизодах и немногих действующих лицах. Критик настаивает, что Островский внес фальшь в образ самого Глумова.

„У Глумова, как и у Жадова,—пишет Утин,—накипает в душе желчь, вызванная уродством общественных отношений, и он, Глумов, не признающий на практике никаких понятий о честности, не останавливающийся ни перед чем для достижения своей цели, „один в ночной тиши“ будет „вести летопись людской пошлости“. Как угодно, но нельзя не признать, что здесь звучит сильно фальшивая нота... Откуда могла накопиться „желчь в груди“ у Глумова, который, будучи еще ребенком, у всех лизал руки и тогда уже клялся, что будет любить и слушаться всех своих начальников?

„Мы, разумеется, не настаивали бы на этой неестественной, фальшивой черте характера Глумова, если бы она была мимоходною и стояла бы на втором или третьем плане; мы бы могли только удивиться, к чему внес ее Островский в такой цельной характер, каким представляется нам Глумов. К несчастью, черта эта играет главную роль не в характере Глумова, но в ходе комедии, на ней держится, так сказать, вся интрига пьесы. „Умный, злой и завистливый“ Глумов не хочет более злиться и бить баклуши и, вместо этого, предпочитает сделать себе карьеру. С его умом и еще тем принципом, которым он вооружился главным образом, именно лсстью, нехитро предсказать ему, что он „достигнет своей цели и будет иметь самый полный успех...“

Критику кажется, что Островский, изменив в новой комедии своим обычным „купеческим“ сюжетам, тотчас же растерял все свои достоинства драматурга-реалиста:

„В этой комедии мы встречаем такие недостатки, которые не привыкли видеть в бытовых комедиях Островского. Он сам приучил нас к необыкновенной простоте в завязке, развязке и целом ходе комедий, так что отсутствие этой простоты здесь нам еще более чувствительно...“

„В последней своей комедии Островский, решившись даже пожертвовать цельностью характера, его правдою, прибегнул к одному из таких фальшивых драматических положений, которые могут понадобиться тем только, у которых фабула комедии занимает самое важное место, а никак не тем, у которых на первом плане стоят живые люди и общественные нравы. Вся басня комедии, вся интрига ее довольно неудачно построена на дневнике Глумова, являющемся как бы *deus ex machina*, и на что так падки некоторые из современных французских драматургов, как, например, Сарду...“

Договорившись до невероятного уподобления Островского Сарду — мастеру внешней интриги и поверхностной занимательности, критик спешил уловить мнимое наличие этого сходства в каждой отдельной сцене и во всей комедии в целом. Он самоуверенно заявлял:

„... Мы упрекнем Островского и за ту сцену, где человек Турусиной приходит к ней несколько раз с докладом, что к ней пришел то странный человек, то юродивый, то блаженный, что, если хотите, и смешно, но смешно водевильно, все это искусственно притяннуто, и, без сомнения, не от подобных фарсов может выигрывать комедия. Как нет простоты в самом основании интриги комедии, как натянута завязка и развязка, точно так же мы не можем не заметить натяжки и неестественности, с которою Островский заставляет сталкиваться действующие лица комедии...“⁷

Во всех этих отзывах и суждениях о комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ слышится настоящая растерянность: критики не могут освоить того нового, с чем явился на этот раз Островский, и потому упрекают его в измене самому себе, отвергая новую комедию как плохую пьесу.

А Островский из двухлетнего затворничества летописца вышел с действительно новым и воистину замечательным произведением.



А. П. Ленский



Глумов — П. М. Садовский

Все признавали, что он открыл „темное царство“ — купеческое. Теперь он открывал второе „темное царство“ — дворянское. Когда-то он сделал первую разведку в это дворянское „темное царство“: написал „Воспитанницу“ (1859). Теперь, через десять лет, он начал целый поход против второго „темного царства“: за комедией „На всякого мудреца довольно простоты“ (1868) последовали: „Бешеные деньги“ (1870), „Лес“ (1871), „Волки и овцы“ (1875), „Бесприданница“ (1879), „Таланты и поклонники“ (1882), „Красавец-мужчина“ (1883). Портретами Мамаевых, Крутицких, Городулиных, Глумовых Островский начинал свою вторую галерею портретов, среди которых вскоре появились такие шедевры жизненной наблюдательности и художественного мастерства, как Лидия Чебоксарова, Телятев, Кучумов, Гурмыжская, Буланов, тетушка и племянник Мурзаевские, мать и дочь Огудаловы, Великатов, князь Дулебов, Дудукин и др.

В комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ Островский вводит зрителя в гостиные и кабинеты дворянской Москвы с такою своевременностью и стремительностью, что накрывает их обитателей с „поличным“ их дел, поступков, чувств и мнений. Зритель должен ощущать, что Глумовы и Мамаевы живут и дышат у него за стеной, может быть, даже смотрят вместе с ним спектакль Островского, укрываясь за бархатными портьерами лож.

То, что показано Островским в его комедии, — это не просто „дворянская Москва“, граничащая Остоженкой, Поварской и тихими бульварами с Москвой купеческой, чиновничьей и мещанской. Нет, Островский показывает бывшую грибоедовскую Москву в ее жизненном кипении, приуроченном к строго определенному историческому моменту — к середине 1860-х годов. Племянник Павла Афанасьевича Фамусова, „управляющего казенным местом“, Нил Федосеевич Мамаев вместе со своими бесчисленными родственниками и собратьями по сословию несколько лет тому назад пережил страшное „несчастье“: падение кре-

постного права со всеми проистекающими отсюда умалениями дворянских прав и преимуществ. Мамаевы и Крутицкие, говоря канцелярским языком, только „приняли к сведению“, но вовсе не признали совершившегося факта. Наоборот, они только выжидают время, когда можно будет зачеркнуть этот факт. Москва — столица дворянской фронды, Москва, где в каждой гостиной дамы, просто неприятные, и кавалеры, неприятные во всех отношениях, злобствуют против реформ и „новых веяний“ в жизни и политике, Москва, где в каждом „превосходительном“ кабинете пишутся проекты контрреформ и создаются диспозиции предстоящего отступления на позиции, занимавшиеся до 19 февраля 1861 г., Москва старых генералов, получивших отставку за глупость или за сверхсметное „держимордовство“, Москва статских и тайных советников, обделенных чинами и оскудевших именьями, Москва оживших реакционных надежд и ретроградных чаяний, Москва Каткова и „Московских ведомостей“, требовавших поставить „точку“ к реформам, — вот та Москва, которую Островский изобразил в комедии „На всякого мудреца довольно простоты“.

Это была грибоедовская Москва, показанная через сорок лет после Грибоедова. Она сохранила даже некоторых из своих персонажей: генерал Крутицкий — разве это не полковник Скалозуб в старости? Мамаева — разве это не младшая кузина Натальи Дмитриевны? Городулин — разве это не прямой наследник Репетилова?

Грибоедовская Москва за эти сорок лет сильно постарела, всячески и во всех отношениях оскудела, но она сохранила все те свои жизненные черты и особенности своего бытия, против которых так страстно восставал Чацкий. Даже более того: сохранив все злостные начала „фамусовщины“, „молчалинства“ и „скалозубовщины“, дворянская Москва середины 1860-х годов яростно пытается удержать в своих руках политическую власть и круто расправиться со своими противниками.

Грибоедов Фамусовым и Скалозубам противопоставлял Чацкого. Островский еще недавно противопоставлял Вышневым и Юсовым („Доходное место“) своего Чацкого — горячего и честного Жадова. Теперь, в 1868 г., он знает, что в дворянской Москве и след Чацких простыл. Ему некого противопоставить Мамаевым и Крутицким: он оставляет их наедине с Глузовым, который так же „плоть от плоти“ Мамаевых, как Молчалин „кровь от крови“ Фамусовых.

Глумов — „новый человек“ не только в театре Островского, но и в русской жизни.

Это беззастенчивый карьерист буржуазного закала, напролом идущий к своей цели — полного личного преуспевания, добытого какою бы то ни было ценой. У Глумова нет никаких моральных принципов. У него нет никаких идеалов, ни близких, ни далеких, кроме единственного буржуазного идеала — собственного процветания. Ради торжества этой цели он способен прибегнуть к любому средству, готов заключить союз с кем угодно. Старая мораль умирающих дворянских Обломовок для Глумова, героя буржуазного карьеризма, так же смешна, как новые требования к человеку, предъявляемые народившейся демократией. Статья Добролюбова, в его глазах, так же бессмысленна, как душеспасительная книжка какой-нибудь бабушки с дворянских антресолей на Пречистенке. Все, что ограничивает произвол его эгоизма, — все это лишено, с его точки зрения, всякой цены, все это не имеет никакого права на существование.

Глумов умен. Он наблюдателен. Зоркость — это одно из тех свойств, которыми он особенно дорожит в себе. Вот почему он не может не видеть старозаветной тупости Мамаева или новоявленной пустоты Городулина. Глумов сам ощущает в себе большой запас злости. Вот отчего он не может удержаться от того, чтобы дать волю своему злоречию в эпиграммах на этих важных особ московского чиновничьего и делового мира. Глумов молод, и эти эпиграммы до поры до времени тешат его. Но, сколько бы он ни писал

эпиграмм, он никогда не оставляет заботы об одном деле, единственном, которое он считает важным на свете, — о собственном преуспевании.

Какими угодно усилиями занять видное положение в обществе, обеспечить себя чином и капиталом — вот единственное устремление Глумова.

„На всякого мудреца довольно простоты“ — пьеса без любви; в ней нет любовной интриги, пьеса не завязывается и не развязывается любовью, хотя в ней есть невеста и два жениха.

В 1842 г. „любитель искусств“ говорил в „Театральном разезде“:

„... Уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглянуться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?“

Островский исполнил этот завет Гоголя драматургам: он пронизал свою пьесу, как стержнем, „электричеством“ упорного стремления Глумова к „чину, денежному капиталу, выгодной женитьбе“. „Стремление достать выгодное место“ направляет Глумова, когда-то расточавшего направо и налево эпиграммы, в общество Мамаевых. Ради „чина“, т. е. карьеры, он „молчалинствует“ перед Крутицким и либеральничает перед Городулиным, ради „денежного капитала“ он добивается „выгодной женитьбы“ на племяннице Турусиной.

Стремление в кратчайший срок построить свою карьеру заставляет Глумова пользоваться всеми средствами — от либерального спича, написанного для Городулина, до пророчеств Манефы, купленных по недорогой цене. Этим стремлением, а главное, циничной неразборчивостью в средствах Глумов далеко превосходит Молчалина. Молчалинство — это уже устаревшая стадия приспособленчества и карьеризма; „глу-

мовщина" — это его новая форма. Молчалин был подл, так сказать, с корня, ему не было нужды отречься ни от каких эпиграмм. Глумов, наоборот, начал с эпиграмм на этих же самых Мамаевых и Крутицких. Он начал, как Чацкий, разящий эпиграммами Фамусовых и Скалозубов, а затем, отрекшись от всякого родства с Чацкими („Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору“), намерен перейти в лагерь Молчалиных, но вовсе не для того, чтобы раствориться в молчалинстве. Он оставляет за собою право „сметь свое суждение иметь“. Молчалинствуя въявь, он втайне будет вести дневник, собирая в нем обличительный материал против Мамаевых и Крутицких. И Грибоедов и Островский дали своим персонажам фамилии от их качеств: Молчалин — это мастер заискивающей паузы и почтительного молчания. Острое слово — это то, чего больше всего боится Молчалин.

Глумов — наоборот: он никогда не откажется от того, что звучит в самой его фамилии: „глум“ — это злой смех, издевка в слове, ирония в речи. „Глумовство“ — это, по определению самого Глумова, „мед на устах“ и „желчь в дневнике“. Молчалин не вел никаких записок. Глумов ведет „записки подлеца“ для того, чтобы оказаться в них — так ему хочется — честным человеком.

Трудно указать такую пьесу Островского, написанную до комедии „На всякого мудреца довольно простоты“, в которой „луч света“, по выражению Добролюбова, не прорезывал бы того или иного угла „темного царства“. „Человеческое“ у Островского почти всегда „сквозит и тайно светит“ через кору бытового, обывательского, купеческого, приобретающего.

В комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ нет ни намек на „луч света“. Ни в ком из ее действующих лиц не лучится никакое чистое человеческое чувство. Ни в ком нет проблеска непосредственных душевных движений, чуждых задней мысли или со-

кровенной преднамеренности. Самая наивная из действующих лиц — Машенька любить-то любит своего глуповатого гусара Курчаева, но любит с большой оглядкой на ридикюль своей тетушки: „Я московская барышня, я не пойду замуж без денег и без позволения родных. Мне Жорж Курчаев очень нравится, но, если вам не угодно, я за него не пойду, и никакой чахотки со мной от этого не сделается“.

Во втором „темном царстве“ у Островского никто не „светит“ и не „греет“. В этом отношении даже самая мрачная из „купеческих“ пьес Островского — „Свои люди—сочтемся“—все таки светлее „На всякого мудреца довольно простоты“. В ней обнаженнее, чем в других его пьесах, выражена алчная тяга к „капиталу“ (Большов), к купеческой карьере (Подхалюзин), но купец Большов 4 го акта, узнавший горечь унижения, начинает задумываться над порочностью этой тяги к золоту, истребляющей человека в человеке. В дворняском „темном царстве“, показанном в „На всякого мудреца довольно простоты“, никто этого не понимает и не хочет понимать.

„На всякого мудреца довольно простоты“ — быть может, единственная пьеса Островского, где он противостоит против всех своих героев, не находя ни для кого из них ни оправдания, ни снисхождения.

Автор „записок подлеца, им самим написанных“, оказывается не только умнее, но, по-своему, честнее судящих его „честных людей“. Глумов оказывается, по признанию всех осмеянных им лиц, нужнейшим человеком, и в то время, когда они устраниют его из своего общества, они уже готовят его возвращение в это же самое общество. Глумов вернется, потому что он „деловой человек“ и его острый ум и бойкое перо нужны глупым Крутицким и пошлым Городулиным, вершащим дела в правительственных кабинетах.

То, в чем критики Островского склонны были видеть водевиль и фарс, до которого будто бы умалился талант драматурга, в действительности было сати-

рой. „На всякого мудреца довольно простоты“ — сатирическая комедия. Вот почему из нее исчезли спокойные бытовые очерки, добродушные зарисовки обветшалых типов, мягкие контуры захолустных характеров, которыми изобиловали прежние пьесы Островского. Со своей богатейшей палитры художника Островский брал на этот раз краски более резкие, чем те, которые клал на прежние свои полотна. Рисунок его, оставаясь попрежнему правдивым, приобрел большую остроту, большую обобщенность и разящую выразительность. Композиция его комедии подчинена, как всякая композиция сатиры, полемическому замыслу: она сознательно ставит Мамаевых и Глумоных в такие положения, которые не только раскрывают их характеры в действии, как это бывало в прежних пьесах, но и изобличают ничтожество этих характеров, вскрывают порочность их замыслов, указуют на позорность их действий.

Островский остался в своей комедии прежним художником мощного жизненного дыхания и неисчерпаемого богатства речи, но он писал Глумоных и Мамаевых не тем пером, каким писал не только Русаковых и Тит Титычей, но даже Большовых и Подхалюзиных. Оставив спокойное гусиное перо летописца, каким писаны его исторические хроники, он внезапно взял в руки острое стальное перо сатирика.

Когда Островский писал комедию „На всякого мудреца довольно простоты“, в свою чернильницу он подлил себе едких чернил из чернильницы Салтыкова-Щедрина.

Критики не заметили этого, но это сразу же приметил сам Салтыков. В тот год, когда появилась на сцене эта пьеса, Н. А. Некрасов, после закрытия „Современника“, приобрел „Отечественные записки“ и принял в соредакторы М. Е. Салтыкова.

Н. А. Некрасов был на первом представлении комедии „На всякого мудреца довольно простоты“. А в № 11 „Отечественных записок“ была напечатана новая комедия Островского. Свои предыдущие исто-

рические хроники Островский помещал в умеренно-либеральном „Вестнике Европы“. Появление новой комедии в органе левой демократии, в „Отечественных записках“, объясняется той высокой оценкой, которую дал этой комедии Салтыков, без одобрения которого Некрасов не печатал беллетристики.

Салтыков чутко почувствовал родство образов Островского, выведенных в новой его комедии, с собственными персонажами из зверинца „благородного русского дворянства“.

Островский дорожил этим родством. Острый образ Глумова, столь родственный политической сатире Салтыкова, он перенес в следующую свою пьесу, посвященную борьбе со вторым, дворянским „темным царством“, — в комедию „Бешеные деньги“, напечатанную, так же как и „На всякого мудреца довольно простоты“, в журнале Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова „Отечественные записки“ (1870, № 2). В „Бешеных деньгах“, — также идущих в советском Малом театре с участием многих из тех исполнителей, что участвуют в спектакле „На всякого мудреца довольно простоты“ (Яблочкина, Турчанинова, Климов, Яковлев, Васенин и др.), — Островский в ярких сатирических чертах изображает „конец Глумова“. Когда-то Глумов совсем не всерьез заявлял Мамаевой, что желал бы, чтоб его полюбила старуха, а он бы „ей носил собачку, подвигал под ноги скамейку, целовал постоянно руки“.

Из заявления самого Глумова в „Бешеных деньгах“ узнаем, что это его желание исполнилось: „Одна пожилая дама долго искала не то, чтоб управляющего, а как бы это назвать...“ — „Un secrétaire intime?“ — подсказывает ему Лидия. „Ей нужно было честного человека, которому бы она могла доверить...“ — „И себя, и свое состояние?“ — „Почти так, — отвечает Глумов и с цинической откровенностью продолжает: — Она страдает одышкой и общим ожирением; ей и здесь-то доктора больше года жизни не дают, а в Париже с переездами на воды и с помощью усовершенствованной

медицины она умрет скорее. Вы видите, что мне некогда, год я должен сердобольно ухаживать за больной, а потом могу пожинать плоды трудов моих, могу и проживать довольно много, пожалуй, при вашем содействии, если вам будет угодно*.

При всем бесчувствии холодной кокетки даже Лидия не выдерживает этого цинизма и бросает Глумову: „Вы злой, злой человек!“

Злость и цинизм — вот все, что, по Островскому, осталось от Глумова.

Родство Островского с Салтыковым было так кровно, что центральный образ двух комедий Островского — образ Глумова — Салтыков усвоил своему творчеству, дав ему жить и развиваться в собственной сатире.

Глумов является у Салтыкова во второй части очерков „В среде умеренности и аккуратности“ (1874—1877), озаглавленных „Отголоски“.

Глумов уже окончательно „приспособился“ к обществу Крутицких и Мамаевых, которые с увлечением стряпают реакцию, и поучает своего приятеля этому искусству приспособления и жизненного преуспевания при всех градусах реакции и ретроградства. Между Глумовым и его приятелем происходит такой диалог:

„— Живи в свое удовольствие! — поучает Глумов.

„— Но ведь это безнравственно.

„— Разумеется, безнравственно.

„— Как же это, однакож! — Ты говоришь: „безнравственно“, и в то же время сам...

„— Это я тебе частным образом говорю: безнравственно. Может быть, что я даже и сознаю это... тоже частным образом. Но ведь из моего личного сознания шубы не сошьешь, если оно никаких обязанностей на меня не налагает — вот что!“

На изумление собеседника Глумов изъясняется:

„— Я думаю так: покуда шкура на мне толста и прочна (может быть, она и не так уж прочна, как я полагаю, да ведь поди-ка, убеди меня в противном!) — до тех пор я все буду сидеть в ней, словно в крепости. Сидеть и приговаривать: живи в свое удовольствие!

„— Но ведь есть же сознание безнравственности бесчестности такого сидения в собственной шкуре. Что же ты с этим сознанием сделаешь?

„— Посмакую это сознание, может быть, даже умилюсь над ним. А матерью всех моих сознаний все-таки останется сознание толстоты собственной шкуры. Пока оно сидит во мне прочно — все прочие сознания или стущуются перед ним, или явятся в виде предмета умственной гастрономии. Начитавшись газет или книжек, я, смотря по обстоятельствам, или умилюсь, или вознегодую, но, в конце концов, все-таки скажу: а ведь хорошо, что шкура-то у меня толста“.

Когда же его собеседник пристает к Глумову с просьбами разъяснить рецепт: „живи в свое удовольствие“, — Глумов восклицает:

„— Ну, жри! Надоест жрать — пей! Надоест пить — дамочки есть“.

А на вопрос, как же быть с отношением к неотвязным вопросам жизни, культуры, политики, Глумов наотрез отказывается от ответа.

„— Нет, государь мой, от „отношений“ к чему бы то ни было прошу меня раз навсегда уволить. Не мое дело — вот единственный ответ, который я могу на все вопросы дать и за который наверное получу полный балл у своего соломенского исправника“.

Житейская философия Глумова, построенная на опыте его „трудов и дней“, вызывает в его собеседнике, из-под облика которого выглядывает гневное лицо самого сатирика, резкое восклицание:

„О, Глумов, с каким презрением ты говорил давеча: „жри, а не хочешь жрать — пей!“ и с каким наслаждением ты выполнил эту программу, вслед затем, на практике!.. И ты — раб с головы до ног, раб, выполняющий свое рабское дело с безупречною исправностью и в то же время старающийся, с помощью целой системы показываемых в кармане кукишей, обратить свое рабство в шутку!“

Салтыков заставляет Глумова Островского досказывать до конца свою философию — и до конца же

изобличает породу Глумовых, казня ее бичом презрения

Салтыков авторизовал образ Глумова, созданный Островским, и этим доказал высокую ценность его комедии как общественной сатиры. Первая половина сатирических очерков Салтыкова носит название „Господа Молчалины“. Там Салтыков вновь заставил ожить грибоедовских персонажей — и Алексея Степановича Молчалина, и Репетилова, и „Удушьева, Ипполита Маркельча“, который, кстати сказать, не весьма доволен Островским: „Со времени его появления русская сцена пропахла овчинным полушубком!“⁸

Заставив Глумова жить и действовать рядом с сильно постаревшим Молчалиным и его друзьями, Салтыков воздал величайшую честь Островскому и его комедии: ведь грибоедовский Молчалин является классическим образцом художественного обобщения. Поставив Глумова рядом с Молчалиным, Салтыков грибоедовской мерой измерил образ, созданный Островским, и приравнял силу сатирического удара, нанесенного им дворянской Москве 1860-х годов, к той исключительной силе, с которой Грибоедов обрушился на дворянскую Москву 1820-х годов.

II СПЕКТАКЛЬ В „ДОМЕ ОСТРОВСКОГО“

НА всякого мудреца довольно простоты“ была одною из тех пьес, к которым Малый театр постоянно возвращался в своей работе над драматургией Островского.

Со времени первой постановки в 1868 г. комедия „На всякого мудреца довольно простоты“ возобновлялась в 1886, 1896, 1905, 1923 и 1935 гг. Впрочем, последнее возобновление скорее было обновлением предшествующей постановки; режиссерский план и основные исполнители оставались прежними.

Между всеми этими постановками, начиная с первой до последней, есть живая связь.

Это все — звенья единой творческой цепи, несмотря на то, что звено от звена отделено десятилетними промежутками, а перерыв между последней досоветской и первой советской постановкой достигает даже пятнадцати лет.

Попытаемся проследить, звено за звеном, эту цепь.

Первый спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“ рождался в Малом театре при участии самого Островского.

Островский высоко ценил труппу Малого театра 1860-х—1870-х гг. В своей „Записке о театральных

школах" (1881) он называет ее „труппой, редкой по способностям и по сценической подготовке, превосходно подобранной, а по полноте и по обилию талантов даже на вторые роли и аксессуары лучшей в Европе“. Рукописи Островского уже в первоначальных набросках нередко хранят следы примериванья ролей на творческий рост тех или иных актеров Малого театра. Островский, зачиная пьесу и создавая образ, как бы ощущает уже их сценическое бытие на сцене Малого театра — как театра, ему родного по творческой крови.

Островский всегда сам читал свою новую пьесу актерам Малого театра.

Это чтение имело значение руководящего режиссерства великого драматурга.

Превосходный мастер чтения, обладавший всеми средствами художественной выразительности и смыслового богатства речи, Островский своим чтением давал подлинное истолкование пьесы будущим ее исполнителям и ставил их лицом к лицу с теми образами, которые им предстояло воплощать на сцене.

Одному начинающему драматургу Островский писал: „Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон речи“.⁹

Это „первое условие художественности“ сам Островский соблюдал в своих пьесах со всею строгостью. Он пишет в одной из своих заметок: „Отчего легко учить мои роли? В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу вслух“.¹⁰

Слыша своих героев, Островский их видит в слове, как в зерне, заключена вся их психология вся их социальная сущность.

Этого Островский требовал от себя как драматурга и этого же требовал от актеров.

На своем чтении пьесы перед передачей ее в руки театрального режиссера Островский сам создавал для актеров важнейшую, с его точки зрения, речевую редакцию пьесы. Он давал актерам возможность присутствовать на речевом спектакле новой пьесы, где сам был исполнителем-истолкователем всех ролей. Таким путем Островский воссоздавал перед актерами речевые образы их ролей, верно выражающие авторский замысел и идею пьесы.

Теплая дружественность отношений Островского с большинством актеров Малого театра сказалась на распределении ролей в комедии „На всякого мудреца довольно простота“. Конечно, только благодаря особому уважению к драматургу первая драматическая артистка труппы Г. Н. Федотова согласилась взять второстепенную роль Машеньки. Старый московский театрал вспоминает про Е. Н. Васильеву: „Удивительно тонко вела она трудную роль Мамаевой, которую она взяла на себя по требованию самого Островского“.¹¹

На спектакле был яркий „московский отпечаток“: актеры великолепно знали тех, кого изображали, дышали одним с ними воздухом — и немудрено, что отзывы об этом спектакле большею частью сводятся к восхищению верностью художественных портретов, созданных актерами, живой натуре. В образах, созданных такими мастерами реалистического портрета, как Н. М. Медведева, Е. Н. Васильева, П. М. Садовский, И. В. Самарин, узнавали обитателей дворянских особняков между Пречистенкой и Арбатом. Сходство было так велико, что зрители искали прямых прообразов Крутицких и Мамаевых, хотя благородным мастерам Малого театра было чуждо ремесло фотографа.

Художественным центром спектакля был Крутицкий в исполнении С. В. Шумского. Тот же старый московский театрал, отлично знавший дворянскую Москву, утверждает: „Крутицкий выходил у него настоящим генералом в отставке, каких в Москве было много и которые на самом деле думали своими „прожекторами“ облагодетельствовать Россию“.

Другой современник вспоминает: „Крутицкого Шумский играл военным генералом и придавал ему совершенно иной характер, чем петербургский исполнитель этой роли. У последнего Крутицкий выходил глуповатым, наполовину выжившим из ума. У Шумского он был генералом „не у дел“, глубоко убежденным в своей мудрости и опытности. Его страсть к поучениям и проектам была не чудачеством ничем не занятого старика, а результатом глубокого убеждения в своей правоте, желанием направить всех на истинный путь. Крутицкий Шумского был комическим воспроизведением влиятельных стариков, стремящихся направить жизнь согласно своим взглядам, и был забавен только потому, что под его стремлениями чувствовалось полное умственное бессилие. Вместе с тем исполнитель искусно придавал этому лицу оттенок новизны в виде желания проектировать какие-то реформы, внести свою лепту в общественное движение. Такой Крутицкий был самым интересным лицом в пьесе“.¹²

В первом спектакле не было Глумова, достойного противостоять этим превосходным Крутицким и Мамаевым: его роль находилась в руках умного, но не слишком одаренного актера Н. Е. Вильде. Его добросовестный эскиз терялся среди других великолепных портретов, писанных масляными красками.

Настоящий Глумов появился в Малом театре лишь в 1876 г., когда в этой роли дебютировал А. П. Ленский, впервые сыгравший Глумова еще в провинции в 1870 г.

Ленский был лучшим и донныне непревзойденным Глумовым.

„Здесь было столько красок, что молодое поколение могло поучиться у него, как изображать эту роль, — говорила Е. Д. Турчанинова, ученица Ленского. — Я никогда не видела такой полноты раскрытия образа, начиная с первого момента. Глумов у него был умный, злой, иронический; он знал, с кем имел дело, знал, как надо с кем разговаривать, и все

время вел свою линию. Это было совершенно изумительно".¹³

Другая артистка, О. А. Голубева, вспоминает Ленского в последнем действии пьесы.

„Ленский—Глумов стоит на сцене. Уже нашли его дневник, уже он обличен. Он наслаждается минутой мщения и с иронической улыбкой бросает правду в глаза людям, которых он презирает. И мне жаль, что Глумову не удастся его план; кочется, чтобы этот талантливый человек восторжествовал над глупостью и пошлостью окружающих его людей. Столько ума, блеска, легкости было в этом красавце Глумове!“¹⁴

Можно бы привести немало подобных восторженных воспоминаний об А. П. Ленском в роли Глумова. Восторженность эта сторицею оправдана.

Ленский первый нашел Глумова и дал его в такой полноте художественного воссоздания, в которой ни раньше, ни позднее уже не удавалось дать Глумова никому. Глумов Ленского—это Чацкий-отступник: это Чацкий, который, сохранив про себя свой ум и свой злой язык, отступил от своей моральной чистоты и гражданской честности. Чем больше он молчалинствует, тем сильнее он презирает тех, кто верит его молчалинству. Его ирония, скрытая внутри его презрения, упрятанная в глубину сердца, жжет его изнутри, ища выхода. Вот почему, когда в пятом действии обстоятельства развязывают Глумову язык и возвращают свободу его иронии, Глумов почти счастлив, несмотря на крушение его молчалинской житейской постройки. Стройный, изящный, прекрасный собою, Глумов—Ленский, сбросив с себя не по его плечу сшитый вицмундир Молчалина, дает волю своему острому слову, своей блестящей иронии, своему долго копившемуся презрению к Мамаевым и Крутицким.

Островского упрекали в свое время за сходство изобличительных монологов Глумова с монологами Чацкого, обращенными „при разъезде, на крыльце“, к Фамусову, Софье и в их лице ко всей барской Москве. Ленский оправдывал это сходство. Да, его



Глушак — В. Э. Мейер



Глумова — В. И. Рыжова

Глумов в 5-м действии комедии на несколько минут возвращал себе право, принадлежащее только Чацким, — право бичевать Мамаевых и Крутицких за их тупость, невежество, тщеславие.

И когда Глумов—Ленский уходил со сцены (всегда под гром рукоплесканий), становилось понятно, почему ошеломленные его речами Мамаевы и Крутицкие тут же решают, что дерзкого Глумова надобно вернуть и „приласкать“. Глумов, выпущенный на свободу из золотой клетки, Глумов, обретший вновь право на прямую речь, примется опять за свои эпиграммы, и эти новые эпиграммы будут куда опаснее прежних для всех этих Крутицких и Городулиных, нравы и характеры которых Глумов теперь так хорошо изучил.

Мамаевым и всем прочим необходимо для собственной безопасности вернуть Глумова и вновь „приручить“ его в полу-Молчалины.

По тому продолжению образа Глумова, которое через пять-шесть лет сделал Салтыков, можно догадываться, что это „приручение“ Глумова, это его обезмолвливание благами житейскими, удалось Мамаевым: Глумов больше не произносит монологов Чацкого.

Образ Глумова, созданный Ленским, стал оригиналом множества копий и донныне, как живая художественная ценность, продолжает, подобно Гамлету Мочалова или Городничему Щепкина, жить в преданиях русского театра.¹⁵

Вступив в спектакль, Ленский до конца жизни — то в качестве исполнителя роли Глумова, а впоследствии Мамаева, то в качестве режиссера — стал организующим центром спектакля этой комедии в Малом театре. Влияние Ленского продолжает сказываться и в том спектакле „На всякого мудреца довольно простоты“, который видит в наши дни советский зритель.

В дореволюционном Малом театре не было режиссера в нашем, современном смысле этого слова, — в смысле руководящего художественного организатора спектакля, — но это не значит, что спектакли старого

Малого театра вовсе никем не были художественно организованы. Объясняя тайну замечательного ансамбля Малого театра 1870-х — 1880-х годов, К. С. Станиславский утверждает, что „обязанности“ такого режиссера нес „весь коллектив мастеров“. „Когда в Малом театре не было выдающегося художественного руководителя, его заменяли мастера: Щепкин, Шумский, Самарин, Медведева, Федотова и пр. Они были не только великими артистами, но и хорошими руководителями. Они умели работать коллективно. Актеры, которые интересуются всем, что касается их искусства, становятся такими всесторонними мастерами. Наши предки не считали, что дело создания образа и даже целого спектакля зависит только от режиссера. Образы они создавали сами, а гармонический ансамбль спектакля выработывался общими усилиями“. ¹⁹

В числе славных режиссеров без имени „режиссер“ Станиславский называет Медведеву, Федотову, Шумского, Самарина, — они все были участниками первой постановки „На всякого мудреца довольно простоты“ и все слаживали ансамбль этого спектакля до безукоризненной звучности драматического квартета.

А. П. Ленский был первою скрипкою этого квартета, когда комедия была возобновлена в 1886 г. — в год смерти Островского.

Из исполнителей первой постановки в это первое возобновление комедии перешли: Н. М. Медведева — Турусина и С. П. Акимова — Манефа (за ее смертью роль скоро перешла к Н. В. Рыкаловой).

Остальные роли получили новых исполнителей: Глумова — О. О. Садовская, Мамаев — И. Н. Греков, Мамаева — Н. А. Никулина, Крутицкий — Н. И. Музиль, Городулин — А. И. Южин, Голутвин — М. П. Садовский, Курчаев — М. Ф. Багров, Машенька — А. Н. Ермолова-Кречетова. А. П. Ленский был душою этого спектакля. Образ Глумова господствовал над всеми.

Официальным режиссером спектакля числился С. А. Черневский, но спектакль шел под живым воздействием Островского, принимавшего участие в первой

постановке. Новые исполнители входили в тон, темп и ритм старых.

Из новых исполнителей особенно много нового и ценного внесла в спектакль чета Садовских. И Ольга Осиповна и Михаил Провович были прямыми учениками Островского. Артистический кружок 1860-х—1870-х годов, где они играли под непосредственным руководством Островского, был их школой. В кружке шла и комедия „На всякого мудреца довольно простоты“.

О. О. Садовская, любимая артистка Островского, который находил, что все его роли она играет прекрасно, а Домну Пантелеевну в „Талантах и поклонниках“ идеально, выдвинула Глумову на первый план.

Как всегда, пользуясь самыми простыми приемами, Садовская, несравненный мастер речевой живописи, нарисовала изумительный по живости портрет. Ее Глумова — это бывшая барыня. Когда-то она знала лучшие времена, и ей вовсе не по вкусу то, хотя бы временное, ампула приживалки у Мамаевой и у Турусиной, на которое ее толкает Глумов. Ей совсем не легко учиться: „по одежке протягивай ножки“. Она бы охотно протянула свои ножки по старой, по барской волюшке. Но—увы! — аргументы ее сына неотразимы: „вы барствовать-то любите; а где средства?“. И, вздохнув, Глафира Климовна принимается за сугубое обхаживание Мамаевой и Турусиной. Старуха умна: Садовская так играла Глумову, что вполне верилось словам ее сына, что он и по уму весь в нее, — и чем яснее старуха Глумова сознает, что она умнее Мамаевой, тем с большей долей утаенной насмешки она „обхаживает“ эту богатую барыню и тем беззастенчивее оплетает ее выдуманностями подробностями из биографии сына, приятными для стареющей кокетки.

Эта черта „лести по-неволе“, „приживальства по нужде“ давала образу, созданному Садовской, особую жизненность. Чувствовалось, глядя на ее льстивые ужимки и улещивания перед Мамаевой: все они исчезнут без следа, как только ее сын получит выгодное

место и женится на богатой невесте. Только бы ей вынырнуть из тины мещанства, в которую ее окунула нужда. Тогда Глафира Климовна опять будет барыней — и тогда начнется ее уже уже ничем не возмутимое барствование.

А русская речь звучала у Садовской в этой роли так, что нельзя было решить: чему тут больше удивиться, простоте ли и жизненности ее интонаций, или их покоряющей выразительности, их великолепной театральной выпуклости.

Впрочем, в каких ролях великой артистки не так звучала русская речь?!

М. П. Садовский принадлежит к числу художников, еще далеко не оцененных в полную меру их дарований.

Тургенев, увидев в 1880 г. М. П. Садовского в случайной роли, писал Савиной: „Из молодого Садовского (сын) выйдет современем большой актер; у него естественность и жар, и добродушие, и часть того симпатического спокойного юмора, которым богат был его отец“.¹⁷ Предсказание Тургенева оправдалось: из М. П. Садовского „вышел большой актер“ с большим запасом сердечного тепла и мягкого юмора. Подобно О. О. Садовской, это был актер Островского: драматург вручал Садовскому такие роли, как Мурзавецкий, Карандышев, Мелузов, и считал его исполнение образцовым. Лучшего Мурзавецкого и Мелузова до сих пор не знает русская сцена.

В даровании М. П. Садовского была редкая особенность: печаль о человеке, растерявшем свое человеческое. Его любимыми ролями были те, где „веселье“ было всегда „с грустью пополам“. У него не было смеха без грусти, но не было и грусти без смеха. Смешные горести и горестный смех „детей ничтожных мира“ Садовский чувствовал и умел передавать, как никто. В их число попал у Садовского и Голутвин.

Это, по Садовскому, ничтожный человек, дрянной человек, но это, прежде всего, голодный человек и потому жалкий человек. Голутвин — это человек, кото-

рого жизнь измотала, люди измочалили вдоль и поперек, прежде чем он „дошел до жизни такой“ — до скандальных занятий чернильным делом в мелких газетишках.

Когда Глумов выпроваживает Голутвина — Садовского: „Освободите меня от вашего посещения“, он не трогается с места. Он только вскидывает глазами — глазами неудачника — на „красавца-мужчину“, которому во всем удача, и, вздохнув, — точнее сказать, кашлянув вздохом, — отвечает устало:

— Сейчас. Отдохну немного.

То, что его выгоняют, его нисколько не удивляет. Он к этому привык и даже не считает нужным входить в препирательство с Глумовым по этому поводу. Гонят — нужно итти, больше ничего. Но итти-то нет сил. Он прибрел к Глумову „на своих на двоих“. из-за тридевяти земель, и тащиться на том же „экипаже“ обратно нет сил:

— Отдохну немного.

Садовский произносил это удивительно просто, но так, что вся голодная беспризорность этого неприятного и ненужного человека проступала наружу, как грязное голое тело сквозь рубище оборванца.

Но вот Голутвин „отдохнул немного“ — и он уже готов закинуть удочку в мутную водичку: он „заглядывает в дверь“, нюхом охотника „за скандальчиками“ чуя, что своим приходом нарушил какое-то rendez-vous.

Передача М. П. Садовским образа Голутвина была совершенно нова: никто до него так не играл, и немногие могли так играть после него.

След блестящего исполнения М. П. Садовского сохранился и в советском спектакле „На всякого мудреца довольно простоты“.

Спектакль этой комедии в возобновленном виде продержался в репертуаре Малого театра в течение пяти сезонов (последний — сезон 1890/91 г.).

Безмерно требовательный к себе, А. П. Ленский находил, что он уже стар для Глумова, и, несмотря на общие уверения в противном, 30 августа 1890 г. навсегда простился с этой ролью.

Никто из актеров Малого театра не решился перенять из его рук эту роль.

Вернул комедию Островского на сцену Малого театра тот же Ленский, но уже в качестве режиссера.

3 ноября 1896 г. состоялось второе возобновление „На всякого мудреца довольно простоты“ в утреннем спектакле, исполненном молодыми силами Малого театра под режиссерством А. П. Ленского.

Роли были распределены так: Глумов — П. М. Садовский 2-й, Глумова — С. Н. Великанова-Рамазанова, Мамаев — Ф. А. Парамонов, Мамаева — С. М. Нечаева, Крутицкий — Н. М. Падарин, Городулин — В. Н. Ольгин, Турусина — А. Ф. Грибунина, Машенька — М. П. Юдина, Курчаев — И. Н. Худолеев, Голутвин — Н. О. Васильев, Манефа — А. Н. Иванова, Григорий — Л. Е. Волков.

Спектакль этот, шедший только в утренники, — педагогическая работа А. П. Ленского с его учениками и вообще с молодыми актерами: Ленский желал дать возможность молодежи, выступавшей по вечерам в незначительных ролях, поработать над превосходными ролями в любимой его комедии.

Этот утренний спектакль представляет для нас интерес потому, что в нем впервые в роли Глумова выступил 22-летний тогда П. М. Садовский-младший и сохранил эту роль за собою вплоть до нашего времени. Роль Глумова была получена П. М. Садовским из рук ее лучшего исполнителя и разучена под его руководством.

Комедия Островского вновь появилась на сцене Малого театра через девять лет — 9 сентября 1905 г.

Афиша спектакля была такая:

Глумов — П. М. Садовский 2-й, Глумова — О. О. Садовская, Мамаев — А. П. Ленский и И. Н. Греков, Мамаева — Е. К. Лешковская (с 1907 г. — А. А. Яблочкина), Крутицкий — К. Н. Рыбаков и О. А. Правдин, Городулин — А. А. Федотов, Турусина — Н. А. Никулина, Машенька — Е. Н. Музиль, Курчаев — А. А. Остужев, Голутвин — М. П. Садовский, Манефа — В. О. Мас-

салитинова, Григорий — И. Д. Лавин, 1-я приживалка — В. Н. Рыжова, 2-я приживалка — Е. П. Полянская. Режиссером спектакля был И. С. Платон.

Три исполнителя из этого спектакля — П. М. Садовский, А. А. Яблочкина и В. О. Массалитинова — вошли со своими ролями в советский спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“. В. Н. Рыжова, с острой характерностью и необыкновенной типичностью игравшая в спектакле 1905 г. приживалку, вышла на советские подмостки Малого театра Глуумовой.

Вспоминаются два женских образа из спектакля 1905 г.

Н. А. Никулина при первом возобновлении комедии играла Мамаеву, по рассказам старых зрителей, с тем особым блеском, которому не подберешь другого имени, как комический огонь: он и светил, и грел, и сверкал в каждой ее роли. Ее Мамаева была женщина с большим, неугасающим темпераментом. Глуумов для нее находка: есть законный, или полузаконный, повод дать выход своему темпераменту.¹⁸ Немудрено, что Турусина в изображении Никулиной, — пишу здесь по собственным воспоминаниям, — была тою же Мамаевой, но постаревшей лет на десять. Она перелистывает теперь уже не только „Journal des dames“, но и „Душеполезное чтение“. Вместо острого, пряного „шипра“ от парижского парфюмера ей все чаще приходится прибегать теперь к кислотоватому туалетному уксусу. Но под серым пеплом ее благочестия еще не совсем угас темперамент. Смотря на Никулину, хотелось воскликнуть: „Ах, как скучно ей быть Турусиной и как хочется вновь стать Мамаевой!“

Но нужно быть Турусиной. „Летá к суровой прозе клонят“, и со вздохом она принимается за „Душеполезное чтение“.

Был ли то замысел замечательной артистки, или таков был закон ее неувядающей артистической молодости, но Никулина играла — и чудесно играла — Турусину „ханжой по-неволе“, как у Мольера герой его знаменитой комедии оказывается „лекарем по-неволе“.

Мамаева Е. К. Лешковской ни в чем не была похожа на Мамаеву Н. А. Никулиной. В ней не пенился наружу, открыто и настойчиво, богатый темперамент. Это была весьма обозленная дама, и злость эта была у нее вполне понятной. Во-первых, она гораздо моложе Мамаева, с которым связана брачными узами, во-вторых, она гораздо умнее его. Он смешон в ее глазах. При взгляде на мужа у Лешковской — Мамаевой неизменно вспыхивали злые искорки в глазах; Глумов, наоборот, в ее глазах, человек *comme il faut*. И тем злее и беспощадней эта Мамаева мстит Глумову за его предательство. Она нисколько не пеняла бы на него за то, что он в своем дневнике высмеял Мамаева и Крутицкого. Она даже посмеялась бы над забавными карикатурами скучных для нее людей. Но посмеяться над нею, но изменить ей! Сцена с Глумовым после прочтения его дневника была лучшей у Лешковской. В ее низком альтовом голосе появлялись коварные ноты умной мести — без слез, без истерик, но с верным ударом в сердце обидчику.

Оставалось впечатление: Глумов так и не узнает, кто выкрал его дневник, и, умно отомстив, Мамаева так же умно его „приласкает“. Прекрасный, тонкий образ.

Из двух „генералов“ третьего возобновления Крутицкий К. Н. Рыбакова был крупнее, крутее и здоровее Крутицкого О. А. Правдина, явного *ramoli*, с добродушным слабоумием. Было ясно: в прошлом, когда оба они были „у дел“, генерал Рыбакова был бурбоном, генерал Правдина — селадоном.

А. А. Федотов был художником вдумчивого рисунка и сдержанных красок, и контур его Городулина был верно зарисован и разрешен в красках, но он бледнел рядом с другими портретами, более яркими по колориту, более смелыми по приемам, в особенности же — перед Мамаевым работы А. П. Ленского.

Трудно передать все художественное очарование этого портрета.

Если уж продолжать сравнение роли актера с портретом живописца, то это был не Перов с его не-

сколько сухой манерой и не Репин с его бурным мазком, — это был скорее всего Серов в его лучших, наиболее зрелых портретах, где правда постижения личности данного человека соединяется со взыскательной любовью художника к своей натуре как объекту творческой радости и художественного мастерства. Как у Серова есть любовь к самой композиции портрета, к этому полотну, обработанному в образ человека, так Ленский любовался радостью красок своего Мамаева, сплетая их в единую гамму, изумительную по жизненной правде.

Его Мамаев еще не сказал ни слова, он только еще вошел, в цилиндре, в квартиру Глумова, как каждый уже понял, что это вошел барин, русский барин крепостных времен, племянник Фамусова, привыкший всюду входить без всякого спросу-распросу. Эту барственность Мамаева Ленский сохранял до последнего момента: в речи, в походке, в манере обращаться к собеседникам. Не в том дело, что Мамаев подавал Глумовой два пальца (я не помню: может быть, Ленский подавал ей и всю пятерню), а в том, как подавал: подает — и точно благодетельствует, отвечает на вопрос — и будто снисходит. Мамаев живет и „действует“ в Москве, в нанятой квартире, но это только так кажется. В действительности Мамаев продолжает жить у себя в Отрадном, где-нибудь в крепостной тамбовской глуши, и барствует на „законном основании“ манифеста „о вольности дворянства“.

Мамаев Ленского распространял вокруг себя барственную атмосферу. Когда же этого „барственного“ воздуха не хватало для легких Мамаева, он начинал хмуриться, ворчать, сердиться: это ворчание означало, что в его легкие попал другой, непривычный и ненавистный ему воздух другой эпохи — воздух 1860-х годов.

Ленский ничего не подчеркивал в Мамаеве. В руках этого художника вообще никогда не бывало никаких карандашей для подчеркивания. Но и без всяких подчеркиваний было ясно, как глупа барственность этого

барина, как нелеп он сам со своей „метафизикой“ поучений, точно с непережеванной кашей во рту.

Художественное совершенство этого образа, созданного Ленским, было так велико, что оно просто мешало ходу пьесы и разворачиванию действия. Не хотелось слушать Глумова, когда он беседует с этим Мамаевым, потому что охватывала боязнь проронить хотя бы слово, упустить малейшее движение бровью у этого Мамаева. Мамаев Ленского так перевешивал все остальные фигуры, что художественное равновесие целого восстанавливалось только тогда, когда на сцене появлялись О. О. Садовская и М. П. Садовский, с подобным же совершенством передававшие Глумову и Голутвину.

Можно считать настоящей бедой, что не сохранилось снимка с А. П. Ленского в роли Мамаева. Это был один из самых выразительных гримов этого исключительного виртуоза гримировки. Если, — не зная, кто это, откуда это, — просто взглянуть в Ленского — Мамаева, всякий, не задумавшись, ответил бы: это русский барин, барин на ущербе, пообрюзгший, потерявший без крепостного парикмахера былую холеность бак и свежесть куафюры, позапустивший без крепостного же камердинера опрятность своего костюма, но тем не менее все еще барин, с запасом барственности до самого гроба.

В третьем возобновлении в Малом театре комедия Островского имела большой успех. В течение трех сезонов (1905/06, 1906/07 и 1907/08 гг.) комедия прошла 39 раз — значительно больше, чем при первой постановке и при предшествующих возобновлениях.

13 октября 1908 г. скончался А. П. Ленский — и никто не решился заменить его в роли Мамаева, как некогда в роли Глумова. Комедия Островского выпала из репертуара Малого театра на целых пятнадцать лет и вернулась в репертуар Малого театра на пятый год его существования как советского театра.

Комедия Островского была возобновлена впервые в советское время в сезон 1922/23 г., в юбилейный спектакль Е. К. Лешковской (по случаю 35-летия ее сценической деятельности).

Три исполнителя — А. А. Яблочкина (Мамаева), В. О. Массалитинова (Манефа) и П. М. Садовский (Глумов) — сохранили за собою те роли, в которых выступали при последнем возобновлении пьесы в до-советское время. В. Н. Рыжова, игравшая в старом спектакле 1-ю приживалку, вышла на сцену Глумовой. Роль 1-й приживалки перешла к М. П. Юдиной, некогда игравшей Машеньку.

Остальные роли были распределены так: Мамаев — Н. Ф. Костромской, Крутицкий — А. И. Южин, Городулин — М. М. Климов, Турусина — Е. К. Лешковская, Машенька — Н. А. Белевцева, Курчаев — М. Ф. Ленин, Голутвин — Н. К. Яковлев, Григорий — И. Д. Лавин.

В этом первом советском возобновлении сложился тот основной состав исполнителей, с которым данная постановка И. С. Платона была в 1935 г. обновлена и заново режиссерски „проредактирована“ П. М. Садовским. В этом обновленном виде спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“ идет и в настоящее время (декабрь 1939 г.).

Сравнительно с афишей юбилейного спектакля Е. К. Лешковской, за время, истекшее до декабря 1939 г., на афише спектакля „На всякого мудреца довольно простоты“ появились следующие новые исполнители:

Глумов — В. Н. Аксенов, В. Э. Мейер; Мамаев — В. Н. Давыдов, С. А. Головин, Н. К. Яковлев; Мамаева — Е. М. Шатрова; Крутицкий — С. В. Айдаров, И. А. Рыжов, А. И. Зражевский; Городулин — Н. К. Яковлев, Н. Н. Рыбников, Н. Н. Горич; Турусина — Е. Д. Турчанинова, Л. Ф. Александрова; Машенька — В. В. Макарова, Л. Н. Назарова; Курчаев — Н. И. Рыжов, А. П. Коротков, В. А. Станюлис; Голутвин — В. Ф. Лебедев, А. В. Васенин, А. И. Сашин-Николь-

ский; Манефа — С. С. Агранович; 1-я приживалка — В. А. Барина, Р. Р. Рейзен; 2-я приживалка — В. Н. Орлова; Григорий — Н. Н. Гремин, В. И. Хлебников.

Из юбилейного состава „На всякого мудреца довольно простоты“ два замечательных образа рано перестали жить на сцене за смертью их создателей — Турусина Е. К. Лешковской и Крутицкий А. И. Южина.

Турусина принадлежит к числу тех немногих ролей, в которых лучшая из русских артисток амплуа *grande coquette* Е. К. Лешковская явилась превосходной исполнительницей амплуа характерных пожилых женщин.

Ее Турусина — образец сценического характера, показанного с большой смелостью и новизною. Турусина Лешковской — это женщина, избалованная людьми, деньгами, жизненной удачей и потому воспринимающая надвигающуюся старость как личную обиду, как прямое оскорбление. Это — сухая эгоистка, прикрывающая свой эгоизм томною сентиментальностью. Пройдет еще немного времени — и к своему ханжеству она прибавит еще скупость: ей будет казаться не только то, что ее все обижают, но и что все ее обкрадывают. Жуткий и правдивый образ!

А. И. Южин, в свой черед, внес новые черты в образ Крутицкого. Если у Рыбакова в старом Крутицком проглядывал крутой бурбон, вряд ли живший в Петербурге, то у Южина Крутицкий был генерал, вряд ли нюхавший когда-нибудь порох на войне: это был паркетный генерал, издавна занимающийся генеральскою письменностью — сочинением прожектов по военному ведомству. Выйдя в отставку, он переменял только адрес, по которому направляет свои прожекты: в военном министерстве их уже более не станут читать, так как он направляет их в министерство внутренних дел, в министерство народного просвещения, к директору императорских театров, куда угодно. Крутицкий у Южина был одержим генеральской ро-

мантикой всеобщего реформаторства или, точнее, контрреформаторства. У него в глазах была даже некая романтическая мечтательность: а вдруг облагодетельствованная Россия поднесет ему звание почетного гражданина всех городов Российской империи?

Из приведенных справок по сценической истории „На всякого мудреца довольно простоты“ в Малом театре видно, что у советского спектакля этой пьесы есть прямая „генеалогическая“ связь с дореволюционными спектаклями этой пьесы. Ряд исполнителей советского спектакля (Лешковская, Яблочкина, Рыжова, Массалитинова, Юдина, П. Садовский, Южин) участвовали во втором (1896) и третьем (1905) возобновлениях комедии Островского, причем некоторые (Яблочкина, Массалитинова, П. Садовский) даже в тех же ролях, что играли в советском спектакле. Ученики Ленского (Массалитинова, Рыжова, Турчанинова, П. Садовский, Айдаров, Васенин, Лебедев) и давние партнеры его по спектаклю (Лешковская, Яблочкина, Южин) сохраняют и в советском спектакле живую связь с его творческим подходом, как актера и режиссера, к любимой им комедии Островского. Советский спектакль сохраняет и живое преемство с той первой постановкой пьесы Островского, в которой принимал участие сам драматург: спектакль Малого театра был и остался актерским спектаклем по преимуществу. Режиссеры советского спектакля „На всякого мудреца довольно простоты“ И. С. Платон и П. М. Садовский меньше всего желали быть режиссерами-самоуправцами, смотрящими на текст драматурга только как на сырой материал для собственного самодовлеющего творчества, при котором режиссер берет на себя смелость стать „соавтором“ Грибоедова или Гоголя. Режиссеры данного спектакля ни в какой мере не желали притязать на соавторство с Островским. Наоборот, режиссеры спектакля ловили, где могли, всякий след былого режиссерства Островского в Малом театре: не говоря уже о полной сохранности текста, авторские ремарки, обычно просто не

читаемые режиссерами-„соавторами“, в спектакле бережно соблюдены; извлечено все „режиссирующее“ из творческого предания, идущего от актеров, игравших при руководстве Островского; соблюдена верность основным, подлинно-творческим, „традициям Малого театра“ — союз актера с автором при построении образа.¹⁹

Но, сохраняя всю эту прочную и многообразную связь с прежними постановками Малого театра, советский спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“ является резко отличным от всех прежних постановок этой комедии в Малом театре.

На этой комедии больше, чем на какой-либо иной пьесе, заметна та перемена, которую революция внесла в трактовку пьес Островского в Малом театре.

Говоря о последних, предреволюционных постановках Островского в Малом театре, Е. Д. Турчанинова пишет: „В 1900-х годах Островский как-то перестал интересовать публику. Его заиграли в устарелых, небрежных постановках. Даже актеры как будто охладели к его пьесам, не видя интереса со стороны зрителя“ — зрителя, следует добавить, предпочитавшего „устарелому“ Островскому новоиспеченные пьесы Гнедича, Потапенко, Ю. Беляева и др.²⁰

Революция дала Островскому живого зрителя, того самого народного зрителя, которого драматург желал сам себе, когда писал в 1882 г.: „Стены существующих театров узки... В них нет места для той публики, для которой хотя и пишут и обязаны писать народные писатели... Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы“. В Москву, как в промышленный центр, волнами вливается „народная сила. В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике прежде всего помогает театр, которого она и жаждет. Искусство бессильно только над душами изжившимися; но над ними и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властной рукою“.²¹

Октябрьская революция впустила в Малый театр

того зрителя, которого жаждал Островский, и этого народного зрителя „со свежей душой“ Островский захватил поистине „властною рукою“.

Актер получил от этого зрителя новые силы на новую работу над старым драматургом. Е. Д. Турчанинова, сравнивая предреволюционные годы с годами советскими, прекрасно определяет, что получили Островский и актер Малого театра от нового зрителя: „Теперь он [Островский] помолодел, заиграл новыми, невиданными, незамечаемыми прежним зрителем красками. Мы, актеры, с восторгом замечаем, какой отклик, какой огромный успех имеют пьесы Островского у нашего зрителя, как чутко распознает он замысел автора. Новый зритель вернул молодость самому Островскому“.²²

„За все годы, проведенные на сцене, — говорит другой превосходный исполнитель Островского на сцене Малого театра, народный артист СССР М. М. Климов, — я никогда не видал автора, которому бы теперь так много аплодировали. Именно автору, а не актерам. Нам прежде аплодировали в конце акта или когда мы уходили со сцены. А теперь зритель аплодирует за хорошо произнесенную фразу, реплику. И мы прекрасно знаем, что это не наша заслуга, а автора, написавшего такую фразу, что она может вызвать аплодисменты в середине акта“.²³

Из всех пьес Островского на сцене Малого театра в советское время наибольший успех имела и выдержала наибольшее число представлений комедия „На всякого мудреца довольно простоты“.

Поучительно сопоставить советскую постановку „На всякого мудреца довольно простоты“ с последней досоветской постановкой 1905 г.

Тогда пьеса шла в самом преддверии революции 1905 г., когда, казалось, история готовилась вынести смертный приговор Мамаевым и Крутицким. Некоторые спектакли совпадали с днями, отмеченными в летописях первой революции. Так, 10 октября (ст. ст.) еще игрался „Мудрец“, а спектакль 14 октября

уже пришлось отменить, так как в Москве уже началась революция. Первым спектаклем в Малом театре после декабрьского восстания 1905 г., когда театры были закрыты, шел „Мудрец“ (26 декабря ст. ст.) при почти пустом зале.

Но эта близость к революции почти совсем не отразилась на спектакле.

Только в образе Мамаева, созданном артистом такой острой мысли и свободных устремлений, каким был А. П. Ленский, чувствовалась едкая ирония, явно перенесенная на Мамаева пьесы с тех многочисленных Мамаевых, которые в 1905 г. пытались утолить народную жажду освобождения вздорными разглагольствованиями и запоздалыми поучениями.

Ничто другое не напоминало в спектакле, что он дается тогда, когда за стенами театра разгорается пожар восстания.

Спектакль был образцом реалистического ансамбля, но в нем вовсе не было уловлено то салтыковское звучание, которое свойственно этой пьесе Островского и в котором заключен особый сатирический пафос этой комедии. Великолепный жанр показывал тогда Малый театр — жанр из жизни Москвы 1860-х годов. В золотой раме превосходного актерского мастерства жанр этот с его спокойным рисунком, с мягкой плавностью красок, с покоряющим блеском колорита мог спокойно висеть на какой угодно выставке в царской России, и никаким Крутицким цензурного ведомства не пришлось бы в голову потребовать удаления этой картины с выставки.

Совсем не то — „На всякого мудреца довольно простоты“ в советском Малом театре.

Этой картине горячо аплодировал бы Салтыков, найдя в ней сходство с той своей картиной, которую он назвал „В среде умеренности и аккуратности“, но, если бы эту картину повесить на выставке 1870-х—1890-х годов, она немедленно была бы удалена оттуда генералами от цензуры.

У жанра появился яркий социальный фон, фигуры стали на прочную историческую почву, новое осве-



Мамасев — П. Ф. Костромской



Малаев — Н. К. Яковлев



Малаев — С. А. Головин

цение выявило и оттенило в них те черты, которые до тех пор оставались неясными, — и от этих перемен „жанр“ в золотой раме исчез, а перед глазами зрителя оказалась могучая картина жизни, писанная кистью реалиста-сатирика.

Всякий художник останавливает жизнь на том ее мгновении, которое ярче всего раскрывает ее с точки зрения идеи, владеющей художником.

Художник-сатирик останавливает жизнь данной группы людей в тот ее момент, который дает ему право сказать: „Вот жизнь, которая достойна смерти“.

На таком моменте Островский и Малый театр остановили жизнь тех людей, которые выведены в комедии „На всякого мудреца довольно простоты“.

Пойдем же смотреть этот спектакль советского Малого театра.

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

„Чистая, хорошо меблированная комната, письменный стол, зеркало; одна дверь во внутренние комнаты; на правой стороне другая — входная“.

Такова комната Глумова у Островского. Такова она и в Малом театре: это налету схваченная ремарка Островского. Зритель лишь бегло оглядывает комнату: все на своем месте; дверь направо — входная, дверь налево — в комнаты Глафиры Климовны; письменный стол; за ним большое окно с видом на московские крыши и колокольни. Во второй раз зритель невольно оглядывает кабинет Глумова при словах Мамаева, специалиста по осмотру квартир: „она не дурна, но холостая“, — и не соглашается с ним: комната Глумова слишком „непрезентабельна“, убога, чтобы заслужить такой отзыв. Та кую квартиру барин Мамаев просто не стал бы смотреть и ушел бы с ее порога, так и не завязав комедии. Художник Н. Меньшутин сделал ошибку: в та кой комнате мог бы жить Голутин, а не Глумов.

Но, повторяю, все это приходит в голову только при оценочной реплике Мамаева, а сама по себе комната Глумова безразлична для зрителя. Он с первого же слова заинтересован спором Глумова с его матерью, появляющихся из левой двери. Глумов (П. М. Садовский) прикрикивает на мать: „Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте!“, побуждая ее писать анонимные письма Турусиной, чернящие Курчаева, в которого влюблена ее племянница Машенька, богатая невеста. А у Глафиры Климовны (В. Н. Рыжова) писать эти письма нет желания. Она выставляет моральную причину отказа: „За что я взвожу на него, на бедного, разные клеветы и небылицы?“. Но мы не верим словам Глафиры Климовны потому, что мы верим замечательной интонации, с какою Рыжова произносит другую фразу, рядышком: „Ведь за тебя, не отдадут“. Вот в этом-то все дело: мораль моралью а все решает уверенность, что богатая невеста — не про Глумова.

Рыжова готовила Глумову по тому самому рецепту, по которому Островский ее писал: „Я всегда роль учу вслух и, когда говорю, все время слушаю себя, проверяю, нет ли тут фальши, ищу правильные интонации“. Одной интонировкой фразы: „Ведь за тебя не отдадут. У Турусиной тысяч двести приданого, родство, знакомство“. Рыжова уже твердо очерчивает речевой образ старухи Глумовой: это бедная дворянка, близкая к положению приживалки, но еще не приживалка. У нее еще не совсем смят жизнью гонор барыни, но она уже — и в речи и в повадке — сильно омещанилась. Если б Глумов потерпел неудачу в жизни, она пошла бы в приживалки к той же Турусиной, но предпочла бы занять постоянное амплуа „бедной родственницы“ при Мамаевой: поселилась бы на антресолях и распивала бы „кофей“, если не покрикивая, то шипя на прислугу. Но ей не быть приживалкой.

У нее есть сын, который говорит ей недаром: „Маменька, вы знаете меня: я умен, зол и завистлив; весь в вас“.

На сына у нее вся надежда, вся ставка на возобновление своего „благородного“ благополучия.

Вот как В. Н. Рыжова толкует свой замысел Глумовой в письме к автору этой книги:

„Мелкопоместная дворянка, безгранично любящая своего сына, желающая его выдвинуть на высшую ступень; эту высшую ступень она понимает как хорошую должность, большое жалованье и соответствующее положение в обществе. Для оказания этой помощи она не брезгает и солгать и выставить сына в лучшем свете, чем он есть в действительности, и очень стремится, чтобы Мамаева взяла его под свое покровительство, будет счастлива, если он женится на богатой невесте. Для нее все средства хороши для достижения цели — видеть сына знатным и богатым. Она не умна, а хитра, понимает, что лезть открывает и привлекает все сердца, на этом основаны ее сцены с Мамаевым и Мамаевой во 2-м акте. Вообще в ней много непосредственной экспансивности, я бы сказала, в ней есть что-то детское: когда она радуется, то радуется от души и радуется как-то бурно, по-детски“.

Услышав от сына признание в том, что он „весь в нее“, она ни единым словом не возражает и заключает с сыном наступательный союз против глупых и не менее завистливых и злых Мамаевых и Турусиных.

Зависть? Она выглядывает у Глумовой из каждой складочки, из каждого рубчика, из каждой претенциозной нашивочки — „бархатки“ ее старомодного коричневого платья с белым воротничком, с крупною, но дешевою камеей.

Злость? Она у Глумовой служит подтекстом всех ее лобызаний с „батюшкой-братцем“, всех ее старосветских комплиментов его жене.

Ум? Он у Глумовой (так передает ее Рыжова) не на первом месте. Она умна настолько, что видит, что она умнее Мамаевых и Турусиных, и потому может обыгрывать их в ставке на лезть и тщеславие.

„Мы еще с вами потолкуем“, — эту фразу П. М. Садовский и, идя за ним, В. Э. Мейер проносят самым деловым образом. Ее смысл: „Договорились. Детали обсудим потом“.

Окрик Глумова, которым начинается сцена, понятен, это от досады: „Вы же умная женщина, зачем же вы рассуждаете о каких-то моральностях по отношению к гусару-вертопраху, когда дело идет о том, чтоб выйти в люди вашему сыну?“.

Глумов в этой сцене у П. Садовского был даже серьезнее, озабоченнее, чем у Мейера, — может быть, оттого, что был старше годами и богаче житейскими разочарованиями.

На эту серьезность Глумова отвечает совсем серьезно: „Помоги тебе бог!“ — и, уходя к себе, крестит его мелкими, частыми „крестишками“.

Глумов остается один.

Следующий его небольшой монолог чрезвычайно важен. Это — прощание с незаконно взятой на себя ролью Чацкого перед переходом на новое законное амплуа Молчалина.

Сейчас, через минуту, войдут Голутвин с Курчаевым и будут просить у Глумова эпиграмм, а он им ответит: „Никаких нет“. Это значит, что он, расставаясь с ролью Чацкого, их уничтожил.

Глумов по уходе матери рвет листок с эпиграммами на мелкие клочки, сыплющиеся сухим снегом на пол.

Это верный жест и у П. Садовского и у Мейера, но этого мало. Так естественно было бы, если б Глумов, взяв в руки тетрадку с эпиграммами, заглянул в нее, пробежал глазами одну-другую страницу, остановился бы с усмешкой на одной какой-нибудь, самой заветной эпigramме, а затем уже произнес свой приговор стихотворству Чацких:

„Эпиграммы в сторону. Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору“.

Эпиграммы превращены в клочки, белеющие на полу.

П. Садовский с большой силой, с искренним порывом произносил следующее признание Глумова над брульоном его дневника: „Всю желчь, которая будет накапливать в душе, я буду сбывать в этот дневник“.

У Садовского это была клятва, даваемая самому себе, остаться честным человеком — хотя бы в тайных пределах небольшого брульона.

У Мейера здесь звучит другой мотив: едкая надежда на то опасное удовольствие, которое предстоит Глумову, — быть летописцем „трудов и дней“ ничтожных Мамаевых.

Приход Курчаева (Н. И. Рыжов и А. П. Коротков) с Голутвиным (А. В. Васенин и В. Ф. Лебедев) прерывает это прощанье Глумова с ролью Чацкого. Он тотчас вступает в новую роль Молчалина.

Курчаев у Островского определяется одним словом „гусар“. Оба исполнителя в Малом театре прибавляют к этому слову определение — „московский гусар“. Это — гусар, слишком обленившийся на московских хлебах, в московских дворянских и полудворянских домах, гусар без петербургской выправки, без талии в рюмочку, с полным забвением, что жил когда-то гусар — „Бурцов, ера, забияка“.

Это очень смиренный гусар, отнюдь не для блестящих парадов и не для возжения голубых огней гусарской женки, а для мирного домашнего существования. У Н. И. Рыжова гусар Курчаев еще смиреннее, добродушнее, чем у А. П. Короткова: это молодой Обломов в гусарском ментике. Гусар Короткова, после того как женится на Машеньке, еще покрасуется на московских балах и, может быть, еще спустит в карты тысячу-другую из женина приданого, запив ее шампанским, но гусар Н. Рыжова тотчас после свадьбы непременно выйдет в отставку, облечется в бухарский халат, купленный у одного из тех „азиатцев“, что посещают тетюшку Турусину, и будет дремать после обеда дома, а вечером полудремать в Благородном собрании, глядя, как Машенька несется в вальсе с каким-нибудь из его бывших товарищей по полку.

Голутвин нужен обоим гусарам, как острая приправа, без которой и сытная пища, из-за своей пресноты, не идет в рот. Так для московского обломовского пирога, который с таким удовольствием кушает Курчаев, понадобился кайеннский перец в виде Голутвина.

Голутвина играют в очередь А. В. Васенин и В. Ф. Лебедев.

Оба артиста возводят творческие истоки своего образа к М. П. Садовскому.

Вот подробный рассказ В. Ф. Лебедева, которому пришлось непосредственно заступить М. П. Садовского в роли Голутвина.

В рассказе Лебедева удачно показана преемственность образов, характерная для актеров Малого театра, и вместе с тем живо передана та атмосфера любящего ученичества молодежи у знаменитых старых мастеров, которая также типична для „Дома Островского“.

„Эта роль для меня историческая, отмеченная судьбой.

„Окончив школу по классу А. П. Ленского и поступив непосредственно из школы в Малый театр, я играл маленькие роли. Осенью 1907 г. получаю „красную“ повестку — вызов на экстренную репетицию. Заболел Мих. Пров. Садовский, и роль Голутвина была поручена мне. Репетицию провели быстро, указаны места, мизансцены. И я остался один со своими мыслями. Радость и ужас. Роль прекрасная, но играть сегодня, сегодня! Как я могу одолеть поставленную задачу? Доверие режиссера подымает дух, но ведь я заменяю... кого? Кого? Прославленного Садовского, пред кем я благоговел. У меня прерывается дыхание. Это — дерзость, безумие! Я — крупинка, пылинка. Дирекции, публике нет дела, что я почти без репетиции вступаю в пьесу. Решается моя судьба, судьба актера. Провал выкидывает меня за борт. Твержу роль, стараюсь войти в плоть Голутвина: прикидываю движения, походку, манеру держаться.

„Вечером приехала театральная карета — рыдван старинный, собирающий актеров на спектакль. Меня зовут, как Шарлотту Кордэ на эшафот, и я слышу кругом улюлюкающие крики и вижу насмешливые рожи.

„В театре — событие: товарищи подводят меня на сцене к занавесу. „Посмотри!“ Я припал к глазку-дырочке. Необычайное зрелище: весь партер белел, как выпавшим снегом, на всех местах лежали квадратные бумажки. Мне принесли листок. Большими буквами стояло: „По случаю болезни артиста М. П. Садовского роль Голутвина исполняет артист В. Ф. Лебедев“. Такие объявления делались всегда в то время, но мы, молодые актеры, этого не знали.

„Новый удар добивает меня: значит, мой позор объявлен публично. Под ногами разверзается бездна, и я лечу в пропасть. Звонки! звонки! Я вздергиваю себя, собираю силы, давлю страх, холод сменяется жаром, и я шагнул на сцену, как в пылающую печь. Двигаюсь, говорю как во сне. Конец казни, вздыхаю полной грудью. Жду приговора. Удивление: и режиссер и „старики“ — знаменитые артисты — приняли мой дебют благосклонно. А через день товарищи подвели меня к новой бумажке, висевшей на стене. Приказ дирекции императорских театров гласил торжественно „За экстренное исполнение роли Голутвина артисту Лебедеву объявляется благодарность“. Я — на вершине Эльбруса, на утесе Монблана, я горд, чувствую себя героем, мне кажется, что я стал выше ростом и передо мной открываются горизонты.

„После смерти А. П. Ленского, игравшего Мамаева, пьеса „На всякого мудреца“ была снята, а при возобновлении в 1923 г. я был узаконен в роли Голутвина, вступил в знаменитый состав „стариков“ и играл в очередь с Н. К. Яковлевым, а впоследствии с А. В. Васениным. Играю эту роль и сейчас, сжился с ней и люблю ее.

„Какие задачи я ставлю в передаче этого образа?
„Это опустившийся человек, падающий все ниже

и ниже. Карьера литератора не задалась — его писания бездарны. Он открыто заявляет: „Не печатают нигде. Ни за что. Сколько ни просил. И даром не хотят“.

„И он выбирает новый путь, более легкий: „Хочу приняться за скандальчики“. Он хватается за малейшую возможность перехватить денег. Он уже не стесняется средствами. Пускается на все авантюры самого мелкого, самого подлого характера. И проделывает это уже спокойно, без колебаний. Это — его сущность, основная черта.

„Его девиз — „лови момент“. Его прием — шантаж. Никакой работы не хочет знать. Он вечно полупьян и на чужой счет. Пристраивается к гусару Курчаеву, ест и пьет, бражничает с ним и забавляет его.

„Приехал к Глумову за готовым материалом — выпросить знаменитый дневник, чтобы шантажировать известных в городе лиц. Он захлебывается от мысли: „какие бы мы деньги взяли!“

„Курчаев мимоходом набрасывает карикатуру на Мамаева. Голутвин сейчас же выхватывает рисунок — „пошлем напечатать!“ Глумов не дал дневника, — Голутвин пишет пасквиль на самого Глумова и угрожает напечатать с приложением „портрета“, если он не купит „оригинал“, постепенно сбавляет цену, лишь бы сорвать что-нибудь. Голутвин цинично раскрывает свой облик нравственный: „Я знаю, — говорит он открыто, — что большого вреда вам сделать не могу, а все-таки неприятность, скандальчик. Ведь лучше бы для вас, если бы его не было. Ну, так и заплатите!“ И дальше прибавляет: „И мне-то хлеб, и вам покойнее“.

„На упрек Глумова: „Знаете, как называется ваш поступок?“, Голутвин бросает: „Знаю. Уменье пользоваться обстоятельствами“. Его вышвыривают за дверь, он постепенно скидывает с назначенной цены, лишь бы урвать монету.

„Все переходы от наглости до унижения, вся градация низости и пошлости дают красочный материал для актера.

„Голутвин — это обобщенный тип мелкого мошенника-авантюриста. В этом гротеске Островского чувствуется острота щедринской сатиры.

„Вот почему так хочется лепить эту яркую фигуру“. Короткое сообщение другого исполнителя Голутвина — А. В. Васенина — подтверждает преемство современного Голутвина Малого театра от образа, созданного М. П. Садовским, этим любимым учеником Островского.

„Голутвин при „литературе“ или, вернее, при периодической печати занимает такое же место, какое Шмага занимал при театре: оба ненужные, паразитические фигуры, оба не верят ни в бога, ни в чорта, оба бесталанные неудачники и в своих поступках руководятся одним: „жрать надо и выпить неплохо“, а все остальное — честь, совесть, справедливость и пр. — просто „философия“. Я долго играл Шмагу и много думал над этой ролью, а когда получил Голутвина, ярко ощутил эту параллель, и, кроме того, у меня всегда стоял перед глазами образ, написанный моим любимым актером, покойным Михаилом Прововичем Садовским, таким великим мастером изображать на сцене „ничтожных людей“, и я взял его форму без малейшей критики, а насколько это мне удалось конечно, судить не мне“.

Из двух Голутвиных один — Васенина — ближе к Голутвину М. П. Садовского своей беспризорностью, другой — Лебедева — своей ничтожностью.

Голутвин, в черном плаще а la нигилист, в черной шляпчонке, в пенсне, с большой палкой в руке, входит развязно, с жестами наотмашь, с бравурным „тру-ля-ля“ на устах.

„Вы, верно, господа порядочно позавтракали?“ — иронически спрашивает гусара и „литератора“ Глумов, относящийся к этой странной паре с холодной пренебрежительностью (у Садовского) и с заносчивостью преуспевающего Молчалина (у Мейера).

„Малым делом“ — беспечно отвечает Курчаев. Для Голутвина, наоборот, это — большое дело, редкое

дело. Он „позавтракал“ после того, как несколько дней, вероятно, не обедал. И он усаживается на стул с наслаждением наконец-то сытого и очень усталого человека, познавшего на самом себе смысл пословицы: „волка ноги кормят“. Он сел на негостеприимный стул Глумова, как другие садятся в вольтеровские кресла, перед тем как закурить послеобеденную сигару. Он и закуривает... собачью ножку, умелым жестом скручивая ее из бумажки, быть может, из своих непечатаемых творений.

Ему, в самом деле, только б урвать теплый кусок да горячий глоток на голодный желудок, — он ради этого готов на все, — вот отчего он с такой досадой огрызается на Глумова, наотрез отказывающего в эпиграммах и дневнике:

— Ишь, как прикидывается; а тоже ведь наш брат, Исакий!

Зато с какую радостью торопится Голутвин воспользоваться карикатурой Курчаева на дядюшку. С какой важностью он диктует тоном настоящего литератора подпись под „петухом“: „Новейший самоучитель“.

Но не клюнул и „петух“ — и Голутвин ступешевается: на сегодняшний день он будет сыт, — предстоит еще обед с Курчаевым.

Во время „натиска“ на Глумова по поводу эпиграмм маменька Глафира Климовна тихохонько выскользнула из своих апартаментов и, стоя за колонной, подсмотрела, с кем беседует сынок, и вновь юркнула к себе: собеседники ей не по нутру.

Тем скорей, по уходе гостей, она явилась на зов Глумова. Это — продолжение того делового совещания, которое было между ними в начале акта. Глумов демонстрирует матери отобранный им от Курчаева портрет Мамаева в виде петуха. Глумов деловит, озабочен, он ждет заранее подстроенного им приезда Мамаева. „Петух“ этот внезапно слетел к нему как раз во-время. Еще более кстати оказалось простодушное выбалтывание гусара Курчаева, что „тетушка“

Клеопатра Львовна „все глаза проглядела“ на Глумова. Всего этого слишком уж много за один раз. Глумов — в некоторой тревоге. Тревога передается и маменьке: она боится „первого шага“. Но она нюхом чувствует, что первый шаг этот будет сделан по верной тропе.

Внезапно входит „человек Мамаева“ (А. К. Мирский), подкупленный Глумовым, с известием: „Я привез Нила Федосеича“. Это еще не старый бывший крепостной лакей, не раз уже занимавшийся продажей своего барина оптом и в розницу, но сохраняющий пред ним весь декорум былой крепостной холопской почтительности. Лакей окаменевает у двери в ожидании явления своего барина. Глафира Климовна скрывается в свои апартаменты. Глумов, вручив лакею ассигнацию, садится за письменный стол и углубляется в бумаги.

На пороге появляется Мамаев.

Н. Ф. Костромской, С. А. Головин, Н. К. Яковлев — все они, сохраняя общий облик, дают разные вариации типа Мамаева.

У Н. Ф. Костромского (он исполнял роль вплоть до смерти в 1938 г.) Мамаев после „неприятности“, случившейся 19 февраля 1861 г., поблек, похудел, почти развалился. Когда-то он был очень полным, а теперь у него мешки под глазами, и вся его барская плоть похожа на одежду, которая шита на толстяка, а донашивать ее приходится человеку худому. Кажется, что этому человеку нужно поддерживать самоуверенность в себе, чтобы не рухнуть окончательно. Он и Глумову обрадовался потому, что на него, как на своего человека, кое в чем можно опереться. Но чем слабее стоит на ногах этот барин, тем больше он говорит о себе как об опоре всего существующего.

У С. А. Головина Мамаев еще далеко не так „сдал“, как у Костромского, но и ему уже не очень далеко до „сдачи“. Он еще в полной фигуре. Больше того, он, по выражению И. Ф. Горбунова, „в семена пошел“: толст и тучен, как перезрелый желтый огу-

рец-пузан. У него тройной подбородок. Говорит он с приметной одышкой. Но он внутренне спокойнее, чем Мамаев Костромского. Сдается ему: дела Мамаевых еще не так плохи. На худой конец они и без Глумовых обойдутся. Мамаев Костромского — прежде всего помещик, потерпевший крушение, а чиновник он скорее по необходимости, чем по охоте. Мамаев Головина — наоборот — служит не без аппетита: служба дает ему вес, прочнее держит на ногах. И виц-мундир статского советника и халат помещика — одинаково не жмут ему плеч.

Мамаев Н. К. Яковлева — самый твердый на ногах из всех трех. Он моложе их всех годами. В нем нет ни дряблости первого Мамаева, ни грузности второго. Он скор на походку и легко может в один день объездить десяток гостиных и кабинетов. В нем даже есть какой-то переизбыток деятельности: туда, сюда, к этому, к тому — только бы не сидеть на месте. Он — настоящий бюрократ: зимой бы ему ни за что не усидеть в усадьбе. Ему нужны Москва, „присутственные места“, виц-мундир, почтительные поклоны чиновников.

Знакомясь с этими тремя Мамаевыми одного и того же спектакля, нельзя не удержаться от восклицания: как необыкновенно емко Островский!

Но три разных Мамаева входят в квартиру Глумова по-одинаковому: как в пустую квартиру, которая „сдается“, и потому можно не замечать, не принимать в расчет тех, кто в ней еще живет.

Оставшись недоволен осмотром, Мамаев приступает к лакею с требованием отчета.

Этот „отчет“ — единственное место в пьесе, где Мамаева можно, хотя бы на мгновение, показать в той роли, которую он со своими предками играл так долго: в роли барина, хозяина крепостных душ. Режиссура и исполнители прекрасно воспользовались этой возможностью.

Мамаев „распекает“ своего „человека“ в 1868 г. так, как он распекал бы какого-нибудь дворового

Прошку в 1848-м, — с полным ожиданием его безответности и трепетности. „Человек“ вытягивается в струнку, принимая словесные оплеухи Мамаева.

Крепостные слуги звали таких господ „барин-зуда“. Мамаев в старые годы, избрав себе крепостную жертву, изливал на нее целые потоки нравоучений, награждая „моральными“ пощечинами, от которых у крепостного слушателя поднимался зуд по всему телу, а потом, — вопреки своим дальнейшим уверениям: „я ведь не строгий человек, я все больше словами“, — в конце концов отправлял его на конюшню. Крепостные Тишки и Прошки предпочитали тех бар, которые просто отправляли на конюшню без морального предисловия.

„Человек Мамаева“, — конечно, бывшая „крепостная душа“, — принимает эти моральные пощечины потому, что получает за них жалованье.

Глумов — П. Садовский невозмутимо наблюдал эту сцену, как бы происходившую в „передней знатного барина“. В его лице не дрогнул ни один мускул. Глумов — как умный актер, приготовившийся играть сложную, ответственную роль в новой пьесе, — знает, что его выход впереди. Он разыгрывает всю дальнейшую сцену с Мамаевым так, как может разыграть расчетливый актер, заранее выработавший ее план и заранее же определивший место и предел действия для своего партнера. Молодой актер знает, что от успеха этой сцены зависит вся его карьера, — вот почему, играя, Глумов постоянно как бы контролирует себя, опасаясь переиграть. Когда, через несколько дней, ему придется вести такую же сцену с Крутицким, он ослабит этот критический контроль над собою и впадет в легкий шарж. Теперь этого шаржа, этого увлекательного наигрыша, нет и следа.

У Мейера зрителю ясно: Глумов стал играть роль Молчалина:

В мои лета не должно сметь
Свое суждение иметь.

У Садовского это не так ясно: его Глумов опасается сразу войти в роль Молчалина: а ну, как Мамаев, которого он почти не знает, сумеет разобраться в этой роли и найдет, что Молчалин — „герой не моего романа“?

На вопрос Мамаева, по какому резону он, не имея средств, хочет нанять большую квартиру, Глумов отвечает почти с простодушием: „Никакого резона. По глупости“.

Садовский подчеркивает это простодушие, чтобы обратить на него внимание Мамаева. На переспрос Мамаева: „По глупости? Что за вздор!“ Глумов — совсем уж прямодушно, даже не без оттенка жалости к самому себе — отвечает: „Какой же вздор! Я глуп“.

Мамаев — Н. К. Яковлев, больше других Мамаевых пораженный этими словами, в жажде разделить с кем-нибудь свое удивление, обращается к своему „человеку: „Ты, мол, слышишь: сам признается, что глуп!“.

„Человек“ вкусно ухмыляется во весь рот. Эта молчаливая реплика: „Это точно-с!“, — очень удачна.

Простодушие тона Глумова завоевывает ему доверие Мамаева: Мамаев, самовлюбленный у Н. Ф. Костромского, самонадеянный у С. А. Головина и самоуверенный у Н. К. Яковлева, приподнимается еще выше в своих глазах и, как крыловская „ворона“ после похвал лисицы, начинает с величайшим аппетитом каркать свои поучения.

„На опасной дороге мальчик“ — вздыхает Глумов у В. Э. Мейера, выслушав рассказ Мамаева о том, как гимназист отказался слушать его поучения: удачной интонацией расшифровано, что „опасность“ этой дороги определяется по политическому путеводителю генерала Крутицкого.

Мамаев строго, исподлобья смотрит на Глумова и будто не спрашивает, а допрашивает его: „А куда ведут опасные-то дороги, знаете?“

„Знаю“ — отвечает на допрос Глумов: смысл ответа — в Сибирь, в тюрьму, в ссылку.

Ответ удовлетворил Мамаева. Он убедился в благонадежности Глумова. Он может теперь предаться своим крепостническим воспоминаниям о счастливом времени, когда сотни крепостных душ внимали его поучениям.

„А нынче, после всего этого...“

Мамаев — говорун московских гостиных, где затаилась злоба на падение крепостного права. Самая дата этого события ему ненавистна до того, что ему противно ее произнести (Головин и Яковлев вносят сюда еще оттенок: Мамаев — чиновник, и ему опасно слишком открыто фрондировать против правительственной меры). „После этого“ — произносит он с гримасой отвращения и делает обеими руками характернейший круговой жест „коловращения“.

Не без нарочитой пытливости Мамаев допрашивает Глумова: „Вы понимаете, после чего?“

Название ненавистного события он решительно не хочет произнести.

Глумов повторяет коловращательный жест Мамаева и подтверждает: „Понимаю“.

Он выдержал у Мамаева первый экзамен на политическую благонадежность, и все остальное: глуп он или нет, — не так уж важно. Лесть же Глумова приводит Мамаева к выводу: „Вы совсем не так глупы, как говорите“. Н. К. Яковлев — Мамаев беззащитной, откровенной миной делится этим открытием со своим „человеком“. Когда обнаруживается, что Глумов — племянник Мамаева, дядюшка столь благонамеренного юноши весь расплывается в самодовольнейшую улыбку:

— Ну, так этот Мамаев-то — это я.

Н. Ф. Костромской говорил эту саморекомендацию так, как будто одаривал ею своего племянника. У С. А. Головина Мамаев произносит эту фразу с таким аппетитом, будто он съел крупнейший масляный блин. Н. К. Яковлев — Мамаев произносит эту фразу, как будто вешает себе Владимира на шею.

Глумов в восторге кличет мать.

Выход Глумовой — Рыжовой принадлежит к числу наиболее ярких комических моментов спектакля. В. Н. Рыжова — превосходный мастер искусства сценической походки. Недаром она советует молодым актерам: „Следите за тем, как ходят люди. Ведь у каждого человека своя походка. Вот идет старуха, обратите внимание, как она идет: у нее правая нога не сгибается в колене, эта нога как бы мертвая. А вот идет другая старуха, у нее другая, своя походка. Играя в „Горе от ума“ Хрюмину, я из зрительного зала получала аплодисменты за „старость“ Хрюминой, за яркое изображение ее походки“.²⁴

На спектакле „На всякого мудреца довольно простоты“ Рыжова неизменно получает аплодисменты за безмолвное „обхаживанье“ Мамаева.

Пустив обильную слезу давнего желания видеть „батюшку-брatца“, Глафира Климовна вприскок приближается к письменному столу и взывает к Мамаеву: „Позвольте, батюшка-братец, взглянуть на вас!“.

Мамаев, сидя с противоположной стороны письменного стола, застывает в позе большого барина, осчастливливающего рабов лицезрением его персоны.

Глафира Климовна восторженно и умиленно озирает его. Легкий вольт — и она, как сорока, стрекочущей припрыжкой описывает почтительнейшую петлю вокруг „батюшки-брatца“, не говоря ни слова, но испускающая чуть слышные вздохи умиления и любясь им со всех точек своей сорочьей петли, в которую она захлестывает его тупое самолюбие. Глумова „допрыгивает“ до прежнего своего места у письменного стола, останавливается и, приложив к глазам сначала одну, потом две кисти рук, наподобие бинокля, благоговейно созерцает великого человека.

Сорочья петля затянута. Тогда, прекратив полет, Глафира Климовна отходит к сторонке, почти прячется за бархатную занавеску и тихоньким голоском лепечет сыну: „Жорж, а ведь не похож“.

Шопот вызывает строгую реплику Мамаева (строже



Мамаса — А. А. Пблочкина



Турусина — Е. Д. Турчанинова



Мамаса — Е. М. Шатрова

всех она у Головина): „Что вы шепчете? На кого я там не похож? Я сам на себя похож!“

В последней фразе Мамаев (так она звучит у Головина и Яковлева) как бы сам ставит себе монумент. У Костромского она звучала, как собственноручная подпись к парадному портрету.

Мамаев долго и внимательно рассматривает свой портрет „Петуха“, нарисованный Курчаевым.

„Похоже-то оно похоже, и подпись походит“.

Он произносит это весьма спокойно, точно на миг он освободился от манеры всегда рассматривать себя в зеркале лесты.

Режиссура вводит здесь интересную деталь, а артист А. К. Мирский, играющий роль „человека Мамаева“, прекрасно ее выполняет: „человек Мамаева“, снедаемый любопытством, тянется взором к портрету своего барина, и, когда ему удастся дотянуться, на лице его появляется довольная и лукавая усмешка.

Мамаев выносит резолюцию, благоприятную для Глумова: „Ты непременно приходи уже вечером. И вы пожалуйста!“ — обращается он на полупороге к Глафире Климовне, которая, усиленно стрекоча ножками, вприпрыжку провожает „батюшку-брatца“.

Первое действие комедии, поставленной Глумовым при участии Мамаева, разыграно блестяще. Глафира Климовна торжествует: „Кажется, дело-то улаживается“.

Но Глумову предстоит второе действие комедии: нужно „обыграть“ Манефу, превратив ее в мистическую сваху, устраивающую у Турусиной брак Глумова с Машенькой. Глумов требует от матери подобострастия перед этой знаменитостью суеверной Москвы. Эту репутацию Манефы Глумов знает не хуже Глафиры Фирсовны (в „Последней жертве“), которая советует Юлии Павловне съездить „погадать“ к Манефе: „Вон Манефа говорит: „Я своим словом на краю света, в Америке достану и там на человека тоску да сухоту нагоню. Давай двадцать пять рублей в руку, из Америки ворочу““.

Но у маменьки Глумовой поднимается дворянский гонор: „Ну уж, унижаться-то перед бабой“.

Сынок зыкнул на маменьку: „Вы барствовать-то любите, а где средства?“ — и бросился „на сретение“ Манефы.

В. О. Массалитинова, играющая Манефу с 1905 г., так рассказывает о своем замысле этого образа (письмо к автору этой книги):

„В роли Манефы я видела пьяницу, а не пророчицу, как играли ее раньше и как играла ее я в молодости после исполнительницы Ивановой. Актриса была очень толстая, и мне пришлось обвешаться толстинками и невероятным количеством платья (я была худенькая). Получилась какая-то Манефа, но не то, что мне хотелось. В таком плане я играла со стариками — с гениальным Ленским, Лешковской, Садовскими. После революции, при возобновлении, я пересмотрела эту роль опять. На помощь мне пришел один тип монаха-расстриги, с которым я ехала на пароходе и наблюдала его цинические разговоры под влиянием винных обильных возлияний. Публика, крайне смешанная, плывшая на пароходе, охотно слушала монаха, угождала ему, то принося ему чайничек с кипятком, а другие кто чем; его больная нога лежала вдоль скамейки; он был грязен, сыпал народными пословицами, сопровождая иные жестами, крайне непристойными. Что-то в нем я нашла для Манефы, но все еще хотелось большей смелости и легкости. Когда П. М. Садовский возобновил пьесу, то он мне подбросил ряд интересных мыслей, просил не бояться опьянения, играть его мягко, почти шутить с издевкой, упирая на то, что Манефа несомненно видела „Корейшу“, * таскалась к нему на поклон, и эта дерзость у ней и наглость были — от учителя, бывшего модным святым для купечества“.

* Иван Яковлевич Корейша — „юродивый“, содержавшийся в доме умалишенных, слывший в дореформенной Москве за „пророчателя“.

Манефа — туша в бабьем обличьи и в полумонашеском одеянии. Глумовы почтительно влекут ее под руки, и туша бухается в услужливо и почтительнейше пододвинутое кресло и молча „переводит дух“. На версту пышет от нее не здоровьем, а здоровьищем — отвратительным, упитанным, умасленным „дыхом“ бабьей пьяной и обжорливой похоти.

Лица у Манефы нет. Словно кто выворотил у нее наизнанку все, чему полагается быть на лице человеческого: нос, губы, подбородок, и, залив все это дряблым жиром, произвел из него этот нелепый и страшный „мордovorot“.

Он может выражать только одно неотвязчивое вожделение, ненасытное чревоугодие, непомерную жадность да острую злобу к тому, кто вознамерился бы нарушить свиное благополучие обладательницы этой образины.

К Глумову Манефа благосклонна. Она „изрекает“ Глумову свои „афоризмы“ на нарочито юродствующем диалекте, язык ее заплетается, но она хорошо знает, что Глумову нет никакого дела до ее „афоризмов“. Манефа знает, что она понадобилась Глумову не для поучения, а для каких-то деловых услуг, за которые ей будет хорошо заплачено. И Глумов только для вида, только как *façon de parler*, подает ей душевоздыхательные реплики. Манефа спешит покончить с этим „поучительным“ прологом к деловой части ее визита: „В оном благочестивом доме пила чай и кофе“. При слове „чай“ она изуверски плюет на пол. Подтекст этих слов и этого плевка она сама раскрывает у Турусиной: „Кто пьет чай, тот отчаянный“.

Глумова живо спохватывается: „Пожалуйста, матушка, у меня сейчас готово“, — готов, конечно, не чай, а водка с закуской.

Манефу влекут к этой „трапезе“.

С превосходным „деловым жестом“ Глумов — Садовский регистрирует в своем дневнике, в графе расходов, удачи этого дня: „Человеку Мамаеву — три рубля, Манефе — 15 рублей“. Это дорого, но что поделаться?

В самоутешение он принимается записывать „весь разговор с дядей“. На лице его мелькает едкая усмешка. Он лакомит себя этой записью за постное воздержание с дядюшкой и Манефой.

Приход встревоженного Курчаева. Глумов быстро прячет дневник и разом превращается — у Мейера еще быстрее, чем у Садовского, — в нарочитого, сознательно-стилизованного Молчалина. Он говорит о дядюшке с такой же почтительнейшею всепреданностью, как Молчалин о Татьяне Юрьевне и Фоме Фомиче: „Дядюшка вас удалил от себя, а я желаю этому во всех отношениях достойному человеку подражать во всем“.

Простоватый Курчаев удаляется с угрозой, звучащей по-обломовски лениво.

Глумов спокойно и коротко подводит итог: „Дядя его прогнал. Первый шаг сделан“.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

„Зал; одна дверь выходная, две по сторонам“.

Обычно эту скупую ремарку Островского выполняют так: зал — это безвкусное буржуазное бесстилье эпохи Александра II: в мебели, в драпри, во всем — пошлая смесь петербургского бюрократа с негоциантом, которому из-за стрижки купонов некогда думать о стиле.

Малый театр не делает этой ошибки: эпоха Александра II — в фасоне туалетов г-жи Мамаевой, в модных брюках Городулина, а не в архитектурном убранстве зала у Мамаева и не в мебели. Это — настоящий московский дворянский особняк. Здесь еще доживает свой век поздний „empire“. Белые колонны поддерживают полукружие потолка. За окнами — барская Москва особняков, колоколен и каланчей.

Мамаев и Крутицкий (А. И. Зражевский) в оживленной беседе выходят справа, — предполагается, из кабинета Мамаева (дверей нет; вместо них черный

бархат). Мамаев весь впопыхах, он полон тревоги: „Да, мы куда-то идем (смысл интонации: „идем в бездну“), куда-то ведут нас (предполагается в подтексте: ведут либералы, нигилисты), но ни мы не знаем, куда, ни те, которые ведут нас (подтекст: только он, Мамаев, знает, куда, и уже только что указал, куда). И чем все это кончится?“ (под видом вопроса дается самый определенный ответ: кончится погибелью „благородного российского дворянства“).

Слово берет генерал Крутицкий.

У Зражевского это не ветхий селадон в генеральских штанах с красными лампасами, каким он был у Правдина, не ворчащий бурбон в отставке, каким был Рыбаков, и не романтик генеральского „планирования“, каким он был у Южина. Крутицкий Зражевского бодр, свеж, „как яблочко, румян“. Он суховат и оттого легок на ногу и скор на походку. У него не бас, а баритон, даже с некоторыми теноровыми нотами. У него нет ни длинной бороды, ни вислых бакенбард. Седые волосы на голове, пушистые усы, маленькие бачки — все у него кудрявится. Белый хохол надо лбом задорно ерепенится, как молодой петушок. Небольшие, но живые глазки не без задора поблескивают из-под белых пушистых бровей. Это человек живого темперамента, непоседа, хлопотун. Он может замотать адъютантов, вогнать в три пота денщиков, распечь, нашуметь, накричать на всех, но и сам себя он сумеет вогнать в три пота — и все без толку.

Дело в том, что этот живой, румяный человек, по чрезвычайно точному определению Глумова, сохранив в шестьдесят с лишком лет румянец щек и кудреватость волос, вместе с тем „сохранил во всей неприкосновенности ум шестилетнего ребенка“.

Когда, в конце пьесы, зритель услышит из уст Глумова этот отзыв о Крутицком, он с удовольствием припомнит: „А! вот отчего он до сих пор так жив, румян, весел... ему пошел всего седьмой годочек, этому седовласому младенцу!“.

Зражевский строит весь образ Крутицкого из остро-го замечания Глумова.

Какое приятное седовласое дитя!

Но только что подумалось это, как вдруг вас охватывает настоящая жуть: ведь это румяное дитя в генеральском мундире командует (или командовало) тысячами солдат, ему принадлежала власть над ними вплоть до права засечь до смерти, ведь это дитя в лампадах и сейчас шумит, бурлит, критикуя новую жизнь, пишет проекты возвращения вспять, проекты, которые, чего доброго, могут получить силу закона для миллионов людей, — и вам становится тошно от румяного „ребячества“ этого старика, цепляющегося за власть и влияние на жизнь!

В разговоре с Мамаевым Крутицкий явно берет верх. Мамаев — говорить мастер но писать — швах и готов возвести это „не-писательство“ в неизбежный закон для всех людей справа: „пишут-де одни щелкоперы, а почтенные люди...“. Он обрывает свою мысль примером: „Да вот и вы. Ну, как вам писать?“

Но Крутицкий гордо заявляет удивленному Мамаеву: „Нет, про меня вы не говорите! я пишу, я пишу, я много пишу!“

Мамаеву эта новость не очень приятна: это значит, что лидером их реакционного кружка будет писатель Крутицкий, а не оратор Мамаев, что генерал первый поведет пером нападение на „нигилистов“.

В руках у генерала палка. Рассуждая с Мамаевым, он мало на нее опирается, он ловко умеет ею кое-что подчеркнуть, поставить *nota bene* в разговоре с Мамаевым. А когда речь заходит о том, что он пишет, палка в руке генерала повертывается с такими изворотами, будто превращается в генеральское перо, разящее нигилистов и либералов.

Мамаеву остается только через щелки глаз с завистью поглядывать на эти недоступные для него генеральские выпады шпагой пером против нигилистов.

Весь этот превосходный дуэт — героического тено-

ра от реакции с отнюдь не героическим басом от нее же — ведется Зражевским и Яковлевым на ногах, на ходу, при проводах генерала. Этим всему дуэту придан верный ритм и темп спешности, деловитости, — будто и впрямь Крутицкий с Мамаевым — дельцы или, тем паче, политические деятели.

Мамаев, в оживленном разговоре, ушел провожать Крутицкого в переднюю, и там вновь вспыхнул у них столь же „деловой“ разговор.

Появляется другая — контрастная и у Островского и в театре — пара: Мамаева и Глумова, но объединенные также в дуэте. Основная мелодия дуэта — Глумов.

Глафира Климовна продолжает свою мелодию певучей лести и благозвучного подхалимства, начатую в первом действии для Мамаева и перестроенную теперь на новый лад для Мамаевой.

Мамаева (А. А. Яблочкина) сплетает с этой мелодией искательного „сопрано“ с фальцетом свою густую мелодию томного меццо-сопрано.

А. А. Яблочкина начала играть Мамаеву еще при третьем возобновлении пьесы, в 1907 г., заменив в этой роли заболевшую Лешковскую, и на эволюции образа Мамаевой, воплощаемого одною и тою же артисткой в течение 32 лет, лучше всего проследить художественную эволюцию Малого театра за это время. Это тем более важно, что А. А. Яблочкина — единственная артистка современной труппы Малого театра, которую Островский еще видел на сцене: на экзаменационном спектакле Яблочкина в присутствии автора играла Катерину в отрывке из „Грозы“.

В 1936 г. А. А. Яблочкина писала: „Зритель наших дней принимает и понимает Островского лучше, глубже, правильнее“. Этот новый зритель помог и актеру по-иному, чем прежде, подойти к Островскому. Про свою работу над Мамаевой старейшая актриса Малого театра говорит: „Я в течение многих лет все углубляла и заостряла этот образ. Повышалось и воздействие его на зрителя и успех его. Я резче и ярче показываю теперь Мамаеву. В моем представлении

Мамаева уже не является просто легкомысленной молодящейся женщиной. Нет, это барынька определенного, пустого, лживого и развратного круга, окруженная стариками и тянущаяся к молодому, свежему, неиспорченному, чтобы его испортить. Как человеку мне тошно впускать в себя эту барыньку, но, раз уж впустила, я как артистка даю ей волю так пожить на сцене, чтобы было ясно, как права была история, вычеркнув Мамаевых из жизни".²⁵

В 1939 г. в письме к автору этой книги А. А. Яблочкина еще глубже раскрыла процесс своей работы над Мамаевой.

„... Разве можно помнить точно, без фантазий, все, что с ролью пережито? Когда получаешь роль и начинаешь над ней работать, то на помощь приходит весь тот багаж, который приобретается за всю жизнь. Откуда-то, из-под сознания, выплывают встречи, образы, какие-то мимолетные впечатления... читаешь пьесу, вникаешь в каждую фразу своей роли, принимаешь во внимание время, среду, обстоятельства, окружение, слушаешь своих партнеров, видишь их манеру вести себя, разговаривать — и у тебя начинает мерцать и твой образ, сперва туманно, бледно, а потом все ярче, сочнее, смелее. Так было и с Мамаевой.

„Когда я играла ее впервые, вокруг меня была масса таких светских женщин-трутней, у которых весь смысл жизни, все интересы сосредоточивались на флирте и туалетах, они никого не любили, кроме себя и своего удовольствия. На них смотрели снисходительно, как на блестящих бабочек, и, несмотря на то, что большинство женщин работало в поте лица, а бабочки порхали и наслаждались жизнью, к ним относились только с легкой иронией, лишь бы их поведение не очень шокировало и не приносило явного вреда. Вот такую порхающую бабочку давала и я в Мамаевой, старалась сделать ее внешне обаятельной. Но вот жизнь наша, понятия резко изменились. Нашим девизом стало: кто не работает, да не ест! На Мамаеву уж нельзя смотреть снисходительно, с нее надо снять

всякое обаяние, отнестись к ней сатирически и выставить напоказ все те „недозволенные средства“, которыми она, как паук, опутывает жертву своей прихоти. Когда же ее паутина прорывается, она способна жестоко мстить тому, кто обманул и отверг не ее любовь, нет, а чувственность! Я стараюсь,— это моя задача,— сделать ее смешной в уверенности своих перезрелых чар, прилагая все то, о чем я писала впереди. Сейчас мне идти от такой интерпретации легче, так как я сама значительно постарела и не далек тот день, когда я должна буду расстаться с этой ролью. Новые исполнительницы, может быть, внесут новые краски, новый блеск в эту роль, что касается меня, как я ни расцветивала этот образ, первой моей задачей было — не уходить от правды, от жизни“.

Эта цель достигнута артисткой, умеющей соединить лучшие художественные традиции старого Малого театра с живым откликом на запросы современности.

Вспоминая Чебоксарову в „Бешеных деньгах“ и по преимуществу Мамаеву, Евг. Кузнецов призывал ленинградских зрителей:

„Присмотритесь хорошенько, сколько в этих образах темпераментной комедийности, которая сама по себе уже означает отрицание, сколько в этих образах настоящей полноценной иронии, граничащей с сатирой!.. Сквозь ажурно-тонкий, акварельный рисунок ролей Яблочкиной так ошуственно проступает сатирическая подоплека, так ощущается и бьется непрерывно иронико-скептическое „чувствование“ персонажа, что самый образ, оставаясь в рамках академически трактованного ампула (чистота и незыблемость актерского ампула — „особая примета“ в „паспорте“ тузов Малого театра), все же поет и звучит как глубоко современное, наше, советское творческое явление“.

Тот же автор продолжает:

„Вот В. Н. Рыжова в роли Глумовой, оставаясь в рамках ампула „комической старухи“, вносит столько комедийно-сатирических подробностей, что образ „работает“ — т. е. выполняет необходимую функцию —

не хуже, а непринужденнее, свободнее и ярче, нежели в „переоценочной“ режиссерской конспекции, где он, вероятно, был бы поручен какой-либо горбунье, калеке или, чего-доброго, „припадочной“ — лишь бы нарушить традицию и ампула!²⁶

Обе артистки, верные последовательницы актерской школы Островского, сливаясь в великолепном речевом дуэте, ведут здесь непередаваемую игру в слове. Мамаева здесь откровенная охотница за красивым молодым мужчиною, но ей надо прикрыть свои инстинкты охотницы благопристойными мотивами родственности, доброй заботливости и покровительственной доброты — и вместе с тем ей необходимо как можно больше выведать об объекте ее охоты у его мамы. Такова у Мамаевой житейская задача ее дамской болтовни. У Глумовой задача противоположная: как можно меньше сказать правды о своем сыне и как можно гуще покрыть его щеки румянами влюбленности в тетушку Мамаеву, нисколько не нарушая декорума его молчалинской почтительности к дядюшке Мамаеву.

Если Клеопатра Львовна с кокетливою сентиментальностью драпируется в роскошный костюм доброй богатой родственницы, то Глумова очень ловко надевает на себя телогрейку простодушной матери, несколько назойливо, но вполне искренно пекущейся о своем сыне.

С осени 1939 г. в роль Мамаевой вступила новая исполнительница — Е. М. Шатрова. Ни в чем не меняя сценического оформления дуэтов Мамаевой с Глафирой Климовной и ее сыном, Е. М. Шатрова вносит в них новые оттенки.

Ее Мамаева — это бывшая „кисейная барышня“. В „институте для благородных девиц“ она плакала над страданиями влюбленной черкешенки в „Кавказском пленнике“ и обожала чахоточного учителя словесности. Но в мужа ей достался, увы, не романтический черкес, не „кавказский пленник“ и не идеальный „учитель словесности“, а весьма прозаический Мамаев. В конце концов она примирилась со своей судьбой

и скоро нашла, что тяжелое бархатное платье ей даже более к лицу, чем легкое кисейное. От ее бывшей „идеальности“ осталась лишь причудливая капризность. Мамаева знает (только это одно она и знает), что она хороша собой, еще хороша собой, что она богата, что у нее три или четыре гостиных и диванных, где она принимает своих поклонников, — и этого достаточно, чтобы она привыкла ценить каждый свой каприз на вес золота.

Теперь, когда доцветают последние цветы затянувшегося пышного лета, теперь она особенно дорожит исполнением своих капризов, право на которые дают молодость и красота, покидающие ее.

Теперь ее упрямый каприз в том, чтобы Глумов увлекся ею, чтобы этот гордый и независимый, как ей кажется, молодой человек был у ее ног.

Этот мотив властительного каприза Е. М. Шатрова тонко и изящно разрабатывает в своих дуэтах с В. Н. Рыжовой—Глумовой и с В. Э. Мейером—Глумовым.

Другие стороны характера Мамаевой с особой полнотою раскрываются ею в четвертом действии.

„А, здравствуйте!“ — Мамаев, вернувшийся наконец с проводов Крутицкого, прерывает превосходный дуэт двух дам, подавая Глафире Климовне два пальца.

Речь Глумовой, обращенная к Мамаеву, поистине источает „мед и млеко“ и до такой приторности, что даже Мамаеву становится невтерпеж и он обрывает Глумову, как слишком запевшуюся приживалку:

„Ну, прощайте, я еду, у меня дела-то побольше вашего“.

Он поцеловал руку у жены (она ответила ему кислой миной), надел шляпу и решительно направился к выходу. Но столь же решительно вернулся и направился к Глафире Климовне:

„Да, вот было забыл...“

Глафира Климовна — вся внимание. Она ловит каждое слово Мамаева, прежде чем оно успело вылететь изо рта.

„Я знаю, что вы живете небогато и жить не умеете. . .“

Внимание Глумовой обостряется до внимательности гончей собаки, на нос которой вот-вот упадет смачная подачка от хозяина.

Мамаев запускает руку за борт форменного фрака:

„Так зайдите ко мне как-нибудь утром, я вам дам. . .“

Глафира Климовна уже подставила ручку, сложенную в емкую горсточку: сейчас закапает в нее золотой дождь, и тонким от восхищения голосом уже промолвила:

„Покорно благодарим“.

В ответ Мамаев вытянул, наконец, из кармана носовой платок и, громко высморкавшись, окончил:

„Не денег, нет; а лучше денег. Я вам дам совет относительно вашего бюджета“ — и величественно проследовал вон из залы.

Глумова проводила его глубоким вздохом, покорно отвечая на его предыдущую фразу, что он „доволен ее сыном“: „Доволен, так и слава богу“, — но на секунду, при всей благодарности богу, у ней вспыхнули злые глумовские искорки и в интонации и в глазах. Но только вспыхнули — и тотчас потухли.

А далее полился, уж никем не прерываемый, ее дуэт с Мамаевой, нетерпеливо ждавшей ухода мужа. В дуэте на все оттенки варьировалась тема о Глумове, и нужно было бы прибегнуть к музыкальной терминологии, чтобы передать все эти *staccato*, *rubato*, *grazioso*, вносимые Яблочкиной и Рыжовой в речевую музыку этого дуэта.

В его финале обе партии, сопрано и меццо-сопрано, сливаются в один заключительный аккорд:

„Так давайте его любить вместе“.

Глафира Климовна может торжествовать: она спела в дуэте свою партию так хорошо, что ее сын, как тенор *di grazia*, может занять теперь свое место в длинном любовном дуэте с Мамаевой.

Мамаева остается одна.

Она переживает большое волнение. Она еще может нравиться, она еще может внушать к себе страсть!

Она садится за рояль и, обращаясь к отсутствующему Глумову, поет томный романс:

Поймешь ли ты души моей волнень,
Заветных дум унылую печаль?

Этого нет у Островского, но это подсказано режиссеру и исполнительнице всем содержанием сцены: это вырастает из ее драматического зерна. Мамаевой мало торжествующего сознания: „Значит, я могу еще внушить молодому человеку истинную страсть“. Ей мало того, что рассказы Глумовой дали ей возможность убедиться в том, что если „в последнее время и был“ у нее „недостаток в обожателях“, то „это оттого, что окружающие люди отжили и износились“, а не она состарелась.

Ей мало всех этих радостных для нее ощущений, вызванных разговором с Глумовой.

Ей нужно звуков, музыки, непосредственных излиятий, — одним словом, ей нужна „поэтическая форма“ для ее вовсе не поэтических вожделений. Романсом она зовет Глумова на свидание.

И он появляется, как полный контраст этим бурным томностям чувств дамы, некогда „приятной во всех отношениях“, а теперь вряд ли и „просто приятной“, — появляется со скромнейшим будничным приветствием: „Здравствуйте, Клеопатра Львовна, с добрым утром“.

Она обернулась, улыбнулась, дала поцеловать руку — и сразу принялась за „приручение“ молодого человека.

Страницы „романа“ Мамаевой с Глумовым (явления 5-е и 10-е) не могут быть пересказаны: тут почти нечего описывать, тут надо слушать словесную музыку, где тончайшая смена интонаций есть уже сильное драматическое движение, где маленькое торможение темпа есть уже нарастающий конфликт, где небольшая пауза означает уже сатирическую точку, прочно поставленную после „лирического“ предложения.

П. М. Садовский, как равноправный партнер-певец, вел этот большой дуэт с Яблочкиной. В. Э. Мейеру еще недостает многого для равноправности с таким мастером диалогов-дуэтов, каким является Яблочкина, — и прежде всего ему недостает разнообразия оттенков, пленительной смены переходов из тона в тон, из ритма в ритм, какими владеют такие старые мастера Малого театра, как Яблочкина и П. Садовский.

Во всей роли Глумова Молчалин яснее всего проступает в той сцене с Мамаевой, где Глумов дразнит ее своим признанием, что „был бы откровеннее“ с нею, если б она была старуха.

„А старухе чем вы заплатите?“ — капризно спрашивает Мамаева.

„Постоянным угождением: я бы ей носил собачку, пододвигал под ноги скамейку, целовал постоянно руки, поздравлял со всеми праздниками и со всем, с чем только можно поздравить“.

Это так „по-молчалински“, так „под Молчалина“, „угождающего“ Хлестовой на балу у Фамусова, что, кажется, Островский здесь заставил Глумова, видевшего, конечно, „Горе от ума“, сознательно пародировать Молчалина („Ваш шпиц — чудесный шпиц не более наперстка, я гладил все его: как шелковая шерстка“), в расчете, что пародию, по невежеству, примут за чистую монету.

Самым сатирически-острым и вместе жизненно-правдивым исполнением этой сцены было бы, если бы в объяснении с Мамаевой у Глумова проглядывала эта дерзкая, сознательная пародийность Молчалина.

Ни у Садовского, ни у Мейера этого, к сожалению, здесь нет.

Человек докладывает о приходе Городулина. Глумов, уже натолкнувший тетушку на ходатайство о месте перед этим „молодым важным господином“, скрывается „к дядюшке в кабинет“.

Городулин (М. М. Климов) влетает к Мамаевой.

В неизданном письме к автору настоящей книги М. М. Климов делится такими мыслями о своем Городулине:

„Я — актер интуиции и считаю так: если вдумчиво прочесть драматурга (да еще такого, как А. Н. Островский!), точно принять все знаки препинания, обратить внимание на то, что говорят о разбираемом действующем лице другие лица в пьесе, то всякий мало-мальски способный актер сможет вполне ясно представить себе тот или иной образ, задуманный автором.

„Я лично всегда исхожу от драматурга, от автора и, „не мудрствуя лукаво“, без всяких „жупелов“, за „пособиями“ хожу к нему же.

„Я обратил внимание на то, что Островский для своих образов никчемных, духовно пустых, безобразных, пошлых и т. д. придумывал „занятия“. Телятев говорит: „да я уж так устроен — для услуг. Это мое призвание“. Это его „занятие“! Дудукин говорит: „Я человек ограниченный, ни к каким занятиям, даже к хозяйственным, не способный; так чтобы уж не быть совсем без дела, я себе избрал специальность — услаждать жизнь артистов“. Это его „занятие“! Мамаев от скуки и безделья нашел себе „занятие“ осматривать сдающиеся квартиры. Турусина нашла себе „занятие“ помогать „юродивым“, „блаженным“ и „странным“ людям.

„Хлынов тоже ищет „занятия“ и даже окружил себя людьми, которые должны придумывать ему эти „занятия“.

„И вот, мне кажется, что в этой пустой, нелепой, скучной жизни и Городулин придумал себе „модное“ по тому времени „занятие“: быть либералом.

„Он совершенно счастлив и доволен, что кто-то „в споре о рысистых лошадях назвал его либералом“. С него и довольно! „Так теперь и числится“ (либералом). Больше ему ничего и не надо, как „числиться“.

„Словом: пустой человек, либерал „по моде“, для развлечения. Я обратил внимание еще на то, что на все его остроумие и острословие (довольно тяжело-весное) никто из действующих лиц никак не реагирует, не смеется. Вот я и дал Городулину его соб-

ственный смех на собственное остроумие. Из боязни, что никто не засмеется, он сам себя, первый, поощряет.

„Вот все мое в исполнении Городулина“.

Превосходный мастер и прирожденный актер Островского, Климов как бы хочет сказать: „Далее все принадлежит не мне, а Островскому“.

Городулин не ходит по паркету гостиных, банков и клубов: он порхает. И речь его и сам он порхают от собственной легкости и пустоты. Городулин весь, от развевающихся в обе стороны изящнейших бакенбард до чуть розовеющей плечи, расплывается от удовольствия. Даже, кажется, самый цилиндр его сияет от прекрасного самочувствия.

Хлестаков в 1860-х годах, с облигациями и акциями в кармане, с трескучими фразами на языке, с чинами и орденами в формулярном списке, — вот кто Городулин в изображении М. М. Климова: в Иване Ивановиче мы узнаем Ивана Александровича. А Клеопатра Львовна Мамаева, кокетничающая с Глумовым, чем не Анна Антоновна Сквозник-Дмухановская? Городулин также не прочь удалиться с нею „под сень струй“, как Хлестаков: Иван Иванович выражается даже пламенней, чем Иван Александрович: „объявите решение, без того не казнят. Если вы решили задушить меня в своих объятиях, я апеллировать не буду“.

Городулин хохочет над своим острословием, как Хлестаков над письмом к „душе“ Тряпичкину: так хохотать, как хохочет Городулин—Климов, может только тот, у кого не только в голове, но и в сердце, и в совести, и в походке, и во всем — „легкость необыкновенная“.

Городулин аккомпанирует хохотом каждой своей остроте, каждому утрированному комплименту, преподнесенному, как бонбоньерка, Клеопатре Львовне. Коснувшись пальцами своих губ, точно поцеловав сам себя, Городулин небрежным жестом расправляет свои бакенбарды — и все это так мгновенно, так стреми-



Грулицкий — А. Ш. Зражеский, Турусина — Е. Д. Турчанинова



Манеба — В. О. Массалитинова

ельно, что, кажется, и бакенбарды, развеваясь, летят во все стороны вместе с Городулиным.

Этот полет бакенбард, этот легкий веселый хохот, которым Городулин давится, как частыми глотками шампанского, — изумительны у Климова, конечно, лучшего из Городулиных, которых видела Москва за последние пятьдесят лет. Еще немного — и, сдается, либерал, действительно, улетит „под сень струй“, и, чтобы предотвратить эту опасность, Мамаева кличет Глумова: „Иван Иванович хочет с вами познакомиться“, а сама удаляется в свой будуар.

Городулин, весь устремленный к Клеопатре Львовне, жадно смотрит ей вслед, а Глумову, не глядя на него, протягивает полтора пальца. Это — обычный способ рукопожатия чиновника-либерала с его подчиненными, с просителями и тому подобной мелкотой. Глумов, отвечая на рукопожатие, нарочно резко встряхивает полтора пальца Городулина: „А! — мол — ты подал мне полтора пальца, требуя просительской почтительности, — так вот же тебе полная непочтительность!“

„Вы служите?“ — строго, с вопрошающим удивлением, выдержав паузу, которая несколько не смущает Глумова, спрашивает у него Городулин. Глумов „развязно“ (ремарка Островского понята по-разному: у Садовского — это явно нарочитая развязность, у Мейера — это искренний задор юности) отвечает: „Служил, теперь не служу, да и не имею никакой охоты“.

„Отчего?“

Климов очень верно ведет эти расспросы Городулина в отрывистой, начальнической форме: он приподнимает для нас здесь кусочек тяжелой портьеры своего делового кабинета, где он, по словам Мамаевой, „чуть ли не судья“. Глумов для него — один из просителей мест, и он с ним не церемонится.

„Мне кажется, нужно только ум и охоту работать“ — начальнически поучает он этого просителя.

Но вот Глумов начинает свою обличительную филиппику на тему Чацкого: „Служить бы рад — прислуживаться тошно“.

В сущности, вся эта сцена между Глузовым и Городулиным есть не что иное, как распространенная инсценировка этого антибюрократического афоризма Чацкого: Глузов здесь едва ли не сознательно пользуется материалом из роли Чацкого, как в сцене с Мамаевой только что пользовался материалом из роли Молчалина. И вновь приходится высказать сожаление, что эта яркая „пародийность“ монолога Глузова не показана исполнителями этой роли.

Городулин — Климов сначала с удивлением, потом с сочувствием, наконец, с восхищением ловит каждое слово из обличительной тирады Глузова. У него широко раскрываются глаза. „Чиновник“ в нем куда-то исчезает, появляется „либерал“. Бакенбарды, строго чинные во время расспросов Глузова, теперь приобретают либеральную вольность. Городулин не выдерживает от наплыва восторга:

„Прекрасно!“

Восторг Городулина так непритворен, что даже повергает Глузова в удивление, и Городулин спешит объясниться, опуская на себя флер „гражданской скорби“: „То есть, все это очень скверно“, и опять с сиянием на лице заканчивает: „Но говорите вы прекрасно: вот важная вещь“.

В подтексте у Климова это звучит: единственно важная вещь.

Теперь он нашел в Глузове эту „важную вещь“, которой не так-то много у него самого, во всяком случае, меньше, чем требуется болтуну-либералу, и ради этой „важной вещи“ Глузов приобрел в его глазах большую цену.

„Вам-то я откроюсь, — говорит теперь „молодой важный господин“ просто „молодому человеку“, — мы с вами оба люди порядочные и должны говорить откровенно. Вот в чем дело: мне завтра нужно спич говорить за обедом, а думать решительно некогда“.

Это говорит немного усталый, чуть постаревший, сильно отяжелевший Хлестаков. Когда-то он похвастался: „У меня легкость в мыслях необыкновенная“.

У Городулина легкость в мыслях осталась, а думать ему „решительно некогда“. Он участвует в нескольких банках, в десятке акционерных обществ, он член двух-трех клубов, он признанный оратор на торжественных обедах, он покровительствует меньшей братии, он разглагольствует в обществах, в салонах, в редакциях... „Я везде“ — мог бы он сказать, как Хлестаков.

Но есть и разница с Иваном Александровичем: тот был очень рад, когда его приняли за фельдмаршала Дибича-Забалканского, а Городулин решительно обиделся бы, если бы его смешали с генералом Крутицким.

Когда Городулин — Климов барственно-дружески, с благосклоннейшей и вместе чрезвычайно живой улыбкой, приятным баском беседует с Глумовым, ищущим „стать лицом к лицу с меньшим братом“, вам так и кажется, что Глумов подаст ему знакомую реплику:

„Такой же я, как вы, ужасный либерал!“

Да, Городулин — „ужасный либерал“, точь - в - точь такой, как Репетиллов: та же стремительность („Некогда! некогда! некогда!“), та же либеральная трескотня по клубам („Я вас в клуб запишу“ — обещает он Глумову в 5-м действии).

Два предка климовского Городулина — гоголевский и грибоедовский — живут в нем и выдают его с головой, со всем его либерализмом.

Союз Глумова с Городулиным заключен и, довольный приобретенным союзником с талантливым языком, Городулин спешит удалиться „под сень струй“ гостиной Клеопатры Львовны, а вернувшийся из „делового“ визита Мамаев сталкивается с племянником.

Начинается знаменитая сцена обучения Глумова Мамаевым ухаживанию за Клеопатрой Львовной. Ей предшествует аттестация Крутицкого как неумного человека. В этой сцене фигура Мамаева раскрывается во весь ее рост. Вот как показывал его в этой сцене Н. Ф. Костромской, первый исполнитель этой роли в советском Малом театре.

В Мамаева влита огромная порция глупости и самовлюбленности, — это было ясно и из первого действия.

Но Костромской внимательно удостоверяет, что в него же влита и порядочная порция лицемерия, и цинического лукавства, и чистейшей подлости.

Сцену 2-го действия, где дядюшка обучает племянника предохранительному ухаживанию за своей женой, Костромской вел не как смехотворный показ глупости Мамаева (так ее обыкновенно играют), а как гадкий урок лицемерия и цинизма. Это вернее и глубже по замыслу: глупость только объединяет собою все другие элементы того скверного психологического и физиологического сплава, которому присвоено человеческое имя Нила Федосеевича Мамаева.

Мамаев — не просто глупый человек с языком без привязи. Если бы он принадлежал к числу тех болтунов, о которых всяк отзывается: „Мели, Емеля, твоя неделя“, он был бы безвреден. Но он вреден.

„Он у нас в кружке не считается умным человеком“ — свысока отзывается Мамаев о старом генерале Крутицком.

„У нас... в кружке...“

Костромской подчеркивал эти слова.

Мамаев вовсе не один. Есть кружок, где и Мамаев — „на бесптичь и лягушка — соловей“. И, как ни велико дворянское „бесптичь“ 1860-х годов, когда происходит действие комедии Островского, его „квакающие лягушки“ еще сильны своим политическим влиянием, Мамаевы еще „делают реакцию“.

С. А. Головин и Н. К. Яковлев сохранили тот же исторически достоверный контур Мамаева, взяли за основное то же сатирическое освещение фигуры Мамаева, но краски на портрет наложили по-своему, теми мазками, которые свойственны их художественной руке.

Мамаев у Костромского простодушнее в своем цинизме, чем у Головина и Яковлева. Головин с деловой домовитостью ведет урок обучения ухаживанию за собственной женой. Он озабочен успехом своего ученика и не совсем доволен его сообразительностью.

Яковлев ведет урок с особенно выразительной иллюстративностью: его Мамаев уморителен, когда дает племяннику урок наглядного обучения приемам ухода за ушами, умильно вращая глупыми глазами и испуская томные вздохи.

„Ума, ума у вас, дядюшка!“ — восклицает Глумов, восприняв его уроки „науки страсти нежной“.

Это восклицание по-разному звучит у П. Садовского и у Мейера.

У первого — это почти спокойная регистрация непроходимой глупости Мамаева. У второго — это невольный вскрик удивления перед таким призраком глупости и подлости в одном человеке, мнящем себя столпом общества.

В это время Городулин, заручившись обещанием Мамаевой поцеловать его за доставление места Глумову, вылетает из ее гостиной — и натывается на „Новейший самоучитель“. На его лице настоящий испуг, но — увы! — Мамаев неумолим: Городулину приходится ехать вместе с ним, подставляя уши для совета по клубному делу.

Мамаева остается одна с Глумовым. Наконец-то одна! Все, что было доселе, это для нее — только скучный пролог к этой вожденной идиллии.

Она легко и смело возобновляет свой любовный дуэт с Глумовым, начатый в 5-м явлении. Она работала до тонкости партитуру этого дуэта: она знает, каким финалом он должен закончиться. Но Глумов разработал свою партию еще лучше: он знает, что унисон — самый плохой вид дуэта. Вот отчего он отлично играет здесь любовника из итальянской оперы: он пользуется приемами „торможения“ действия, чтобы еще более дать силу его стремительности. Это объяснение у рояля, так, как его дают Яблочкина и Садовский, Яблочкина и Мейер, — это маленькое „действие“ в „действии“. Это — пародия на так называемое „объяснение в любви“ бесчисленных буржуазных драм и комедий.

Роль „первого любовника“ сыграна Глумовым безукоризненно.

Мамаева приняла эту „покорную“ любовь и „почтительную“ страсть.

„Я вас прощаю“ — подает она заключительную реплику под занавес.

А подтекст ее подчеркнутых томностью глаз и учащенного дыхания выдает ее радость опытной охотницы за молодыми мужчинами.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

„Богатая гостиная на даче в Сокольниках; одна дверь посредине; другая сбоку“.

Малый театр отступает от этой ремарки Островского, как почти все театры, ставящие „На всякого мудреца довольно простоты“. Та темная и невзрачная комната, в которую мы входим вместе с Турусиной, это и не гостиная и не „на даче в Сокольниках“: это какое-то *entrée* перед спальней Турусиной — с небольшим столом, с диваном, с углубленной нишей, в которой стоит „божница“ с иконами в богатых окладах.

Турусина и Машенька, обе в выездных дорогих летних туалетах, одна в черных кружевах, другая — во всем белом, появляются, в оживленной беседе, из средних дверей. Машенька умоляет, закусив губу:

„Поедемте, *ma tante!* Поедемте! Ну, пожалуйста, поедемте“.

Машенька принадлежит к числу тех образов, которые у другого драматурга превратились бы в „голубую роль“, где нет живой личности, а есть только контуры более или менее определенного амплуа. У Островского не так: типичная „невинность“, *ingénue*, Машенька наделена такими живыми чертами действительности, что они легко и полно вмещаются в характеристику, которую она дает сама себе, признаваясь: „Я московская барышня, я не пойду замуж без денег и без позволения родных... Когда я буду постарше, *ma tante*, я, весьма вероятно, буду жить так же

как и вы, — это у нас в роду“ — и дополняет несколько позже это „так же“: „Я буду грешить и буду каяться так же, как вы“.

Обе исполнительницы роли Машеньки — В. В. Макарова и Л. Н. Назарова — в достаточной мере приближаются к этой самохарактеристике Машеньки, но не исчерпывают ее, в иные моменты обращаясь к обычным приемам амплуа „ingénue“. „Будущая Турусина“ — вот что хочет сказать Островский про Машеньку, и в этом разгадка, почему Машенька, от которой отнимают любимого человека, так хорошо ладит с настоящей Турусиной, с которой трудно ладить даже старому лакею Григорию.

„Нет, мой друг, нет! Ни за что на свет! Я уж велела лошадей отложить... Ты сама видела: в самых воротах нам перешла дорогу какая-то старуха... Я не терплю вольнодумства в своем доме. Я и так довольно слышу ксшунства от гостей, которые бывают у нас... Мы должны беречь свою жизнь. Провидение печется о людях. Дурная встреча красноречивей всяких слов“.

Вслушиваясь в эти первые же слова Турусиной — Турчаниновой, вы не только видите ее, эту „богатую вдову, барыню, родом из купчих“, вы узнаете ее в быте, в жизненной повадке, в круговороте ее дел и помышлений.

Художник сценической речи, учившийся у жизни, Турчанинова красками слова, яркими переливами интонаций пишет Турусину. Речь Турчаниновой никогда не заболевает бытовым ожирением — обычной болезнью „комических старух“, когда вся речевая характеристика действующего лица расплывается в одно жирное бытовое пятно.

Турчанинова не „бытовит“ речи.

Когда-то Достоевский жаловался на одного писателя, что в его романе „купец и солдат говорят эссенциями, т. е. так, как никогда ни один купец или солдат не говорят в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое сло-

вечко характерно и безобразно, а десять слов перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста художника он говорит характерностями сплошь“.

Все это приложимо к сценической речи и речевому образу. Играя Островского, принято говорить „эссенциями“. В „характерностях сплошь“ безуспешно пытаются найти типичность действующего лица. У Турчиновой так не бывает никогда. У ее Турусиной лишь „одинадцатое словечко характерно“ для „богатой барыни из купчих“, только оно одно всецело обусловлено бытовыми особенностями жизненного места Турусиной, „а десять слов перед ним ничего, как и у всех людей“: в них отражается ее личность — характер, темперамент и т. д.

У Турусиной разное „теперь“ и „прежде“, она — купчиха в прошлом и барыня — в настоящем.

Ее „теперь“ — это рыхлое пустоверие, упорное и привередливое ханжество. Она с колючей злобой говорит о вольнодумцах. Она — враг безбожников; в самом деле, если не существует „провидения“, кто же будет охранять ее драгоценную жизнь? Если нет предохранительных „примет“ и если вздор — „вещие сны“, то где же ей, Турусиной, найти верные средства для предупреждения неприятностей, могущих смутить ее вожделенное благополучие? Турусина окружена страницами и юродивыми, профессиональными истолкователями „снов“ и специалистами по изъяснению „примет“. Даже старый генерал Крутицкий находит, что в ее доме слишком густо пахнет кислым запахом душеспасительной елейности.

Но тот же Крутицкий из-под ханжеского благочестивого „теперь“ Турусиной извлекает ее далеко не благочестивое „прежде“: „Дай, думаю, зайду навестить старую знакомую, приятельницу старую... хе, хе, хе... Помните, ведь мы...“

У Островского тут стоит многоточие. А. И. Зражевский заставляет это многоточие звучать: генерал напевает весьма выразительно: „Все мы жаждем любви-и и“.

Этот мотив из „Прекрасной Елены“ несколько раз оживает на губах генерала — всякий раз тогда, когда у Островского стоит многоточие.

„Ах, не вспоминайте! Я теперь...“ — зажимает генералу рот покаянным вздохом Турусина — Турчанинова, но генерал упорно выводит ее на свежую воду: „А что ж такое? Что не вспоминать-то... У вас в прошедшем было много хорошего. А если и было кой-что на ваш взгляд дурное, так уж вы, вероятно, давно покаялись. Я, признаться вам сказать, всегда с удовольствием вспоминаю и нисколько не раскаиваюсь, что...“

„Все мы жаждем любви“ — опять заполняет он свое многоточие.

Турусина не дает генералу продолжать, но Турчанинова продолжает. В ее глазах на миг вспыхивают не совсем лампадные огоньки, а по лицу расплывается вряд ли молитвенная сладость. Все это на миг, на летучий миг! И огоньки и сладость тут же старательно прячутся под черную вуаль покаянной унылости.

Но мы уже заглянули в „прежде“ Турусиной, и кающейся барыне не залить постным маслом искристого шампанского, питого перепитого „старой приятельницей“ бравого генерала.

Обычно в Турусиной изображают только барыню, кающуюся греховодницу. Турчанинова играет ее по Островскому: это барыня, из которой еще выглядывает купчиха. Загляните в дворянский ридикюль Турусиной — вы найдете в нем червонцы из старой купеческой кошны. Прислушайтесь к злым сетованиям изнеженной барыни на современное вольнодумство и безбожие — вы учуете в них грубый страх топорной купчихи перед „жупелом“ и ее ужас перед чортом с бычьими рогами.

Но эта купчиха, не растряса гостинодворской кошны (потомственно-дворянские кошельки Мамаевых, увь, стали пусты), слишком долго барствовала и дворянничала, чтобы не перенять худших замашек „благородного сословия“. И Турчанинова — там и тут, словом и делом — показывает дворянский зубок уро-

жденной купчихи. При малом уме в Турусиной столько капризного, черствого себялюбия, столько требовательной злости, что пусти ее в крепостную усадьбу, дай ей власть — она показала бы себя презлющей крепостницей.

Но крепостного права, к глубокому сожалению Турусиных, уже нет; но вольнодумцы и безбожники уже громко поднимают свой голос, и даже благонамеренный Глумов оказывается, в конце концов, прикровенным либералом, — и Турусиной остается только, нюхая душистую соль, злиться на дряхлого лакея Григория, который пришел с докладом:

„Сударыня, уродливый пришел!“²⁷

Григорий — старый лакей с морщинистым лицом и шаркающей походкой — единственное лицо в пьесе, которое Островский устраняет от своего сатирического суда. Он умнее своей барыни и лучше ее знает настоящую цену „странникам“ и „Манефам“. Его бы воля — он никого из них не пустил бы на порог. Это срам для порядочного дома — принимать всяких бродяг: так истолковывает эту волю Григория В. И. Хлебников, у которого Григорий построже и покрепче силами, чем у Н. Н. Гремина, у которого старик давно уж махнул рукой на беспорядок в доме, а только ему жаль барыню, что ее обманывают.

Турусина распекает старого лакея:

„Григорий, как тебе не стыдно! Какой уродливый?“

Турчанинова заставляет Турусину отчеканить по складам Григорию, как провинившемуся школьнику, не понимающему самого простого слова: „Ю-ро-ди-вый“. Турусина пускает вслед медленно, печально удаляющемуся старику: „Как глупы эти люди, самого обыкновенного назвать не умеют“.

Это — презрительный отзыв барыни-помещицы о крепостных „хамах“ („эти люди!“). Отзыв этот настолько груб, резок и вздорен, что даже у Крутицкого вырывается протестующее замечание:

„Ну, я не скажу, чтобы в нынешнее время юро-

дивые были очень обыкновенны. Кроме вас, едва ли их где встретишь“.

Этими чертами барской жёсточи Е. Д. Турчанинова чрезвычайно удачно восполняет образ Турусиной, сложившийся у его прежних исполнительниц в Малом театре. Вот что сообщает в письме к автору этой книги Е. Д. Турчанинова о своей работе над ролью Турусиной:

„Роль Турусиной я получила в наследство от Е. К. Лешковской. Мне пришлось играть ее наспех, и я невольно пошла по проторенной дорожке, как тогда было принято играть дам такого типа, если не оправдывая ее, то и не осуждая, снисходительно, без социального подхода. С течением времени я стала прибавлять красок, вскрывать ее сущность. Я старалась показать ее не только ханжой, замаливающей грехи молодости, но и показать ее подлинное отношение к людям, ее показную доброту, презрение к тем, кто зависит от нее, к старому слуге Григорию, к приживалкам, на которых она грубо кричит и даже дает подзатыльник одной из них, когда ей кажется, что та невнимательна к любимой собачке. По возобновлении пьесы, по совету режиссировавшего П. М. Садовского, я прибавила новые краски в сцене с Крутицким. Сначала страх, смущение, как бы кто не услышал его намеков на прошлое и его комплиментов в настоящем, а затем, когда он целует руку, я сама беру его голову и порывисто целую его в лоб, затем спохватываюсь и закрываю лицо руками, при прощании смотрю на него украдкой и нежно говорю: „навещайте“. На его двусмысленную реплику я говорю только „ах“ и машу рукой, чтобы он уходил; после стараюсь справиться со своим волнением, крещусь на образ, нюхаю соль и, обмахиваясь платочком, говорю: „вот и старый человек, а легкомыслен“. Я не сразу решила так играть эту сцену, боясь погрешить перед Островским. Теперь же я уверена вполне, что Островский писал сатиру на это общество, но не мог из-за цензуры сделать острее, чтобы гусей не раздражить. Роль

выиграла, она перестала быть скучной, однообразной, какой была раньше, окрашенная одной серой краской. Судя по тому, как реагирует публика, я вижу, что все доходит до нее, она понимает все как сатиру, и я с большим удовольствием играю ее теперь, так как в ней появилась характерность, а не только *grande dame*, как раньше“.

Вывод, сделанный Е. Д. Турчаниновой, совершенно правилен. Внеся в роль элемент сатиры, она внесла жизненность в образ Турусиной, и ее сцены с Крутицким и Городулиным принадлежат к числу лучших в пьесе.

Крутицкий собственно и пришел „навестить старую знакомую, приятельницу-старуху“ с тем, чтобы попытаться перечесть с нею хоть одну страницу их старого романа. Ведь генерал, — таким его изображает А. И. Зражевский, — еще не сдал себя в архив ни по какой части. У него еще кудрявятся волосы на голове, и он отнюдь не старый гриб, а „как яблочко, румян“.

И этот его „румянец“ заставляет Турусину против ее воли „перечесть“ вместе с генералом полстранички их старого романа.

Тем судорожнее крестится и воздыхает старая ханжа после этой полстранички, но долго воздыхать ей некогда: Григорий докладывает о приезде Городулина.

Е. Д. Турчанинова очень тонко переходит здесь совсем в другой тон: там, с Крутицким, поколебалась ее кисло-притворная „ригористичность“, здесь, с Городулиным, она восстановится. В разговоре с этим „либералом“ Турусина восстанавливает всю свою недоступность для всяких соблазнов. С Городулиным она — обличительница современного „нечестия“ и „безбожия“. Она нападает на новые суды, хотя Городулин несколько их не защищает. Когда Городулин, перелиставший когда-то десяток страниц из какой-то книжонки по психиатрии, решается усомниться в самой возможности существования юродивых и пророчий: „Теперь учение о душевных болезнях довольно

подвинулось, и галлюцинации...“, Турусина холодно и твердо прерывает его:

„Я вас просила не говорить со мною об этом“.

Городулину приходится замолчать. Его веселые выражения заостряются только в его насмешливо подергивающихся бакенбардах.

„Блаженство — дело не шуточное, — говорит он, опуская на лицо тонкую вуаль иронической серьезности, — нынче так редко можно встретить блаженного человека“.

„Блаженный человек пришел“ — возвещает в это время Григорий, старательно, помня предыдущий урок с „уродливым“, выводя слово „блаженный“.

„Неужели?“ — обертывается на него М. М. Климов — Городулин: он даже вздрогнул от неожиданности, внутри его точно откупорили бутылку шампанского: так все кипит внутри его пенящимся смехом. Но, слушая диалог Турусиной с Григорием, он сдерживает в себе этот смех, боясь задеть им обидчивую Турусину. И только раз прорывается этот всплеск шампанского:

„Кто он такой?“ — спрашивает Турусина про „блаженного человека“.

С полным смирением и с полувздохом Григорий докладывает:

„Надо полагать, из азиатцев-с“.

Городулину ужасно нравится это определение неглупого старика.

„И я тоже полагаю“ — поддерживает он Григория, и в его лукавой усмешке, в его полусмехе чувствует, что, по его мнению, и сама Турусина едва ли не „из Азии“, но полусмех этот скисает под строгим вопросом Турусиной, которым она начинает допрос старого лакея:

„Почему ты думаешь, что азиатец?“

Допрос кончается выгоном:

„Ну, ступай, не рассуждай!“

Визит Городулина Турусина заканчивает деловым вопросом о женихе для Машеньки. Как и от Крутицкого, она получает в ответ: Глумов.

Турусина остается одна в раздумьи о том, кто такой этот Глумов, названный и справа (Крутицким) и слева (Городулиным).

„Какая потеря для Москвы, что умер Иван Яковлевич! Как легко и просто было жить при нем! Вот теперь я ночи не сплю, все думаю, как пристроить Машеньку; ну, ошибешься как-нибудь, на моей душе грех будет. А будь жив Иван Яковлевич, мне бы и думать не о чем: съездила, спросила — и покойна“.

При этих гореваньях об Иване Яковлевиче московский зритель 1860-х—1880-х годов помирал со смеху: он знал, что дело идет об Иване Яковлевиче Корейше, жившем в Преображенском доме для умалишенных; у него отбою не было от барынь, ездивших к нему вопрошать о всякой всячине и гадать о разных разностях. Для советского зрителя имя „Иван Яковлевич“ не говорит ничего.

Турчанинова, произнося эти слова, сокрушенно, со слезой, смотрит на портрет Корейши. Это очень хорошо, но зритель все-таки не знает, чей это портрет у нее в руках. Может быть, следовало бы повесить на стену большой портрет Корейши в больничном халате, с обликом умалишенного и все обращение Турусиной адресовать к этому большому портрету, видному для зрителей.

Входит Машенька с приживалками, допущенными на аудиенцию к барыне. Приживалки: первая — толстая и грузная (М. П. Юдина и Р. Р. Рейзен), вторая — щуплая и худая (В. Н. Орлова, А. Д. Хлюстина), входят совсем по Островскому: „1-я приживалка с колодой карт, которую держит перед собой, как книгу, 2-я приживалка с собачкой на руках“.

Машенька, уже не заикаясь о Курчаеве, желает знать, кого ей высватали Крутицкий и Городулин. Турусина, в полной ипохондрии, заявляет, что не верит ни тому, ни другому и что „завесу“ над „будущим“ Машеньки приподнимет „тот, кто имеет власть“.

„Манефа-с“ — устало и без малейших титулов возвещает Григорий.

„Вот кто!“ — с суеверным пафосом восклицает Турусина и идет навстречу преемнице „Ивана Яковлевича“.

В. О. Массалитинова так изображает (в письме к автору этой книги) то состояние, в котором Манефа появляется в доме Турусиной:

„Ее почти разбирает сон и водка; несмотря на это, она что-то пытается высказать, то, что ее подучил Глумов, но, повидимому, его учение было — не в коня корм. Уже к концу сцены ее просто волокут, как пьяный куль; некоторых слов она сама не знает хорошенько и изрыгает их с икотой“.

Вряд ли, однако, в таком состоянии сильного опьянения Манефа решилась бы появиться в доме Турусиной, где ей приходится явиться в первый раз, и вряд ли, будь она в такой степени опьянения, возможно было бы все, что происходит в дальнейшей сцене, т. е. ее безапелляционное действие оракула на Турусину.

По поводу ленинградских гастролей Малого театра Евг. Кузнецов писал:

„Манефе — Массалитиновой можно бросить разве только один упрек в преувеличенной плакатности: уж чересчур она — „вся на ладони“, так что зарождается сомнение в том, как же она все-таки ухитрилась так серьезно влиять на Турусину — ведь по Островскому Турусина вплоть до последнего акта так и не догадывается, что Манефа способна на взятки“.²⁸

Приход Манефы к Турусиной должен быть существенно иным, чем ее появление у Глумова. С этим последним Манефе нечего особенно чиниться: она знает, что ему нужны не ее пророчества, а ее услуги чисто делового свойства: она пришла к нему за получением заказа. Другое дело — Турусина: Манефу ждут у Турусиной именно для „вещаний“ и „пророчеств“, для „знамений“ и „чудес“, и простой рассудок заставил бы Манефу воздержаться от излишнего употребления спиртных напитков ради успешности совершения этих „пророчеств“ и „знамений“. Сугубая пьянственность здесь излишня. Она мешает зрителю сосредоточить

внимание на том, что является самым существенным в приходе Манефы и что так выпукло и сочно показывает В. О. Массалитинова.

Манефа встречена и водружена в креслах.

„Пришла да села, как квашня“ — говорит она о себе совершенно точно: как квашня неиссякаемого теста, из которого можно напечь горы блинов, целые перины пышных кулебяк.

Квашню окружает благоговение Турусиной, изумление Машеньки, визг приживалок.

Когда из этого психофизического аппарата, зовомого Манефой, изредка выдавливаются скрип и шип как будто человеческой речи: „Пошла шабала и пришла шабала“, „Было видение, было. Идет Егор с высоких гор“, и когда Турусина благоговейно ловит в этом шипе и скрипе словеса высочайшей мудрости и откровения неисследимой святости, — тогда упираешься в предел умственного убожества и нравственной слепоты обоих „темных царств“, изображенных Островским, — купеческого и дворянского.

Злая и глупая баба с двумя образками на шее и с „шабалой“ на языке судит и рядит, изрекает и пророчит, решает судьбы человеческие и раздувается, как квашня, в своем благополучии и благоденствии.

Манефа В. О. Массалитиновой — историческая фигура: таких „пророчиц“ было немало в русском „темном царстве“.

Манефа изрекает последнее, захватывающее всех пророчество: „Приехали с орехами“.

Пророчество в ту же минуту сбывается.

„Нил Федосеич Мамаев“ — докладывает Григорий. — „Один“ — разочарованно протягивает Турусина. — „С ними молодой барин, такой белокурый“.

Пророчество сбылось.

Под „молитвенную“ благодарность Турусиной („услышаны мои молитвы“), под восклицание Машеньки: „Ma tante, я вся дрожу!“ — приживалки, повизгивая от восторга, ведут Манефу во внутренние покои, где ее



Городулин — М. М. Климов



Мамаева — А. А. Яблочкина, Глумов — П. М. Садовский

ждет велие утешение: „чем только ей угодно“, по приказу Турусиной.

Мамаев представляет Турусиной Глумова с просьбой „полюбить его“. С. А. Головин подчеркивает вид победителя у Мамаева: он хвастает племянничком, как собственным созданием.

С полнейшим умилением при виде избранника, предреченного Манефой, Турусина обещает:

„Я полюблю его, как родного сына“.

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ

Сцена первая

„Стол и один стул“ — эта ремарка Островского в точности изображает ту обстановку, в которой в Малом театре происходит сцена у Крутицкого. Над письменным столом, на фоне черного бархата, большой портрет Николая I в рост. Направо — камин, поставленный ради реплики Крутицкого: „Спички на камине“.

Глумова вводит седой денщик генерала (Н. И. Уралов) и строговато осматривает его с головы до ног. Глумов дает ему „мзду“ в руку: „Доложи“.

Появляется генерал и, еле кивнув Глумову, усаживается за письменный стол. Он строг, суховат, деловит, но первое же знакомство с тетрадью, принесенной Глумовым, заставляет его отрывисто скомандовать похвалу:

„Четко, красиво, отлично“.

„Трактат“ — читает генерал. Это не то слово, которое он написал. „Отчего же не прожект?“ Он недовольно морщится. Он упирается в Глумова маленькими кругленькими глазками навывкате.

Глумов мягко, но твердо отстаивает свою поправку:

„Прожект, ваше превосходительство, когда что-нибудь предлагается новое; у вашего превосходительства, наоборот, все новое отвергается...“. Он с глу-

бочайшим „решпектом“ позволяет себе вставить: „И совершенно справедливо, ваше превосходительство“.

Генерал, как новый мундир, примеривает новое слово. „Так вы думаете, трактат?“

Глумов пускает впервые „слово-ерь“ — знак крайней почтительности всех „низкоположенных“ (выражение приятеля Островского — И. Ф. Горбунова) ко всем „высокопоставленным“:

„Трактат лучше-с“.

Крутицкий еще раз примерил это слово: „Тррактатт“.

Оно ему понравилось: „Да, ну, пожалуй“ — и он выпалил этим словом, как из пушки:

„Тррррак-татт о вреде реформ вообще!“

Дальше аудиенция Глумова у генерала пошла, как по маслу.

„Умно, умно“ — приговаривает генерал на редакционные „стилизации“ Глумова.

„У вас есть тут, молодой человек, есть“ — он ударяет себя карандашом по лбу.

Особенно восхищают генерала цитаты Глумова наизусть из знаменитого „Трррактата“.

А. И. Зражевский хорошо показывает здесь наивно-туповатую радость Крутицкого как автора этих замечательных страниц. Глумов не только возглашает приятные генеральскому слуху реакционные догматы, но еще щекочет авторский слух генерала, восторгаясь его стилем.

Генерал одаривает Глумова милостью за милостью: то недоуменно спрашивает — „что это они другого стула не ставят?“, то разрешает курить, то оповещает, что замолвил за него словечко у Турусиной, то предлагает дать письма в Петербург — и, наконец, соглашается быть посаженным отцом на свадьбе с Машенькой. А. И. Зражевский с тонким юмором ведет Глумова по лесенке этих генеральских милостей. А Глумов, в свой черед, все сильнее и сильнее нажимает на электрическую кнопку лести.

Глумов не просто льстит Крутицкому и не просто уготовляет себе путь „к крестишку иль местечку“

через важный кабинет глупого генерала Лыстить прямо в оба уха — это дело Молчалина, а Глумов молчалинствует, но он — не Молчалин. Он не только устраивает свое дело у Крутицкого, — он играет с генералом в опасную игру. Каждым своим, будто бы только молчалинским, словом, каждой своей цитатой на память из знаменитого прожекта о вреде реформ Глумов экспериментирует над умственными способностями почтенного генерала, чтобы, в конце концов, прийти к тому выводу, который он объявит в финале комедии. В руках у Глумова словно находится особый „глупостемёр“ — особый аппарат для измерения человеческой нелепости. Глумов с полным увлечением, все смелее и смелее опускает этот „глупостемёр“ в глубину генеральской глупости. Кажется, вот-вот еще одно такое погружение глупостемёра в пучину генеральского прожекта, еще одна почтительная цитата оттуда — и Крутицкий догадается, что под видом сугубой почтительности над ним производится вовсе не почтительный, а явно издевательский эксперимент.

Если бы свидание с Крутицким продолжалось еще с четверть часа, генерал догадался бы, что над ним экспериментируют. Если бы Глумов не слишком увлечен был опасной игрой, он мог бы заметить, что генерал, несмотря на свою превосходительную близорукость, уже начал примечать работу „глупостемёра“. На снисходительное предложение Крутицкого: „Коли куришь, так кури. Спички на камине“ — Глумов, рукою Молчалина глубоко опуская свой глупостемёр, отвечает:

„Я не курю, ваше превосходительство. А впрочем, как прикажете“.

Генерала покорило от этого — „молчалинского, слишком молчалинского“. Он недовольно буркнул:

„Вот еще! Мне-то какое дело?“

А по уходе Глумова генерал замечает себе: „Он лыстив и как будто немного надменен“. Это уже шаг к распознаванию природы Глумова. Это значит, что Глумов слишком заигрался в свою игру с человеческой глупостью. Это — первое предостережение об

опасности такой игры, окончившейся, как известно, тем, что и на „мудреца“ нашлось „довольно простоты“, разрушившей его „мудрость“, как карточный домик.

П. М. Садовский превосходно передавал эту глумовскую игру. В его руках, — точнее сказать, в его устах, — иронический „глупостемёр“ действовал отлично. Под маслом, даже под елеем похвал и цитат Глумова чувствовался едкий уксус. В его умных глазах был свой „глупостемёр“: они, эти глаза, беспрестанно загорались при репликах генерала едкими огоньками, из них сыпались мельчайшие искры безмолвного смеха и осыпали генерала с ног до головы. Глумов—Садовский время от времени тушил эти искры, но иногда забывал об этом — и искры раздувались в слишком приметные и потому опасные огоньки. Он спохватывался и поспешно тушил и эти огоньки, а они против его воли вспыхивали снова.

У Мейера нет этой игры или ее недостаточно. Его Глумов слишком открыто „искательствует“ перед генералом. Так и кажется, что Крутицкий продекламирует ему: „Послушай, льсти, да знай же меру!“

Глумов у Мейера слишком часто становится „во фронт“ перед генералом и „ест его глазами“, забывая, что старые генералы очень любили почтительность, но терпеть не могли, когда „штатские“ осмеливались заимствовать у „строевых“ такие их привилегии, как „фронт“, „вытяжка“, „ест глазами“, „под козырек“ и т. п. Глумов ведь не собирается итти в юнкера и не мечтает о чине подпоручика. Он — штатский и нужен генералу на штатскую потребу: нужно его перо, а не его маршировочный „носок“. Будь Глумов в действительности таким „фрунтовым“, генерал непременно сказал бы ему: „Штафирки, братец, во фронт не становятся“, и скомандовал бы: „Вольно!“.

У Садовского Глумов не заслужил бы такой команды: Глумову было придано артистом ровно столько „фрунговатости“, сколько нужно было, чтобы показать, что Глумов весь на стороне порядка и дисциплины.



Машенька — В. В. Макарова



Машенька — Л. П. Назарова



Бурчак — А. П. Коротков



Бурчак — П. П. Рижов

Генерал пришел в благодушное состояние. Он готов даже заступиться за молодежь перед Мамаевыми:

„Что уж очень бранят молодежь? Вот, значит, есть же и из них; а с умом и с сердцем малый“.

Внезапный визит Мамаевой. Она — в немножко капризном, чуточку недовольном настроении: не застала жены генерала, и ей ради приличия приходится перекинуться двумя словами с самим генералом.

А генерал, напротив, от безделья и скуки ей очень рад. Только что польщенный успехом своего „проекта“ у Глумова, он посвящает Мамаеву в другой свой проект — „об улучшении нравственности в молодом поколении. Для дворян трагедии Озерова“.

Генерал потчует Мамаеву изрядными порциями трескучих стихов из забытых трагедий, которые он предлагает возобновить для пробуждения в молодежи „деликатных, тонких чувств“.

Здесь Островский нисколько не шаржирует. Генералы от театрального ведомства в конце 1860-х годов старательно проводили в жизнь проект генерала Крутицкого. Репертуар московских и петербургских театров в это время пестрел „трагедиями“ в духе генерала Крутицкого: с благородными чувствами и трескучими стихами. Актер Ф. А. Бурдин 26 апреля 1867 г. писал Островскому из Петербурга: „Твоего „Самозванца“ ставить не будут... Он (директор императорских театров. — С. Д.) очень богато хочет возобновить „Роксолану“ Кукольника — по-моему, это геркулесовы столпы непонимания и безобразия. Вот до чего мы дожили!“²⁹ Кукольник, конечно, стоил Озерова.

На фоне громкозвучных декламаций Крутицкого Мамаева узнает о том, что Глумов женится на племяннице Турусиной.

А. А. Яблочкиной и А. И. Зражевскому хорошо удается это комическое сплетение худо скрытой дамской досады и обиды с генеральской реставрацией каратыгинского трагипафоса.

Островский так подобрал стихи из Озерова, что они больно колют его „даму, приятную не во всех отношениях“.

При вести таковой задумчив пребываешь;
Вдыханья тяжкие в груди своей скрываешь,
И горесть мрачная в чертах твоих видна —

декламирует Крутицкий „с чувством, с толком, с расстановкой“. Ему и невдомек, что в этих старинных стихах он изображает то состояние, в котором находится теперь Мамаева; ему и не понять, почему, в ответ на эти стихи, так злится его гостья:

„Ах, вы надоели мне с вашими стихами!“

Генерал решительно не понимает, отчего Мамаева вдруг почувствовала себя „очень дурно“. Сам здоровый, веселый, румяный, он с удивлением смотрит на нее: „Что вы? У вас вид такой здоровый!“ — и окончательно добывает ее стихами:

Чтоб при сопернице в измене обличить
И ревностью его веселье отравить.

Он и не знает, что этими словами дает ей путевку к Глумову для ревнивого розыска.

„Прощайте! Прощайте! — не выдерживает пытки Мамаева и „быстро уходит“, еле скрывая свое волнение.

Генерал с величайшим, глубоко комическим изумлением смотрит ей вслед: „Что ее кольнуло? Поди вот с бабами! Хуже, чем дивизией командовать!“.

Крутицкий отдает приказ денщику: „Никого не принимать“.

Налево кругом — и генерал с денщиком, напевая „Гром победы раздавайся“, марширует в кабинет — „заняться на досуге“ писаньем нового прожекта.

Сцена вторая

„Комната первого действия“. Глумов, как и в начале пьесы, за своим дневником.

Он не совсем доволен собой: отдавая себе отчет в том, что проделал с Мамаевыми и с Крутицким,

он замечает, что там „пересолил“, тут „увлекся“. Однако в общем все обстоит благополучно, но „надо держать ухо востро“. Как и в 1-м действии, он деловито руководит маменькой, а она не совсем-то охотно и с запозданием исполняет свои обязанности сторожевой собаки в доме Турусиной.

Сцена эта и у Островского и у исполнителей дает как бы мягкий, ослабленный вариант того, что было в 1-м действии, когда и маменька больше ворчала и сынок круче покрикивал на нее.

Как и тогда, Глумов остается один с дневником, и, как тогда же, ему не дают побеседовать самому с собою.

Он поражен приходом Мамаевой — поражен и немножко встревожен: важная дама? одна? к нему? — что это значит?

А. А. Яблочкина превосходно проводит дальнейшую сцену до прихода Голутвина. Это вовсе не сцена ревности; это — сцена охотницы, у которой улетает облюбованная ею дичь. Но у этой своеобразной сцены есть вся видимость классически-трафаретной сцены ревности, как она тысячу раз разыгрывалась в жизни и изображалась в буржуазных драмах.

Глумов отвечает на реплики этой, в сущности вымышленной, сцены ревности и потому отвечает, конечно, монологом, экспроприруя его из какой-то буржуазной драмы „бедного молодого человека“, облагодетельствованного любовью благородной дамы.

Мамаева не без интереса слушает эту декламацию, но, выслушав и приняв поцелуй в руку, совершенно прозаически в упор спрашивает:

„Вы женитесь?“

Глумову надо немало самообладания, психологической юркости и словесной ловкости, чтобы более или менее благополучно выбраться из неловкого положения.

Но, хотя он еще несколько минут тому назад упрекал себя в „увлечениях“, он и теперь „увлекся“ собственной ловкостью: он поверил, что успокоил

своей декламацией Клеопатру Львовну. Однако его тетушка — большой реалист в том, что касается ее интересов. Эту черту Мамаевой А. А. Яблочкина ярко подчеркивает, когда заставляет ее с полной отчетливостью и с явно закипающей злостью регистрировать: „Он меня обманывает. Это ясно. Ему хочется успокоить меня, чтоб я не мешала“.

Если бы эту регистрацию слышал Глумов, если бы он мог, не отрываясь, понаблюдать за Клеопатрой Львовной, он, вероятно, понял бы, что положение становится для него небезопасным, но звонок Голутвина заставил его спрятать Мамаеву в „маменькину комнату“ и перенаправить свое внимание на другое.

Неожиданное появление Голутвина Глумову крайне неприятно. После свидания в первом действии он вычеркнул его из числа знакомых. Приход его теперь не может сулить для него ничего, кроме непредвиденных неприятностей, и он спешит так принять Голутвина, чтобы тот как можно скорее сделал „от ворот поворот“.

„Ну-с?“

Это — все приветствие, которого дождался от него Голутвин.

Но и тут Глумов ошибается. Перед ним уже не тот Голутвин, который несколько дней назад приходил просить взаймы стихов и эпиграмм. Тогда Голутвин только выражал намерение из-за литературных неудач „за скандальчики приняться“, теперь он пришел с готовым „скандальчиком“ в кармане и предлагает Глумову купить этот „скандальчик“ по сходной цене во избежание неприятностей.

М. П. Садовский менял в этой сцене тон Голутвина: в первом действии он — проситель, здесь он — продавец, и он хорошо знает покупателя, которому нужен его товар.

Этот тон, идущий от Садовского, каждый по-своему разрабатывают нынешние исполнители Голутвина — А. В. Васенин и В. Ф. Лебедев: у первого этот тон сочнее, увереннее, у второго — язвительнее, развязнее.

Драматическое движение этой сцены заключено именно в том, что это — торг с переторжкой.

Глумов спешит со всем этим скорее покончить, тем более что в соседней комнате находится отнюдь не маменька Глумова, — он радуется уходу Голутвина, но, спохватившись, замечает, что напрасно упустил из своих рук нужный товар, и уходит вслед за воротившимся Голутвиным совершать покупку.

Клеопатра Львовна, крадучись, выходит из „маменькиной комнаты“ и находит на письменном столе забытый Глумовым дневник.

Она спешно листает его. На ее лице ежесекундно сменяются любопытство, испуг, неожиданность, досада, злость, гнев. Записи про Мамаева вызывают в ней не очень сильное движение возмущения: „Ай, ай, как зло!“ Но вот она натывается на запись о невесте: „Я так и знала: он меня обманывает!“ — вскрикивает она. Еще одна страница — и еще более сильное восклицание: „Ах, боже мой! Это про меня-то! Мне дурно, я падаю...“

Она бы и упала, но она одна, падать некуда, не для кого и не для чего — и она совсем не падает, а, наоборот, быстро составляет и приводит в исполнение план самообороны, тотчас переходящий в план быстрого, решительного наступления на Глумова: она схватывает дневник и быстро прячет его у себя: „О, как я могу его унизить!“ — заранее предвидит она силу оружия и успех наступления. — Как мне приятно будет видеть его унижение!“

Дальше происходит игра кошки с мышкой. А. А. Яблочкина остро, зло, вкрадчиво исполняет роль кошки, так хорошо, что становится вполне вероятным и совсем статочным, что „мышка“ — Глумов даже и не заметил никакой игры, вполне уверясь, что „гора“ свалилась „с его плеч“. У В. Э. Мейера особенно удачно звучит его уверенность „мышки“ в своем благополучии.

Да и как же Глумову в этом не увериться? Ведь Клеопатра Львовна только что, на прощанье, заключила его в свои объятия.

Глумову не приходит и в голову, что эти объятия означают лишь то, что стареющая охотница до молодых людей не захотела и на этот раз пропустить случай полакомиться поцелуем красивого молодого человека.

Сцена с Глумовым и с его дневником — центральная для той трактовки Мамаевой, которой следует Е. М. Шатрова.

Именно в этой сцене раскрывается до конца тот подлинный облик Мамаевой, который Шатрова в письме к автору этой книги определяет в следующих словах: „Клеопатра Львовна Мамаева — само имя определяет и характеризует эту женщину, начинающую стареть, чего она до конца не сознает еще. Красива, капризна и живет сама и думает, что весь мир создан для того, чтобы исполнять ее капризы. Она избалована жизнью, все к ее услугам: внимание поклонников, деньги и положение мужа, — она, совместно с другими, подобными себе женщинами ее круга, творит законы общества, создает себе новых кумиров, укрепляет их, играет судьбой людей, как игрушкой, в зависимости от того, понравятся они ей или нет. Никогда не задумывается о том, зла она или добра, честно или нечестно она делает, — так делают все, и она так делает и думает, что так и надо делать. И добро и зло понимает так, чтобы ей было приятно, и считает всегда себя во всем правой. Когда же кто-нибудь расценивает все это иначе, — как, например, Глумов, который написал о ней свои впечатления в дневнике, — тот гнусен, зол и подл и достоин всяческого наказания, и тогда нет предела ее злости. Мамаева — натура низкая. А от воли этой злой женщины — и вместе с тем сентиментальной — еще недавно зависела судьба сотен людей!“

Ведь недавно еще Мамаева была повелительницей крепостных душ. Она держала в своих руках их жизненную судьбу, как теперь держит в своих холеных розовых пальцах дневник Глумова, а вместе с ним и всю его карьеру.

Глумов плохо знает Мамаеву, когда думает, что он „все уладил“ с нею.

В. Э. Мейер больше Садовского оттеняет этот момент. Собираясь к невесте, Глумов охорашивается перед зеркалом, повязывает галстук, напевая на мотив из „Травиаты“: „Все уладил, все уладил!“

В „Травиате“ это — веселая застольная песня:

Налейте, налейте бокалы полнее
И пейте и пейте живее!

Глумову уже чудится, что этими бокалами с пенящимся Аи чокаются на его свадьбе, поздравляя новобрачных.

Но застольная песня спета преждевременно. Дневник исчез. Глумов мечется по комнате, разыскивая его, срывает бумаги на столе, выдвигает ящики письменного стола, заглядывает под стол. Дневник похищен. У Глумова темнеет в глазах:

„Падает, все падает... и я валюсь, в глубокую пропасть валюсь“.

П. М. Садовский превосходно показывал здесь двух Глумовых. Старший Глумов, выдержанный делец, наметивший себе короткую и удобную дорогу к благам жизни, судит юного Глумова, любителя роли Чацкого, автора эпиграмматического дневника: „Зачем я его завел? Что за подвиги в него записывал? Глупую, детскую злобу тешил. Нет, уж если такие дела делать, так нечего их записывать! Ну, вот и представил публике „Записки подлеца, самим им написанные“.

Второму Глумову, юному обличителю Фамусовых — Мамаевых, нечего отвечать на эти обвинения первого Глумова, строителя своей карьеры, — и он молчит.

Но, в конце концов, Глумов один, и он приходит в себя, не без иронии замечая: „Да что же я сам-то себя ругаю? Меня еще будут ругать, все ругать“.

Глумов потому и Глумов, что он знает, что нет того положения, из которого нет выхода. С отчаянием

покончено. Самокритика исчерпана. Он уже почти спокойно анализирует создавшееся положение, он уже проектирует исход, в голове его уже зарождаются десятки наметок возможного выхода.

„Бездействие хуже, — решает он. — Пойду прямо в пасть к гиене“ — и едет к Турусиной, к невесте.

ПЯТОЕ ДЕЙСТВИЕ

„Большая терраса на даче, прямо сад, по сторонам двери“.

Легкие белые колонки — облегченный дачный вариант деревянного empire. Между ними — густые заветы из буйно разросшегося плюща. Чайный стол с белоснежной скатертью и никелевым самоваром. Дачная мебель.

Машенька с Курчаевым пытаются понять, как это так случилось, что Глумов внезапно стал ее официально объявленным женихом. „Жениховство Глумова“ — это для них тема для не очень веселых разговоров, но совсем не повод для действия: Островский не позволяет им даже спеть дуэт несбывшихся надежд и неисполнившихся чаяний; он заставляет их петь в унисон: „С вашей стороны возражений нет, а про меня и говорить нечего: я должен в молчании удалиться“ (Курчаев).

Унисон разбивается появлением Турусиной в темно-лиловом туалете, в сопровождении изящно одетого, вкрадчиво-сдержанного Глумова.

Ни для Глумова, ни для Турусиной парочка, только что певшая печальный унисон, будто и не существует. Они заняты важным делом: Глумов посвящает Турусину в историю „чудес“ и „знамений“, приведших его в ее дом в качестве жениха ее племянницы.

Турусина торжествует. Е. Д. Турчанинова заставляет ее уничтожающим взглядом смерить „безбожника“ Курчаева и подарить его уничтожающей его „безбожие“ фразой:

„Я сама то же говорю, но не все верят“.



Голутвин — В. Ф. Лебедев



Голутвин — А. В. Васенин



Приживалка
С. С. Агониич



Приживалка
А. А. Хлюстик



Григорий
П. П. Грежин



Человек Крутицкого
П. П. Уралов

Курчаев в ответ почтительно звякает шпорами. От Турусиной он сносит „поучение“, но, когда Глумов, продолжая свой мистифико-мистический доклад, сообщает о своей поездке „к одной благочестивой женщине“, Курчаев не выдерживает и кидает вопрос (А. П. Коротков — с некою язвительностью, Н. И. Рыжов — с более спокойной усмешкой): „Не к Манефе ли?“

Но Курчаеву состязаться с Глумовым — все равно, что цыпленку с коршуненком. Глумов даже не удостоивает его подчеркнутого опровержения, а только мимоходом поправляет: „Нет, к другой. Я Манефы не знаю“. Так произносит эту фразу Садовский. У Мейера она приобретает более обостренный характер ответного выпада. Глумов продолжает свой мистифико-мистический отчет.

Курчаев задет и хочет отыграться: начать собственный „мистический“ рассказ: „У нас тоже, когда мы стояли в Малороссии, был случай с одним евреем...“

Но Турусина не признает за гусаром никаких прав на мистическое повествование: „Вы бы пошли по саду погуляли“ — почти приказывает она ему.

Он вновь щелкает шпорами, но намерен пойти в эту последнюю прогулку по турусинскому саду только с Машенькой: вот почему он медлит воспользоваться приглашением Турусиной. На заявление Глумова, что его брак с Машенькой, „предопределенный“ свыше, „должен быть счастлив и благополучен“, Курчаев заявляет: „Непременно“. Григорий докладывает о приезде Городулина, и Турусина удаляется „одеться потеплее“ — на самом деле, приодеться позффектнее.

Как только она ушла, Машенька увела Курчаева в сад.

Впорхнувший с хлестаковскою легкостью Городулин наталкивается на Глумова и сразу же закидывает своего радикального *protégé* горстью вопросов: „Сколько вы денег берете? Как же вы это сделали?.. А как же вы это поладили с Турусиной, ведь вы вольнодумец?“

„Либералу“ Городулину непонятны эти вольты „радикала“ Глумова.

Глумов односложен в ответах Городулину: „Я с ней [Турусиной] не спорю... Ее исправить невозможно“.

Но кратких ответов достаточно, чтобы Городулину сделать вывод: „Вы теперь будете иметь состояние“.

Городулин — М. М. Климов с еще большим уважением смотрит на Глумова и по-репетитовски признает его равным себе: „Я вас в клуб запишу“, — разумеется, конечно, в Английский, в самый аристократический клуб Москвы.

Но Глумов вовсе не отказался от титула радикала: только теперь он будет говорить о „радикальности“ вполголоса, в четверть голоса, вот так, как П. М. Садовский внятым шопотом передает на ушко М. М. Климову — Городулину: „На-днях будет напечатан трактат Крутицкого“.

Это — маленькое предательство: ведь Глумов обещал Крутицкому молчать о его творении. Это — радикальная взятка Городулину.

Тот вспыхивает от удовольствия. Он сейчас же, поистине с хлестаковской „легкостью“ и стремительностью, прочит Глумова в лидеры московского кружка либералов. На Городулина нападает воинственный задор: „Надо их, старых, хорошенько! Дельцы есть, а говорить некому, нападут старики врасплох... хор-то есть, да запевалы нет. Вы будете запевать, а мы вам подтягивать!“

М. М. Климов необыкновенно тонко выделяет эту сцену с Глумовым как основную для того, чтобы хорошенько прощупать социальный костяк Городулина.

Городулин сияет: тесный „политический“ союз его с Глумовым заключен окончательно и бесповоротно. Законный плагиат либеральных фраз из богатого лексикона Глумова для Городулина теперь обеспечен. На радостях он хочет представиться невесте Глумова, находящейся в саду.

Вполне доволен и сам Глумов: Мамаева „мало того, что дала согласие на брак, но и сама приехала“.

Вот она, в летнем дорогом и вместе простом туалете, такая же приветливая к племяннику, как во втором действии.

Глумов жестоко ошибается. Он не знает, что приветливая Мамаева, будто бы сочувствующая ему по поводу пропажи его дневника, приехала для того, чтобы продолжать с ним игру „в кошки — мышки“ и закончить эту игру гибелью этой „мышки“. А. А. Яблочкина проводит эту сцену с Глумовым с глубокой иронией, с тонким, коварным злорадством под видом покровительственного участия и неисцелимой страсти. Она сама посылает Глумова к невесте, и, когда он, совсем зачарованный ее благожелательностью, слушается ее, она резко и злобно выпускает свой острый коготок: „Погоди, мой друг, не рано ли ты вздумал радоваться“. А сама она чрезвычайно обрадовалась Курчаеву, который уступил Глумову свое место в саду подле Машеньки.

„Куда вы?“ — обворожительно останавливает она гусара.

„Домой-с“.

В волнении (у А. П. Короткова), в расстройстве (у Н. И. Рыжова) Курчасв беспрестанно щелкает шпорами, и под этот гусарский ножной аккомпанемент нежная тетушка обливает своего второго племянника нежной мелодией утешений и сладких надежд: Машенька будет принадлежать тому, кого связала с ней любовь, т. е. влюбленному гусару. Подтекст этих идиллических утешений с аккомпанементом гусарских шпор превосходно показан Яблочкиной: Мамаевой во что бы то ни стало надо удержать Курчаева на даче Турусиной. Она ведь знает: сейчас должен прийти по почте пакет, изобличающий Глумова. Через несколько минут он перестанет быть женихом Машеньки, и надобно, чтобы она тотчас же стала объявленной невестой Курчаева. Тогда... тогда Глумов останется только для Мамаевой. Ведь даже тогда, когда (во 2-й сцене 4 го действия) она, прочитав его дневник, замышляла свою месть ему, она уже предвидела то

возделенное время, когда он, всеми оставленный, кроткой овечкой „приползет“ к ней.

Курчаев — послушный племянник: он остается.

Мамаева поздравляет Машеньку, бежавшую из сада от Глумова, но и у Машеньки на этот раз появилось что-то вроде иронии (эта нота более четко звучит у Л. Н. Назаровой): „В господине Глумове так много хороших качеств, что мне становится страшно, я не считаю себя достойною такого мужа“.

Это — тот же мотив, что уже прозвучал у Курчаева: „Я никаких добродетелей не имею... Это странно искать добродетельного человека“.

„Из всех добродетелей, — вторит Машенька в унисон Курчаеву, — я могу похвалиться только одной: послушанием“.

Заключительную сцену комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ Островский строит как сложную драматическую полифонию — текста и подтекста, чувств и противочувствий, психологических мотивов и житейских действий. Эта полифоническая ткань заключительной сцены комедии превосходно разработана и отлично звучит в ансамбле Малого театра.

Только что вступили в полифонию маленьким дуэтино сопрано и меццо-сопрано — Машенька и Мамаева, как Островский заставляет прозвучать тоже небольшой дуэт двух басов — Крутицкого и Мамаева. Своим спором они начали второй акт, своим спором же готовят они финал. Тема же спора заимствована из 4-го действия: о трагедии как средстве поднятия „высоких чувств“ в молодых людях.

Далее следует в полифонии ариозо Турусиной о достоинствах Глумова.

В эту тему о Глумове вступают все присутствующие, и каждый (Турусина, Мамаев, Крутицкий) отлично ведет свою партию на особый лад, сливаясь в общем полифоническом звучании всей комической симфонии.

Появление Григория с почтовым пакетом прерывает мирное течение идиллической части этой симфонии.

Мамаев захватывает себе права солиста.

Н. Ф. Костромской — с некоторой суетой, С. А. Головин — с барской важностью, Н. К. Яковлев — с чиновничьей деловитостью, но все заставляют Мамаева с самодовольным апломбом вскрыть роковой для Глумова пакет и объявить о его содержании.

Но великолепно начавшееся осуществление мстительного плана Мамаевой чуть-чуть не срывается благодаря презрительному отращению Турусиной ко всякому печатному слову:

„Это нас не касается, — говорит она с брезгливой гримасой, видя газетный лист. — Бросьте“.

Мамаевой приходится спасать свой план. Она отбирает газету у мужа: „Покажите сюда, это интересно“. Яблочкина прекрасно сделала, что в мимике и жесте, очень скупом, но выразительном, разработала тот интерес, с которым Мамаева читает статью о Глумове. Все следят за ее чтением, каждый по-своему стараясь угадать, что ее так заинтересовало. Вопрос о Глумове теперь уже не может быть снят с обсуждения.

Побужденный интересом, с каким жена читает статью, Мамаев извлекает из пакета заветную тетрадь Глумова.

Начинается знаменитое чтение дневника Глумова, так напоминающее чтение письма Хлестакова в пятом же акте „Ревизора“.

Островского немало упрекали за это сходство, забывая, что это разоблачающее героя чтение письма, дневника и т. п. есть старый драматический прием, известный еще задолго до Гоголя. В западной драматургии он с особым блеском применен Мольером в пятом акте „Мизантропа“. Из русских драматургов находим его у И. А. Крылова в его комедии „Пирог“. Островский воспользовался этим старым приемом с новым блеском.

Мамаев остается единственным чтецом письма в противоположность „Ревизору“, где оно переходит из рук в руки. Отклик персонажей Гоголя на чтение

письма Хлестакова гораздо более живой, непосредственный, негодующий, чем отклик персонажей Островского: пояись перед ними автор письма, они его, кажется, разорвали бы на клочки. Окритикованные Глумовым лица, наоборот, слушают его сатирические очерки значительно спокойнее: никакая критика и сатира не смутят их плотного самодовольства, их непоколебимой уверенности в своих достоинствах и качествах.

Островский заставляет Мамаева извлекать из дневника Глумова те отрывки, которые представляют собою яркие, хотя и краткие, характеристики самого Мамаева, Турусиной, Крутицкого и Городулина.

Мастерство и искусство актеров, исполняющих эти роли, подвергается здесь большому испытанию: нужно, чтобы образы всех этих господ, с которыми зритель успел сжиться на протяжении спектакля, сошлись и совпали с теми их характеристиками, которые зритель при чтении дневника узнал от самого Глумова.

В спектакле Малого театра эти глумовские характеристики являются верными портретами тех Мамаевых и Крутицких, с которыми знаком зритель по спектаклю.

Каждый из персонажей по-своему отзывается на свой портрет, показанный в дневнике Глумова.

Турусина — Е. Д. Турчанинова, нюхая спирт, злобно, как истая крепостница, отзывается прямым действием: „Всех прогоню, всех“. Прогнать она может на деле только приживалок (и повторяет это свое решение: „а приживалок я прогоню непременно“), но в своем желании злая эгоистка, если бы дать ей волю, „прогнала“ бы „всех“, кто колеблет власть, кто осмелится ей перечить, — всех: от приживалки до вредного „вольнодумца“, пишущего в газетах.

Мамаев, вовсе лишенный нервов, невозмутимый в своей тупости, легко утешается, перескочив с собственной характеристики на характеристику Крутицкого. Мы помним, какого невысокого мнения он о генерале („он у нас в кружке не считается умным человеком“), и потому ему доставляет особенное удовольствие сатирический отзыв Глумова о Крутицком.

Крутицкий внимательно вслушивается в чтение Мамаева. А. И. Зражевский с легким юмором показывает одним-двумя жестами, двумя-тремя мимическими движениями, как льстит старому генералу, что Глумов, только что заостривший свое перо на дядюшку, похваливает автора „Трактата“.

„... Ты ухитрился, дожив до шестидесятилетнего возраста, — читает Мамаев — С. А. Головин (с нарастающим злым лукавством) или Н. К. Яковлев (с подозрительно возрастающей четкостью), — сохранить...“

Чтец делает крошечную паузу. Генерал — Зражевский, заполняя ее детским самодовольством, как бы продолжает: „сохранить богатство сил душевных и телесных“.

И в самом деле, Мамаев читает: „... сохранить ум...“

Опять пауза — на этот раз побольше.

Генерал обводит всех торжествующим взглядом: „Ага, мол, всем, всем досталось — и поделом! А меня он оценил по достоинствам. Прекрасный молодой человек“. Но пауза кончена. Мамаев круто заканчивает: „ум шестилетнего ребенка“.

Крутицкий с досады машет рукой: „Ну, довольно. Это пашквиль... Кому приятно“, и, опираясь на палку, отступает в дальний угол.

Очередь доходит до Городулина, появляющегося на террасе как раз во время чтения отзыва о нем.

„Городулин в каком-то глупом споре о рысистых лошадях одним господином назван либералом; он так этому названию обрадовался, что три дня по Москве ездил и всем рассказывал, что он либерал. Так теперь и числится“.

„А ведь похоже!“ — восклицает Мамаев. Зритель не может не согласиться с ним полностью.

Эту едкую запись насмешливого Глумова М. М. Климов воплощает в образ неоспоримой исторической достоверности.

Глумов пишет едко. Климов кладет свои краски на полотно мягко, спокойно, любовно, — но где же найти

другой столь же едкий и злой сценический портрет русского либерала?

И, кажется, сам Городулин находит, что портрет похож. По крайней мере его вопрос, обращенный к Мамаеву: „Вы находите, что похоже?“, звучит у Климова почти признанием. „Да, похож. Что же поделаешь, похож“.

В это время появляется автор всех этих портретов: Глумов — П. М. Садовский.

Финал комедии принадлежит к числу лучших созданий этого здравствующего представителя славной семьи Садовских, непрерывно участвующих в исполнении комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ с первого появления этой пьесы на сцене Малого театра.³⁰

Роль Глумова П. М. Садовский много и с успехом играл в дореволюционное время. Роль Глумова всегда была по средствам П. М. Садовского, но о б р а з Глумова долго не давался ему. Исполнитель (я вспоминаю спектакли 1905—1907 гг.) словно переходил в своей роли от „амплуа“ к „амплуа“ — от „первого любовника“ к „молодому резонеру“, от „героя“ к „фату“. Все эти смены „амплуа“ в одной и той же роли не могли сложиться в образ Глумова — сложный и богатый оттенками у Островского. Глумова у молодого П. М. Садовского всегда клонило куда-нибудь в одну сторону: то в сторону „любовника“: так взаправду, горячо и искренно, открывался он в любви к Мамаевой; то его, наоборот, клонило в сторону Чацкого: так искренно, прямо „в лоб“, обличал он своих врагов. Бывало и так, что в русском Глумове вдруг проступал английский лицемер Джозеф Сэрфвс („Школа злословия“ Шеридана), которого очень хорошо в свое время играл П. М. Садовский (1902). Были элементы Глумова, но Глумова не было. Неизменным оставалось только одно: превосходная, чистейшая московская речь, это драгоценное наследство, полученное П. М. Садовским от его великого деда и знаменитых отца и матери.

Прошло пятнадцать лет. В послереволюционном возобновлении комедии (1923) П. М. Садовский стал неузнаваем, точно он в первый раз играл новую роль в никогда им не игранной, а может быть, даже и не виданной пьесе.

У нового Глумова П. М. Садовского вовсе исчезла поза, совсем пропало неприятное приспособление отдельных сторон образа к отдельным актерским амплуа. Все вошло в свои границы, все нашло свое место: и „любовничество“ Глумова, и его „молчалинство“, и его сочинительство эпиграмм. У сценической фигуры появился крепкий позвоночник. От нового Глумова, созданного П. М. Садовским в годы революции, запахло глумовщиной — отвратительным общественным недугом, заклеянным Салтыковым. Стало понятно, что Глумовы, нанявшиеся при Александре II в подручные одновременно и к консерваторам Крутицким и к либералам Городулиным, при Александре III сами займут место Крутицких, вполне поладивших с Городулиными.

Прежде П. М. Садовский играл Глумова из безобидной комедии нравов, теперь он сделал его героем острой комедии-сатиры, в которой Островский объединяется с Салтыковым в общем походе против дворянского темного царства.³¹

С особой силой эта перемена, внесенная П. М. Садовским в годы революции в образ Глумова, сказалась именно в финале пьесы.

Прежде Глумов, изгоняемый из общества Мамаевых и Крутицких, обращался к ним в своем прощальном монологе с молодым задором. Он налево и направо рассыпал дерзости. Острыми осколками своего бурного презрения он осыпал глупого Крутицкого, тупого Мамаева, ханжливую Турусину, болтливого Городулина.

Но странно: молодой задор был задорчив, дерзости были горячи, осколки сыпались щедро (темперамента у Глумова — Садовского было не занимать стать!), а попадали они,—это было ясно,—только в моральные

недостатки и природно-психические изъяны тех, кого хотел обличить Садовский. Реакционное барство Мамаева, генеральское прожектерство Крутицкого, крепостническое ханжество Турусиной, либеральное чело-векоугодничество Городулина оставались неприкосновенны: в них не попадало ни единого осколка этих дерзостей и обличений.

Теперь, у нового Глумова, наоборот, исчез чрезмерный задор ради задора, дерзость ради дерзости, — он ведет нападение (и вместе самозащиту) на Мамаевых как будто спокойнее, как будто сдержаннее. На самом деле в этой сдержанности больше злости, чем в былой горячности. На самом деле это мнимое спокойствие опаснее для Крутицких, чем бывшая возбужденность.

Теперь что ни слово Глумова, то удар, обдуманый, верно рассчитанный удар по генералу, а не только по неумному человеку Крутицкому, теперь что ни фраза, то острый, злой взвизг бича, бичующего консервативное пусторечие Мамаева и либеральное пустоделие Городулина.

Прежде любой из персонажей последней сцены мог остановить Глумова — П. М. Садовского репликой: „Шумим, братец, шумим“, — шумим с озорством, с блеском, но все-таки только „шумим“.

Теперь, начиная с 1923 г., такая реплика по адресу Глумова — П. М. Садовского стала невозможна. Теперь каждый выпад, каждый удар Глумова принимается к сведению теми, кто его получает. Они начинают чувствовать силу Глумова, его неустранимость с их жизненного и политического пути.

Это не взбеленившийся от обиды и неудачи мальчик пускает в почтенных старцев трескучими „шутихами“ слов и пустыми взрывами „хлопушек“, — это стоит перед ними зрелый и умный человек, хотя и молодой годами, который может быть сильно вреден или, наоборот, очень полезен им своим умом, пером, талантом житейского приспособленчества и даром политического оборотничества. Каждый из обличаемых Глумовым, слушая обращения Глумова по их адресу

и испытывая от этого немалую неприятность, в то же время учитывает то, что успел уже получить от этого острого и даровитого человека: Крутицкий — грамотную редакцию своего нелепого трактата, Городулин — хлестко написанный спич, Мамаев — умное ухаживанье за женой, полезное для его семейного благополучия. Все почувствовали нужность Глумова — такого, каков он есть, даже с его „дневником“, в котором записаны такие нелестные вещи про них.

И эту необходимость Глумова первый открыто заявляет тот, кто чуточку поумнее Мамаева и значительно посовременнее Крутицкого, — заявляет Городулин. Он тотчас же принимает — и притом с полнейшим благодушием, даже с удовольствием — тот перечень „полезностей“, который представляет ему Глумов. М. М. Климов — Городулин не только соглашается с Глумовым — П. М. Садовским, слово в слово повторяя его реплики, он даже повторяет изустный оттенок, с которым их произносит Садовский — Глумов, только слегка „авторизуя“ его.

Всеобщая полезность Глумова пополняется признанием Мамаевой — А. А. Яблочкиной, которая с особым удовольствием слушала Городулина. Этот приятный ей человек уловил ее мысль о Глумове, и ей осталось, в ответ на слова Глумова: „И вам, тетушка, нужен“, произнести очень кратко, очень скромно, но очень твердо и с величайшими перспективами для Глумова: „Я не спорю, я вас и не виню ни в чем“.

Это значит в подтексте, обращенном к Глумову: „вина искуплена наказанием, и дверь моего будуара не заперта для вас в любое время, хотя отсюда, с террасы Турусиной, вам придется тотчас удалиться“.

Заключительный монолог Глумова П. М. Садовский произносит с большой силой. Это — не сила горячего, но вполне декламационного обличения, как обычно бывает у других исполнителей в этом месте. Это — сила последнего заявления сильного и опасного человека, у которого отнято все, но который способен

не только воротить все отнятое, но и жестоко отомстить тем, кто отнял.

Удаляясь, Глумов — Садовский гордо бросает перчатку Крутицким и Мамаевым и... они не поднимают ее.

Они сдались без боя. Они тотчас же решают, что Глумов им необходим и в высшей степени опасно отпустить его куда-то на сторону, во всяком случае, на сторону, враждебную им.

Крутицкий, старший чином и положением в этом обществе, первый берет слово и первый безапелляционно заявляет, что Глумов — „деловой человек“ и „через несколько времени можно его опять приласкать“.

Либерал Городулин с полным удовольствием соглашается: „Непременно“.

Мамаев подтверждает: „Я согласен“. Он очень рад, что племянник останется в его распоряжении как чиновник особых поручений. Мамаева, которая одна по настоящему в курсе всех событий этого бурного дня, торжествует. Она одна знает, что „падение“ Глумова было делом ее рук и предпринято было с целью, наказав „любовника“ за измену, вернуть его себе. „Возрождение“ Глумова должно быть также делом ее рук: она одна должна „приласкать“ Глумова. Вот почему Мамаева произносит от всей полноты души свою последнюю фразу — самую ее искреннюю фразу во всей пьесе:

„Уж это я возьму на себя“.

Все охотно возлагают на нее это поручение — вернуть Глумова на прямую дорогу жизненного преуспевания.



III

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

ЗАНАВЕС опущен.

Зрители Москвы, Ленинграда, Киева, Челябинска, Свердловска, Иванова — во всех этих и многих других городах советский Малый театр показывал „На всякого мудреца довольно простоты“ — расходятся после спектакля. Они расходятся под впечатлением, что не только видели замечательный спектакль: они окунулись с головой в действительность царской России и вынесли чувство презрения к ее ветхим столпам, Крутицким и Мамаевым, и чувство радости, что кругом, во всей стране, кипит новая жизнь, в которой нет места Глумовым и Городулиным.

Это впечатление подтверждается десятками отзывов, напечатанных в периферийных газетах, ³² и тем огромным успехом, которым неизменно пользуется этот спектакль у советского зрителя, неизменно проходя с аншлагом всюду, где бы он ни давался — в Москве или Челябинске, Ленинграде или Киеве.

Чем же объясняется этот успех?

В спектакле нет никакой режиссерской сложности. Его режиссерский план чрезвычайно прост, — может показаться, даже скуден. Внешнее оформление спектакля только удовлетворительно, не более, в отдельных

же случаях (комната Глумова) даже неудовлетворительно. В спектакле нет никаких дополнительных „приукрашений“, на какие так щедры иные театры: в нем нет музыки, сопровождающей действие, и никто в нем не танцует и не разыгрывает интермедий.

Все это так, но в спектакле есть одно редчайшее достоинство, уловленное чутким на художественную правду советским зрителем.

В этом спектакле запечатлена творческая воля его великого автора — Островского.

Малый театр играет „На всякого мудреца довольно простоты“ так, как Островский хотел, чтобы играли его комедию.

„Однажды А. И. Южин, еще молодой актер, стоял за кулисами Малого театра, ожидая своего выхода на сцену. Шла одна из пьес Островского, и старый драматург, кутаясь в какой-то казакин на беличьем меху, в мягких плисовых сапогах неслышно прохаживался за кулисами, внимательно вслушиваясь в доносившиеся со сцены разговоры О. и М. Садовских, Ленского и других мастеров живого слова. Время от времени Островский останавливался, кивал одобрительно головой и произносил вполголоса: „Славно!.. Молодцом!.. Ладно!“ Южин, обрадованный успехом товарищей у знаменитого драматурга, подошел к Островскому и спросил: „Вам нравится, Александр Николаевич, как играют?“ — „Нет, — отвечал драматург, — это я говорю: хорошо написал, Александр Николаевич!“³⁸

В случае, рассказанном Южиным, Островский, проверив речевое звучание своей пьесы на исполнении превосходных актеров Малого театра, своих же учеников, похвалил себя за живую, правдивую действительность своей комедии, считая, что действие в слове и через слово и есть подлинное действие его комедии. Великий драматург покривил — с педагогической целью — душой, объясняя молодому актеру, только что вступившему тогда в ансамбль Малого театра, что он хвалит только себя, но вовсе не исполнителей

своей комедии. На деле его хвала себе была соединена теснейшим образом с похвалой артистам, у которых из игры в слове возникали уже живые образы, объединенные действием, динамика которого главным образом выражалась опять-таки в речи.

Как было уже сказано в начале книги, слыша своих гергов, Островский уже ощущал их в их характерах и видел их в их действиях.

Не будет ошибкой утверждать: если бы Островский прохаживался за кулисами „Дома Островского“, когда там идет теперь „На всякого мудреца довольно простоты“, он мог бы повторить те свои восклицания, что так прочно запомнились А. И. Южину.

Основная установка этого спектакля — речь актера как лучшее средство художественной выразительности и реалистической правды.

Эта драгоценная особенность спектакля Малого театра живо почувствована и высоко оценена советским зрителем. Выражая мнение этого зрителя, свердловская газета „Уральский рабочий“ пишет:

„На всякого мудреца довольно простоты“ — спектакль актера. С беспощадной силой обличения вскрывающая сатирическую остроту пьесы, мастера Малого театра удивительно свежо, сочно, с обаятельнейшей изящной легкостью передают чудесный юмор Островского. Каждое слово, каждая фраза получают прекрасную огранку. Искрится, сверкает, волнует, зажигает зрителя живая, вдохновенная речь живого Островского. Коллектив Малого театра, создавший этот спектакль, встает перед нами как лучший в стране хранитель благородных традиций богатого и могучего русского языка.

„В советской постановке комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ крупнейшие мастера Малого театра создали несколько образов, которые должны войти в летопись русского театрального искусства“. ³⁴

Эта актерская, „речевая“ установка советского спектакля „На всякого мудреца довольно простоты“

приближает этот спектакль к тем классическим спектаклям Малого театра, „речевую редакцию“ и театральный облик которого создавал сам Островский.³⁵

Из полнокровного языка „На всякого мудреца довольно простоты“, из кованой и емкой, красочной и выпуклой речи Островского актерский ансамбль Малого театра извлекает психологическую, бытовую и социальную действительность пьесы. Спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“ мог бы идти без декораций и костюмов — и он сохранил бы всю свою комедийную действенность и сатирическую направленность.

В спектакле произведена не реставрация, а переосмысление образов Островского. Они освоены исполнителями через опыт революционного переживания старых укладов жизни. Без такого переосмысления исторических корней и социальных функций образов Островского перед нами не прошли бы такие исторически-устойчивые и вместе сатирически-емкие образы, как реакционный барин болтун Мамаев (Н. Ф. Костромской, С. А. Головин, Н. К. Яковлев), как карьерист, кандидат в важные бюрократы Глумов (П. М. Садовский), как либеральный говорун Городулин (М. М. Климов), как глупый генерал Крутицкий (А. И. Зражевский), как Мамаева, Турусина, Глумова, эти „дамы просто неприятные“ и „неприятные во всех отношениях“ (А. А. Яблочкина, Е. М. Шатрова, Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова), как мужлатая баба „во пророчицах“ Манефа (В. О. Массалитинова).

Это все — не просто образы комедии, показанные большими мастерами реалистического жанра, это — сатирические образы, выписанные с большой остротой и едкостью.

Начав свою комедию „Владимир 3-й степени“ Гоголь радовался: „Сколько злости, смеха и соли!“ — и принужден был бросить писать комедию, „увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит... Но что комедия без правды и злости!“³⁶

Это полностью относится к комедии Островского. Островский написал „На всякого мудреца довольно простоты“ по рецепту Гоголя.

Если в исполнении его пьесы нет „злости, смеха и соли“, она перестает быть комедией, оставаясь, быть может, интересным жанровым и нравоописательным зрелищем. Если же в исполнении комедии есть все то, о чем пишет Гоголь, есть „правда и злость“,— это означает, что комедия обладает сатирическим звучанием.

Гоголевское требование к комедии в полной мере осуществлено Островским в пьесе „На всякого мудреца довольно простоты“, и этому же требованию удовлетворяет, если не в полной, то в очень большой мере, исполнение его комедии в советском Малом театре: в нем много „правды“, но в нем не меньше „злости, смеха и соли“.

Малому театру удалось передать щедринское звучание пьесы Островского.

Для Островского— так утверждалось в начале этой книги— было большой честью, что созданный им образ Глумова в окружении Крутицких и Городулиных Салтыков перенес в одно из своих произведений, вызывавших такую ненависть со стороны реакционных Крутицких и либеральных Городулиных: запечатлев в своем творчестве образ, созданный Островским, Салтыков тем самым свидетельствовал о высокой жизненной правде и сатирической силе комедии Островского.

Посмотрев спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“ в Малом театре, советский зритель без труда поймет, почему великий сатирик усвоил себе главное действующее лицо этой комедии. Придя со спектакля Малого театра, раскрыв книгу „В среде умеренности и аккуратности“, советский зритель Островского, превратившись в читателя Салтыкова, увидит, что оба великих писателя делали одно и то же дело: они вели борьбу с „мамаевщиной“ и с порожденной ею „глумовщиной“ как с гнойными недугами царской России.

Если бы Салтыков пришел в Малый театр на спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“, он сразу почувствовал бы связь своей сатиры с комедией Островского.

В своей знаменитой статье „О социалистическом реализме“ А. М. Горький говорит:

„Для того, чтобы ядовитая мерзость прошлого была хорошо освещена и хорошо понята, необходимо развить в себе умение смотреть на прошлое с высоты достижений настоящего и с высоты великих целей будущего“.³⁷

В спектакле „На всякого мудреца довольно простоты“ в Малом театре „ядовитая мерзость прошлого“ „хорошо освещена“ сатирическим рефлексом Островского и Салтыкова, но еще важнее: она показана прекрасными мастерами Малого театра „с высоты достижений настоящего и с высоты великих целей будущего“.

Вот почему этот спектакль имеет такой успех у советского зрителя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. Под ред. Н. Л. Бродского и Н. П. Кашина при ближайшем участии А. А. Бахрушина. М—П. 1923, стр. 44.

² Г. Т. Синюхаев. Труды и дни Островского. Сборник „Островский. Новые матерьялы. Под ред. М. Д. Беляева“. Л. 1924, стр. 347—354.

³ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин, стр. 76—86.

⁴ „Русское слово“, 1911, № 125, от 2 июня.

⁵ „Современная летопись“, 1868, № 39. См. Н. Денисюк. Критическая литература о произведениях Островского. Выпуск третий. М. 1906, стр. 105—106.

⁶ Незнакомец (А. Суворин). „На всякого мудреца довольно простоты“. С.-Петербургские ведомости“, 1868, № 301. См. Н. Денисюк, назв. книга, стр. 114—118.

⁷ Е. Утин, „На всякого мудреца довольно простоты“. „Вестник Европы“, 1869, кн. I. См. Н. Денисюк, назв. книга, стр. 159—164.

⁸ М. Е. Салтыков. Полное собрание сочинений, 5-е изд., том. X, СПб., без обозн. года, стр. 191—192, 205, 245, 264.

⁹ Письмо к А. Д. Мысовской от 19 июня 1885 г. См. в сб. Н. М. Мендельсона: „Островский в воспоминаниях современников“, М. 1923, стр. 129.

¹⁰ „Вестник Европы“, 1915, № 10, стр. 84.

¹¹ В. Голыцын. Мои театральные воспоминания. „Временник Русского театрального общества“, кн. I, М. 1925, стр. 43.

¹² Д. А. Коропчевский. С. В. Шумский. „Ежегодник имп. театров“, сезон 1895—1896, приложения, кн. 3, стр. 42—43.

¹³ „Творческие беседы мастеров театра. А. А. Яблочкина, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова“. Изд. ВТО, М. 1938, стр. 57.

¹⁴ А. П. Ленский. Статьи, письма, записки. Изд-во „Academia“, М.—Л. 1935, стр. 522.

¹⁵ Кроме печатных источников, в основу этой реконструкции образа Глумова, созданного А. П. Ленским, мною положены записанные мною рассказы покойных М. Н. Сумбатовой и М. М. Блюменталь-Тамариной и здравствующих Л. Н. Ленской, А. А. Яблочкиной, Е. Д. Турчаниновой, Ю. М. Юрьева, которым приношу глубокую признательность.

¹⁶ К. С. Станиславский. Путь мастерства. „Известия ВЦИК“, 1937, № 107.

¹⁷ „Тургенев и Савина“. Сборник. II. 1918, стр. 11.

¹⁸ Сообщения тех же лиц, что названы в примечании 15.

¹⁹ Пользуюсь здесь и далее, в переработанном виде, страницами 73—85 из моей книги: „Островский на сцене Малого театра“, Л.—М. 1938, изд. ВТО.

²⁰ В сезон 1910/11 г. пьесы этих авторов давали эти в среднем сбору за один спектакль 1450—1600 р., Островский же давал в среднем — 1100 р.: эта цифра ниже общей средней сборов за оба сезона. В следующий сезон 1911/12 г. эта „средняя“ для Островского еще уменьшилась до 1000 р. (Н. Эфрос. Обзор сезонов 1910—1911 и 1911—1912 гг. „Ежегодник имп. театров“ 1911, № 5, стр. 98—99, 1912, № 4, стр. 121—122).

²¹ „Записка об устройстве русского национального театра в Москве“. Собрание сочинений А. Н. Островского под ред. М. И. Писарева, том VIII, стр. 561—562.

²² „Советское искусство“, 1936, № 27.

²³ М. Климов. Волнующие роли. „Вечерняя Москва“, 1936, № 135.

²⁴ „Творческие беседы мастеров театра. А. А. Яблочкина, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова“. Изд. ВТО, Л.—М. 1938, стр. 34.

²⁵ А. Яблочкина. Огромная правда. „Вечерняя Москва“, 1935, № 135.

²⁶ Евг. Кузнецов. Провожая Малый театр. „Рабочий и театр“, 1935, № 11, стр. 3.

²⁷ Для характеристик Турусиной—Е. Д. Турчаниновой, Манефы—В. О. Массалитиновой, Мамаева—Н. Ф. Костромского и Городулина—М. М. Климова я воспользовался некоторыми штрихами из моих зарисовок этих артистов в данных образах из книги: „Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского. Зарисовки Вадима Руднева. Текст С. Н. Дурылина“. М. 1939, стр. 108—126.

²⁸ Евг. Кузнецов. Провожая Малый театр. „Рабочий и театр“, 1935, № 11, стр. 2.

²⁹ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 98.

³⁰ У В. Э. Мейера финал комедии лишен той внутренней глубины и действенной силы, которая достигается здесь Са-

довским. На заключительной сцене Глумова, как и на некоторых других весьма важных моментах роли, сказывается одна особенность в передаче этого трудного образа В. Э. Мейером, совсем недавно вошедшим в давно сложившийся ансамбль исполнителей этой пьесы. В отзыве свердловской газеты „На смену“ (от 10 июня 1939 года) читаем: „...Не совсем удовлетворяет работа заслуженного артиста РСФСР Мейера над ролью Глумова. Мейер недостаточно глубоко вскрывает внутреннее содержание образа. В его Глумова мы не видим прожженного карьериста, способного действовать в больших масштабах, пробиваться к высшим ступеням власти, готовящегося занять место в видных кругах царской бюрократии. В Глунове Мейера больше черт ловкого маленького пройдохи, затрапезного чиновника, пробирающегося „в люди“. Нам кажется, что, „укрупнив“ образ, артист ярче вскрывает сатирическое его значение и усилит сатирическое звучание всего спектакля“.

³¹ См. мою статью „Пять мастеров“, „Театр“, 1938, № 8, стр. 96.

³² См., например, статьи: Н. Волжского — „На всякого мудреца довольно простоты“ („На смену“, 1930, 10 июня); Ю. Чап. — „На всякого мудреца довольно простоты“ („Уральский рабочий“, 1939, 10 июня) и др.

В отзыве газеты „Челябинский рабочий“ (1939, 5 июня), озаглавленной „Чудесный спектакль“, читаем: „С четкостью и классическим умением эти замечательные актеры нашей страны создали реалистический и правдивый спектакль. Именно потому, что они стремились к правдивому показу героев спектакля, им удалось правильно раскрыть социально-политический смысл пьесы... Когда Городулин, так мастерски сыгранный М. М. Климовым, в заключительной сцене 5-го акта пьесы горячо пожимает руку Глумову, говорит ему, что „хор у нас есть, нет запевалы“, и зовет его быть запевалой их хора хищников, — перед зрителем во всю величину встает картина того класса, который держал в своих руках судьбы миллионов масс народов России“.

³³ С. Дурьлин. По мастерской Островского. „Театр и драматургия“, 1935, № 6, стр. 42.

³⁴ Ю. Чап. „На всякого мудреца довольно простоты“. „Уральский рабочий“, 1939, 10 июня.

³⁵ К чести многих актеров других наших театров следует отнести, что они ходят на спектакли Малого театра, как на уроки образцовой русской речи. Во время ленинградских гастролей Малого театра (1935) „установилась особая атмосфера настроенной серьезности, можно сказать, академической деловитости. Давно уже паладилось своего рода паломничество наших именитых мастеров. Давно уже театральная молодежь по календарю ходила „на Яблочкину“, „на Пашенную“, „на Массалитинову“ и особенно „на Климова“, как на некую академическую лекцию в лицах“ („Рабочий и театр“, 1935, № 11, стр. 2).

⁸⁶ Письма Н. В. Гоголя Редакция В. И. Шенрока. СПб. 1901, том 1, стр. 245.

⁸⁷ См. о значении этих слов Горького для советского актера и режиссера в моей работе: „Горький на сцене“. Сб. „Горький и театр“, изд. „Искусство“, М.—Л. 1938, стр. 297—298.

Ответств. редактор В. Л. Финкельштейн
Худож. и техн. ред. Л. А. Рождественская.
Худ. С. В. Сенаторский. Корректор Н. П.
Малков. Сдано в набор 13-V 40 г. Под-
писано к печ. 21/VIII-40 г. м 17552
Заказ № 3739. Тираж 3000.
Авт. л. 6. Печ. л. 8 и 19 иллюстр.
Печ. зн. в 1 п. л. 31200. Бум.
82×110¹/₃₂. Тип. арт. „Сов.
Печатник“ Ленинград,
Моховая улица, д. 40.



Дел 8 р. 50 к.

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025