

С.И. Панов

СЕРГЕЙ ДУРЫЛИН О СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

В недолгий период между двумя ссылками Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) максимально расширил и до того весьма разнообразную сферу своих художественных и научных интересов. Этому способствовало его активное участие в 1925 – первой половине (до нового ареста в июне) 1927 г. в работах московской Государственной Академии художественных наук (ГАХН), куда он был зачислен внештатным сотрудником. За два года Дурылин принял участие в десятках научных заседаний различных секций и комиссий, выступая с циклами докладов о русском символизме, живописи XX века, книжной иллюстрации, истории театра, о творчестве Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Н. Лескова, К. Леонтьева¹. Его творческий универсализм идеально сочетался с программной установкой ГАХН на синкретическое восприятие всего спектра гуманитарной культуры.

Среди многочисленных подразделений Академии в составе ее литературной секции существовала и комиссия живого слова, в которой разрабатывались вопросы орфоэпии, теории и практики ораторского искусства и сценической декламации, проблемы отражения речи в художественной литературе – «искусство художественного рассказывания». Понятие «живого слова» проблематизировалось как один из важных элементов художественной формы, рассматриваемой теоретиками ГАХН в преломлении материальных, социальных, философских ракурсов. Различные аспекты этого явления представил в своих работах, подготовленных для комиссии (и театральной

© 2020 Сергей Игоревич Панов. Москва; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Публикация подготовлена при поддержке гранта РФФИ (проект № 18-012-00746, «С.Н. Дурылин – историк литературы: От “Мусажета” до Академии наук СССР»).

¹ См., например: *Богомолов Н.А.* Из комментаторских заметок. 4. К публикации статей С.Н. Дурылина о символизме // *Литературный факт.* 2017. № 4. С. 277–290. См. рисунок А.Г. Габричевского, изображающий Дурылина на заседании в ГАХН: *Искусство как язык – языки искусства. ГАХН и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко.* М.: НЛЮ, 2017. Т. I, вкладка.

секции ГАХН), и С. Дурьлин. 2 февраля 1926 г. он сделал доклад «Художник живого слова. (И.Ф. Горбунов как рассказчик)»², 22 октября 1926 г. «Художники живого слова на сцене», 18 марта 1927 г. – «Гоголь – художник живого слова. (К 75-летию со дня смерти)». Ко второму из этих докладов тематически примыкало и выступление «Артем и Артемьев – артист и художник» (15 марта 1927): его материалы Дурьлин включил в свою пространную статью о сценическом воплощении художественного слова, в которой разбирается речевой аспект игры артистов Малого театра и в заключительных разделах – одного ветерана МХТ, А.Р. Артемьева-Артёма (1842–1914). Этот текст предполагался к изданию в журнале Академии «Искусство» и был своевременно подготовлен Дурьлиным к печати: тщательно переписан автором и снабжен пометой «в статье – 73000 знаков» (в действительности, немного меньше). Но последовал очередной арест, многомесячное тюремное заключение, а затем ссылка в Сибирь. В 1928 г. коллега по ГАХН Н.К. Гудзий сообщил Дурьлину в Томск, что хлопоты о публикации оказались тщетны – в столичном печатном органе Госакадемии нет места для работ политического ссыльного³. Рукопись осталась в бумагах П.Н. Сакулина, бывшего в 1925–1927 гг. председателем литературной секции ГАХН.

Жанр данной работы сам Дурьлин определил как «Из театральных воспоминаний», хотя круг его источников шире собственных зрительских впечатлений (всю жизнь Дурьлин был не только заядлым театралом, но и в разные годы активно выступал как газетный театральный критик). Кроме ссылок на печатные работы по истории театра, следует отметить использование рассказов ветерана Малого театра Александры Яблочкиной – такая форма сбора материалов по истории культуры – в беседах и переписке с ее непосредственными деятелями и их наследниками и близкими – была рано освоена Дурьлиным и позже существенно обогатила его монографические исследования о Ермоловой, Нестерове, труды по истории МХТ и др.⁴

² См. посмертную публ. более позднего варианта этой работы: Дурьлин С. Великий рассказчик / Публ. А. Виноградовой // Прометей. М., 1987. Т. 14. С. 284–296. Тут в сходном значении с формулой «живое слово» употребляется «изустный рассказ».

³ См.: Торопова В.Н. «Душой с Вами...» // Московский журнал. 2018. № 7 (331). С. 77.

⁴ Из новых работ см.: Пенская Е.Н. Автобиографическое начало в театральных штудиях С.Н. Дурьлина // Творческое наследие С.Н. Дурьлина: Сб. статей. М., 2013. С. 119–129.

Конечно, в статье мемуарный элемент ярок, но частично подчинен аналитической задаче – описанию «языка искусства», с попыткой выстроить корреляции язык / речь, речь разговорная / литературная / сценическая. Отметим, что если в этой статье, в соответствии с ее темой, центральным элементом искусства актера выступает «живое слово», то в других работах, анализируя те же роли тех же исполнителей, Дурылин может делать акцент, например, на сценической мимике и искусстве жеста. Так он поступает в более поздних работах о Садовских⁵. Показательно, что в них почти не использованы материалы этой ранней статьи – можно предположить, что ее экземпляра у автора не сохранилось. Не являются буквальными и текстуальные переклички с брошюрой «Островский на сцене Малого театра» (1938)⁶.

Тема «московских воспоминаний» с конца 1920-х станет едва ли не основной в литературном творчестве и в историко-культурных исследованиях Дурылина – в июне 1928 г., уже в томской ссылке, он начнет «записки» «Москва», много лет будет писать автобиографию «на фоне» города своего детства «В родном углу», в 1940 г. напишет очерк «В зале Консерватории» с подзаголовком «Из воспоминаний» – так театральные воспоминания спустя полтора десятилетия будут продолжены музыкальными.

Текст статьи публикуется по автографу из архива П.Н. Сакулина: НИОР РГБ. Фонд 264. Картон 50. № 24.

⁵ См., например, его книги «Ольга Осиповна Садовская» (1947), «Пров Михайлович Садовский. Жизнь и творчество» (1950). Из последнего издания нами заимствованы иллюстрации к настоящей публикации.

⁶ Ср. тут о Садовских – «мастерах живого слова», и др. (*Дурылин С. Собр. соч.: В 3 т. М., 2014. Т. 3. С. 127 и др.*).

Сергей Дурьлин

ХУДОЖНИКИ ЖИВОГО СЛОВА НА СЦЕНЕ (ИЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ)

I.

Я знал одного прирожденного москвича, который, время от времени, исчезал по вечерам, а на спросы друзей, почему его так трудно бывает застать дома, он неизменно отвечал:

– Лечусь, хожу к профессору на прием в больницу.

Оказалось, что эта больница – Малый театр, профессор – О.О. Садовская, а болезнь, требовавшая основательного лечения, была заразная болезнь искажения и извращения русского языка, которую, чувствовал мой приятель, он заболевает, заражаясь от газет и ходячей городской речи. «Профессор» быстро исцелял больного. Если же больной не мог идти в лечебницу, он заменял профессорское лечение равносильным домашним средством: раскрывал «Словарь живого великорусского языка» Даля и читал страницу за страницей, стараясь этим лекарством очистить свои легкие от инфекционных врагов – бактерий и микробов лже-русской речи. Случалось, что после прений в каком-нибудь московском ученом обществе, ведшихся на особом «интеллигентском» наречии русского языка, мой знакомый приглашал приятеля:

– Хотите, пойдем завтра послушать, как говорят по-русски?

И вел его к старообрядцам, в какую-нибудь рогожскую чайную, где собирались любители истовой «при́» от писания, или в излюбленный уголок «Трубы» и «Сухаревки», в кружок голубятников, птицелюбов и антикваров, но чаще всего вел в Малый театр, на спектакль Островского, с участием Садовских. Наглотавшись, в течение месяца, до отравления мертвой воды современного речевого безвкуссия и бессилия, приятель мой спешил окунуться с головой в живую воду подлинного русского слова, там, где она была полным ключом, и, нисколько не сомневаясь, ставил знак равенства между словарем Даля, беспоповским начетчиком и знаменитую артисткою. Он знал: когда на подмостках Малого театра разговаривают Ольга Осиповна и Михаил Провович [Садовские] – это щедро пересыпаются в публи-

ку, сверкая и играя, тысячи подлинных самоцветов русской речи, – те самые самоцветы, что хранятся в крепком ларце работы Даля и что, по отдельным камешкам, еще берегутся у начетчиков, голубятников и тех московских просвирен, к которым Пушкин отсылал учиться русскому языку.

Метод моего приятеля войти в чистую стихию живого русского языка с успехом применял ученый французский исследователь Патуйе, автор труда «Островский и его театр нравов»: он рассказывал, что, приехав в Москву, «днем он бродит по Ордынке, которая одна сохранила свой прежний вид, уцелев обломком старины среди успевшего измениться Замоскворечья, а вечером приходит в Малый театр и слушает чарующую, колоритную русскую речь Садовской в пьесах Островского»¹. В *сценическом* слове Патуйе искал и в устах Садовской находил то *живое* русское слово, которое ему, чужеземцу, было необходимо для проникновения в эпоху и творчество изучаемого писателя; в поисках этого же живого слова он бродил и по Ордынке, ища живых словесных обломков времен Островского. Патуйе верно определил, в чем ключ к театру Островского, и верно же нашел тех, в чьих руках этот ключ сохранился: он находил его днем у просвирни с Ордынки, вечером – у О.О. Садовской в Малом театре.

В чем взаимоотношение сценического слова и слова живого? – вопрос этот представляется одним из наиболее существенных в науке о живом слове и в науке о театре; он является и одним из наименее исследованных. Вопрос очень сложен и многообразен. Ставя его, даже в пределах московской сцены и, еще *уже*, в пределах Малого театра, приходилось бы говорить о соотношении сценического произношения с московским областным говором, о значении живой традиции и речевого преемства в деле сохранения основного речевого строя Малой сцены, о связи между сценическим произношением Малого театра с историческими особенностями его, как театра актера и русского бытового репертуара и т.д. Все эти вопросы, даже только для своей постановки, требуют огромного материала и длительного исследования. Не пытаюсь не только решать, но даже ставить вопрос, я хочу только поделиться некоторыми воспоминаниями о московских артистах последнего тридцатилетия, как о художниках живого слова.

¹ *Кара-Мурза С.* Малый театр. Очерки и воспоминания. М., 1924. С. 55. [Тут и далее примеч. автора. Речь о кн.: *Patouillet J.* Ostrovski et son theatre de moeurs russes: Thèse pour le doctorat es lettres, 1912. Реферат: *Варнеке Б.* Француз о русском театре // Ежегодник имп. театров. 1913. Вып. I. С. 146–154.]

II.

Различие, существующее между словом сценическим и словом живым, во многом подобно тому, которое существует между речью литературною и речью живою. Сценическая речь, даже доведенная до последней степени простоты и жизненности, никогда не теряет и не может терять того элемента условности, который отличает ее от речи живой и вседневной. Тот, кто забыл бы об этом и поставил бы знак равенства между словом сценическим и словом жизненным, тот, разрушая театр, вовсе не превратил бы сцену в жизнь. Приведу лишь один пример, уясняющий сказанное. Многие помнят, каким изумительным исполнителем роли Фамусова был А.П. Ленский. Это было одно из совершеннейших явлений жизни и правды на сцене. Историков русской культуры и быта [18]20-х гг. надо было посылать в Малый театр: встреча с Ленским-Фамусовым заменила бы им целые тома мемуаров, по которым они пытаются понять дух и облик Грибоедовской Москвы: так и казалось, вот-вот этот Фамусов сойдет со сцены, «при разъезде на крыльце» раскланяется с Ив. Ив. Дмитриевым в лентах, потолкует с Василием Львовичем Пушкиным, осведомившись с опаской, в какой новой проказе уличен его бесенок-племянник, почтительно понюхает табачку из табакерки вельможи князя Сергея Михайлыча Голицына – и укатит в карете к себе на Поварскую. Сам Ленский говаривал не раз, что Фамусова «ему так же легко играть, как сидеть дома в халате»², – роль так слилась с ним, что *играть* ее он давно уже перестал: он *жил* в ней. Но эта жизненность далась Ленскому с огромным трудом. Когда он начал играть эту роль, стремясь к жизни и правде, он играл Фамусова с большими паузами: речь важного сановника должна знать цену своему весу: ни одно слово не роняется, всякое должно быть поднято и почтительно взвешено тем, к кому оно обращено, а на это нужно время. Нет спору: Ленский правильно шел в своем заключении от анализа слова живого к построению слова сценического. Но вот что получилось: «те паузы, которые были надуманы им, принимались публикой за волнения и запамятование роли, и ему зрители подсказывали из партера дальнейшую фразу, потому что кто же не знает наизусть “Горя от ума”. Ленскому стоило много труда набрести на такие интонации, которые исключали бы всякое предположение о незнании текста и о волнении»³. Ленскому удалось найти подлинно действенное сцени-

² Кара-Мурза С. Малый театр. С. 192.

³ Там же. С. 194.

ческое слово лишь тогда, когда он восстановил условность сценического слова, упущенную было при прямом перенесении на сцену правильно анализированных приемов живого слова.

При обязательном сохранении некоего перевала, отделяющего речь сценическую от речи живой, расстояние между тою и другою может быть то более отдаленно, то очень близко. В театре бытовом этот перевал может быть еле заметным водоразделом, где истоки речи сценической и речи живой сближаются почти до соприкосновения. Актер, играющий в шекспировской трагедии, должен создавать речевое оформление своего образа, исходя из творческого осознания внутренней, пластической формы этого образа, из его психологии, из социологической схемы, в которую укладывается образ, наконец, из его идеологического основания. Трагедия, по существу своему, всегда наиболее удалена от живого слова; комедия – наиболее к нему приближена. Но есть приближение и приближение. В пределах мольеровского театра, сценическая речь «Скупого» или «Тартюфа» менее приближена к живой речи, чем речь «Мещанина в дворянстве» или Скапена: *образ* Скапена легче построить из *речи* Скапена, чем *образ* Гарпагона из *речи* Гарпагона – очевидно, что не *речь* Гарпагона даст актеру нить к созданию *образа* Скупого, а, наоборот, творчески осознанная психо-социологическая форма образа *скупого* даст возможность найти и *речь* Гарпагона. Продолжая нить подобных рассуждений, можно прийти к выводу, что существует театр образа – эйдологический, где сценическое слово рождается из сценического образа, где образ первичен по отношению к слову, и существует театр речевой, где из речевого слова рождается образ, где слово является первичным по отношению к образу. Таким *речевым* театром по преимуществу является театр Островского. В театре Фонвизина, Грибоедова, Гоголя очень важен и значителен речевой элемент, но, в сравнении с театром Островского, театр этих писателей представляется театром эйдологическим. Смотря потому, за когó будет творчески принят Хлестаков – за простодушного мальчика-болтуна, за легкомысленного вралю, за слабовольного запутавшегося чиновника, – смотря по принятому актером *образу*, Хлестаков и будет *говорить*: этим и определится речевая окраска образа. Совсем не то у Островского. Его обширный театр поражает малочисленностью образов, с которыми автор строит свои драматические действия. У Островского мало пьес, где не было бы классической «свахи», – и всюду образ этот остается неизменным. Играть его, исходя из различия драмати-

ческих ситуаций, из эйдологических вариаций, – невозможно: эти ситуации до крайности однообразны, эти вариации незначительны. «Сваху» Островского может играть жизненно и правдиво лишь тот, кто будет исходить из *речевого* богатства роли: «свах» Островского – это не то, как она *действует*, а то, как она *говорит*: ее образ – ее язык, ее действие – действие ее речи. Подобная задача очень трудна. Всем известна огромная трудность исполнения маленьких ролей в «Горе от ума»: Тугоуховские и Хрюмины не *действуют* на сцене, они только *разговаривают*: все их драматическое бытие, все их сценическое «быть или не быть» уложено автором всецело в их разговор, и если сразу, с первой же интонации, не удалось актеру их речевое выявление, они просто не существуют на сцене. Об этом превосходно писал Гончаров: как в «Борисе Годунове» Пушкина, так в знаменитой комедии, «всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика, должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове... И там больше всего игры в языке: можно снести неловкость мимическую, но каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота»⁴. Речевой театр Островского требует этого «действия в слове» и «игры языка» еще больше, чем театр Грибоедова. В пьесах Островского есть целые роли, которые всецело вылепляются из речевого материала именно этим «действием в слове». Я уже упоминал «свах» – эту виднейшую женскую роль в репертуаре Островского, которую, по ее положению в его театре, можно приравнять к роли субретки в театре Мольера. К ним нужно прибавить еще такие роли, как Курослепов, Тит Титыч, Мурзавецкий, Лавр Мироныч и мн. др. Ключ к воплощению этих ролей один: «действие в слове». Именно утерей актерами и, еще больше, режиссерами «живого слова» и действия в нем только и можно объяснить упорное искание кружных путей к Островскому с пренебрежением прямого пути. Но есть в театре Островского роли, для исполнения которых мало даже и этого «действия в слове», а требуется от актера творческое проникновение в самую стихию живого языка, своего рода сценическая реконструкция живых форм языка. Такова роль Анфусы в комедии «Волки и овцы». В ней нет ни одного законченного предложения, мало того: в ней отсутствуют почти сполна существительные и глаголы, она вся состоит из союзов и междометий: «ну», «ужь», «что жь!...» и т. п. При простом *чтении* реплики Анфусы

⁴ Гончаров И. «Мильон терзаний» // [Полн.] собр. соч. СПб., 1884. Т. 8. С. 159–160.

выпадают из литературного текста, тогда как реплики других действующих лиц, даже безалаберная болтовня Мурзавецкого представляются в чтении комедийною формою литературной речи. В область литературной формы реплики Анфусы, по-настоящему, входят лишь тогда, когда пройдут через сценическое воплощение: без этого они кажутся почти фонографическими записями живой речи. Но сценическое их воплощение как раз и требует от актера высокого художества живого слова. Все, что говорит Анфуса, есть как бы некоторые нотные значки, по которым нужно еще спеть, чтобы они зазвучали подлинною человеческою речью, отображающею определенное человеческое лицо. Если актер не в состоянии, по выражению Гончарова, «тонко передать эту своего рода литературную музыку», никакие усилия другого рода не помогут ему создать живое лицо на сцене. Кто в эти анфусины «ну, ужь» да «что́ ужь» не сумеет вложить всего многообразия интонаций, ударений и пауз, заменяющих ее несуществующее слово, передающее душевные движения, тот вызовет в зрителе одну досаду; и наоборот: по скудной канве союзов и междометий О.О. Садовская вышивала здесь такой богатейший речевой ковер, который так и сверкал пестрыми красками, а из его складов Анфуса смотрела, как живое лицо. Анфуса у Островского не одна: таков Маломальский из «Не в свои сани не садись», роль, в которой также нет ни одного целого предложения, и некоторые другие роли. Островский создавал их так, как его приятели П. Садовский и Горбунов создавали свои рассказы: не утеривая в слове литературном и сценическом живой связи со словом живым, – и, создавая так, он знал, что в театре есть исполнители, которые отлично сумеют спеть по его нотам, и это будет подлинная живая речь, игрою в которой создадутся живые лица. Горбунов рассказывает, как, после одного из представлений «Не в свои сани не садись», он отправился в трактир пить чай с исполнителем роли Маломальского, П.Г. Степановым: «Выпили мы “четыре пары”, Петр Гаврилович отдает деньги половому, который через минуту принес их обратно и положил на стол.

– Что значит? – с удивлением спросил Петр Гаврилович.

– Приказчик не берет, – с улыбкою отвечает половой.

– Почему?

– Не могу знать, не берет. Ту причину пригоняют...

– Извините, батюшка, мы с хозяев не берем, – сказал, почтительно кланяясь, подошедший приказчик.

– Разве я хозяин?

– Уж такой-то хозяин, что лучше требовать нельзя! В точности изволили представить. И господин Васильев тоже: “кипяточку”!.. На удивление!

– За комплимент благодарю сердечно, а деньги все-таки возьми⁵.

Художник слова сценического получил здесь высокую оценку как художник живого слова, подлинным тайнам которого он учился, конечно, у тех же людей, которые его так трогательно благодарили. Совершенный воплощение сценических образов Островского должен быть подлинным *художником живого слова* именно потому, что драматург ставит артисту сценические задачи, которые, в иных случаях, разрешимы только тогда, когда художник сцены является одновременно художником живого слова.

III.

Высокая традиция Малого театра в исполнении Грибоедова, Гоголя и Островского, так часто в своей драматургии требующих от актера мастерства живого слова, покоится, как на одной из своих основ, на глубоком интересе к живому слову, к драгоценному собирательству и творческому обладанию им.

Щепкин был не только блистательным Фамусовым и городничим, но был не менее блистательным художником живого слова, рассказчиком и собеседником. Его рассказов из помещицкой жизни, из быта крепостных и дворовых, добивались такие ценители, как Гоголь и С. Аксаков. Свою повесть «Сорока-воровка» Герцен написал на основании слышанного им не раз рассказа Щепкина, которому ее и посвятил. Великим художником живого слова был Пров Садовский, первый учитель Горбунова. Его великому сценическому мастерству соответствовало мастерство живого слова: в этой области, в своем рассказе, он был такой же самобытный и мощный художник, как на сцене, в пьесе Островского. Его рассказы столь ценились, что такой мастер и литературного, и живого слова, как Писемский, не усомнился внести точные записи живого слова П. Садовского на литературно обработанные страницы своего романа «Люди сороковых годов». Горбунов учился у П. Садовского не только искусству слова, но и собиранию живого слова. Актер должен не терять связи с живыми и подлинными формами народного живого слова. Играя на сцене в Петербурге, Горбунов каждый год наезжал в Москву на конец Великого поста и оставался до Фоминой недели: ему было надо на год наслу-

⁵ Горбунов И.Ф. [Полн.] собр. соч. СПб., 1904. Т. П.С. 378.

шаться московской речи, освежиться после петербургского речевого уныния. По рассказу А.А. Яблочкиной (которой приношу глубокую благодарность за те воспоминания о Малом театре, которыми она со мною поделилась), Горбунов встречал Пасху всегда у Н.А. Никулиной, признанной мастерицы московской скороговорки. К заутрени все шли в Кремль, и Горбунов поминутно исчезал то в одном заливе народного моря, переполнявшего Кремль, то в другом. Вынырнув из него, он возвращался к товарищам актерам и с восторгом делился с ними теми жемчугами народной речи, которые только что отсюда извлек. Он веселился, как ребенок, радуясь на новый самоцвет народного живого слова, который играл у него на устах. Эта характернейшая для Горбунова связь с живой стихией великой русской речи была завязана в его душе руками П. Садовского. Но она была достоянием и всех лучших актеров Малого театра эпохи Островского. От московского старожила я слышал такой рассказ. Один из театралов, князь Г., возвращаясь после спектакля и проезжая мимо карет, еще ожидавших своих владельцев, слышал внезапно характерный, сочный, громкий «бытовой» голос Акимовой. Он был крайне удивлен, так как голос доносился откуда-то из круга карет с кучерами и лакеями. Князь вышел из кареты и окликнул:

– Вас ли я, матушка Софья Павловна, слышу?

– Меня, – отозвалась Акимова откуда-то из темноты. – А ты проезжай, батюшка, проезжай: я делом занята.

И продолжала свой разговор с кучерами. Оказалось, ей предстояло играть в каком-то водевиле, где была выведена кучерская, и она хотела непременно изучить, как разговаривают кучера. Немудрено, что в старом Малом театре были среди актеров такие знатоки отдельных ручьев и ручейков народной речи, что у них могли учиться писатели, этнографы и филологи. Таким был, рассказывают, артист Никифоров, величайший знаток быта и языка крепостных слуг.

Связь с живой речью, со всей речевой и бытовой гущиной народной жизни была признаком, отметою подлинного артиста Малого театра. Вот что вспоминает К.С. Станиславский о Н.М. Медведевой: «Это была характерная актриса милостью Божией, которая не могла, *даже в жизни*, просуществовать одного часа, чтобы не изобразить галерею характерных типов, виденных ею. Н.М. Медведева говорила образами; когда она рассказывала о том, что у нее был такой-то

господин и сказал такую-то мысль, вы уже видели того, о ком говорилось, и то, как это говорилось»⁶.

Драгоценностью особенностью старого Малого театра было то, что драматурги, работавшие для него, были сами великими мастерами живого слова. Великолепным чтецом и рассказчиком был Гоголь, не раз читавший актерам. Отличными чтецами были Островский, Писемский, А. Потехин. Писемский, как собеседник, по рассказам знавших его, обладал даром яркой, кондовой русской речи, и его крепкий язык был хмелен, как старая брага. В более позднее время труппе Малого театра довелось близко встретиться, при постановке двух его пьес, с Л.Н. Толстым, мастером живой крестьянской речи. Таким образом, даже от величайших мастеров русской литературной речи артисты Малого театра могли приобретать целые сокровища мастерства живого слова.

И живое слово сопутствовало лучшим артистам Малого театра во всей их работе над русским классическим репертуаром.

IV.

Особенно жива, сильна и прекрасна традиция живого слова была в чете Садовских.

М.П. Садовский явился достойным наследником своего отца и Горбунова, ободрившего артиста на первых шагах сценической и литературной деятельности. Горбунов очень ценил литературный талант покойного, и Горбунов прав: в беспритязательных очерках и рассказах Михаила Провыча, рисующих быт московских тишайших захолуствий, так много тонкого внимания к живому слову, родственного с тем трепетом, который испытывал перед ним Горбунов. Рассказы Садовского прослоены живым словом; их язык – беспримесный чистый русский язык, – тот самый, каким М.П. говорил и в жизни, и на сцене. Следы великолепного знания живого русского языка сказывались в исполнении Садовским таких ролей, как Маломальский, Хлынов, Мурзавецкий – это были прекрасные плоды плодотворнейшей прививки слова живого к слову сценическому.

Речевое богатство у Садовского было и наследственное, и благоприобретенное. Такова же была и его любовь к Москве и ее говору крепкому и пышному, как хмельная брага. Каждый уголок Москвы, с его особым прошлым, с его по-особому угнездившимся бытом, с его не на общую статью поющим говорком, он знал в совершенстве.

⁶ *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1926. С. 53.

Как Даль умел поговору отличить жителя любой области России, так М. Садовский мог различить, из какого уголка Москвы пришел беседующий с ним человек, из какой среды, из какого жизненного уклада. Вся Москва, с ее историческим прошлым и бытовым настоящим, у него была, как на ладони. Член Английского клуба, он отлично знал быт и тип посетителей московских трактиров купеческих, актерских, мещанских, интеллигентских. Быть на людях, быть там, где переливается и кипит народная речь, было для Садовского необходимостью и наслаждением: в Кремле, во время пасхальной заутрени, на многолюдной площади, в торгующей сумятице Сухаревки, на веселом весеннем гульбище на Вербе, в шумном трактире, в клубе, в ресторане – везде, где людно, было ему любо: сколько живословесной поживы мог он унести оттуда, а затем воспользоваться ею в жизни, в рассказе или на сцене! Вот, в воскресенье, он роется в ларьке старьевщика на Сухаревке: он со страстью собирал древние монеты и медали, – роется, роется, а чуткое ухо художника живого слова прислушивается к тому, что гомонится и молвится вокруг. До него доплескивается то меткое словцо из спора между старинщиком-торговцем и таганским купцом, разыскивающим охотжий портрет белого генерала, то длинная тирада любителя просвещения в поношенной махерланке, отыскивающего запрещенный том Писарева, то полупьяная речь какого-нибудь Мурзавецкого, приценивающегося к ржавому охотничьему ружью: все это копится в копилке у Михаила Провыча и все это, в свое время, заблестит в живом рассказе, в сценическом слове. М.П. был остёр, а иногда и зол в своем живом слове. Его тонко посоленные эпиграммы разлетались по всей Москве. Иногда М.П. выдавал свои когтистые побасенки за басни Хемницера.

– Второго-с, – с усмешкой прибавлял он в ответ на недоуменный взор слушателя.

«Окогченная летунья» летала по всей Москве, а М.П. выпускал, в след ей, уже стаю новых. Вот одна из них: «Когда фабрикант С.Т. Морозов на месте бывшего дома С.Т. Аксакова на Спиридоновке построил великолепное палаццо, Садовский написал:

Сей замо́к на меня наводит много дум,
И прошлого мне ныне стало жалко:
Где прежде царствовал широкий русский ум,
Там ныне здравствует фабричная смекалка⁷.

⁷ *Кара-Мурза С.* Малый театр. С. 178.

Стихия живого слова была в Михаиле Провыче ключом, и немудрено, что на сцене он являлся столько же замечательным артистом сценического слова, сколько и превосходным художником живого слова.

Таким он был в комедии «Не в свои сани не садись». Первая сцена этой комедии происходит в трактире. Молодой купец Бородкин (Н.К. Яковлев) и хозяин трактира Маломальский (М.П. Садовский) беседуют за чаем и вином. Все реплики Маломальского выражены в натуральной форме того добродушного косноязычия, которое было свойственно русскому простому человеку, «рассуждать» и «разговаривать» которому, вообще говоря, не полагалось. В репликах нет ни одной фразы, имеющей логически заверченный вид. У Садовского безмысленная речь Маломальского приобретала не только полный смысл живой выразительности, но еще и особую окраску. Бородкин и Маломальский пьют чай – и у Садовского в голосе было что-то чаепитное, распаренное, лениво-медлительное, как медлителен всегда обряд исконно-русского чаепития. К Маломальскому Бородкин обращается за советом о женитьбе, – и в голосе Садовского было одновременно что-то вещающее и важное, как у мудреца:

– Слушай ты! Оставь втуне... пренебреги! Как ты свой круг имеешь дела, и действуешь ты, примерно, в этом круге... так ты и должен действовать, и тебе ничего не может препятствовать никто.

Садовский делал нечто поразительное: сквозь сор и мусор русского бытового, исторически сложившегося, косноязычия, сквозь все эти «примерно», «с позволения сказать», «то есть» и т.д., сквозь сладкую одурь профессионального чаепития, сквозь трактирный пошиб речи проступал неприметно образ недалекого и доброго человека, возвышенного в собственном мнении почтительностью собеседника. «Ты свой круг имеешь дела» – тут была у Садовского целая философия, полная веры в себя. Но вот приходит купец Русаков (К.Н. Рыбаков), человек серьезный, строгий, умный, и Маломальский – у Садовского – «скисал»: «чаепитное» в голосе заменялось неприметно «винопитным», «философия» и «величие» шли на убыль, а косноязычие еще усиливалось. Наконец, Русаков с Бородкиным уходили из трактира и Маломальский оставался один. По ремарке Островского – он «допивает, стучит по столу и кричит»: «Эй, молодцы!.. Прибирай все, слышь ты, прибирай (*стучит*)», – т.е. входило в свои буйные права «винопитие». Но Садовский перед этим вводил еще одну тонкую деталь. Оставшись один, его Маломальский погру-

жался в задумчивость и позванивал тихонько ложечкой о блюдечко стакана: это он дразнил канарейку, висевшую под потолком, вызывая ее на пение и силясь подражать ее чириканию ложечкой: «Эх, хоть бы ты запела, а то ушли все» – казалось, говорил он ей, но канарейка не запевала, и тогда не оставалось ничего другого, как крикнуть: «Эй, молодцы!» и приказать жене: «Веди меня!» Когда Маломальский сходил со сцены в этом явлении, облик его был уже дан и весь перед зрителем, а ведь он только сидел за столом, пил чай и выпускал мало вразумительные слова. Образ был дан одною «игрою в языке». Садовский здесь был творчески богат огромным опытом живого слова, собранного с различных перекрестков народной речи. Припоминаются еще две роли Садовского. В «Плодах просвещения» он играл «1-го мужика», главу мужицкого посольства в дом духовидцев. Мужик этот больше всех ораторствует в посольстве, на кухне и в деревне, но меньше всех обладает весом. Садовский умел так произносить перехваченные у «бар» умственные словечки – несомненно, шаржированные у Толстого, – что они-то и выдавали всю неосновательность мужика и еще больше подчеркивали деловую скупость на слова 2-го мужика: это было в полном соответствии с намерениями Толстого в этой комедии: коснулся, де, города и бар, вот и стал неосновательнее других, но это была и чистейшая правда живого образа, извлекаемого художником в живой речи. В комедии Островского «Горячее сердце» Садовский играл самодура Хлынова – роль, в которой имеет теперь такой успех Москвин, но Садовский играл ее иначе. Москвин идет в построении образа от его социальной проекции и оценки, и, смотря его Хлынова, постоянно чувствуешь, что Москвин не только исполнитель, но и зритель, и оценщик создаваемого им образа: он и смеется над ним, и изобличает его. У Садовского Хлынов открывался «действием в слове». Из живой безалаберщины, красочной спутанной мешанины его речи вырисовывался живой Хлынов, социологически столь же страшный, но психологически гораздо более правдивый, чем у Москвина. Проводив после кутежа Курослепова и городничего, Хлынов жалуется:

– Уехали. Ну, вот что я теперь, братец ты мой, остался! С тоски помирать мне надобно из-за своего капиталу.

Барин: Вольно ж тебе скучать-то!

Хлынов: А что ж мне делать?

Когда эти слова произносит Москвин, мы знаем заранее, что остается делать Хлынову: продолжать поливку цветов шампанским. Когда эти слова произносил Садовский, в них чувствовалась безалаберная, пьяная, суматошная, но действительная тоска, и было еще неизвестно, что предпримет далее Хлынов: новую ли поливку шампанским, или учинит покаянный «чертогон» наподобие того, который описан Лесковым, или бросит все и уйдет на Афон. Хлынов Садовского, весь построенный на речевой основе, был образом гораздо более емким, правдивым и жизненным, чем создаваемый Москвиным. Те, кто помнят Садовского в роли Мурзавецкого, знают, что словесное золото его исполнения разменялось на серебро и медь мелкой монеты, очутившиеся в благодарной памяти и устах зрителя. В отдельных фразах и словечках роли, как в капельках воды, отражался весь Мурзавецкий – шалопай в фуражке с дворянским околышем, собачник, пьяница и нахал. Живое слово Садовского приобретало здесь непревосходимую характеристичность и социальную значительность. Французские словечки, беспрестанно употребляемые Мурзавецким, в устах Садовского были обломками прежнего дворянского величия, остатками прожитого до конца капитала дворянской культуры. Мурзавецкий выпрашивает у тетки, – а тетка, легко сказать, была сама Г.Н. Федотова! – денег:

– Доне муа де ляржан!

– Не считаю нужным, – отказывает та, – и Мурзавецкого схватывали внезапные колики:

– Уж не знаю, дойду ли до комнаты. Долго ль, в самом деле умереть! Мне жизнь копейка, да ведь без покаяния, ма тант!

Садовский начинал реплику притворным оханьем, переходил затем в тон благочестивого размышления: «долго ль, в самом деле, умереть!», долженствующего вызвать сочувствие в старой ханже; внезапно, воскресенный, тоном ноздревского нахальства, сочно восклицал: «мне жизнь копейка», – и вдруг великолепно, в тон Мурзавецкой-Федотовой, «снижал»: «да ведь без покаяния, ма тант». Садовскому удавалось здесь заставить зрителя поверить на минуту, что под конец жизни Мурзавецкий может сделаться таким же преуспевающим ханжой, цензором нравов, как его тетушка, – и в то же время, в заключительном: «ма тант!» опять всплывало такое окончательное ханжество, что зритель переменял заключение: «нет, не сам станет

ханжой, а для него ханжи и цензоры нравов станут устраивать дела и делишки!»

Вспомню еще отрывок из диалога Мурзавецкого с Купавиной:

Мурзавецкий: Я иногда должен отказывать себе в самых необходимых удовольствиях. Ну, положим, табак. Мне даже совестно признаться. Имажине ву, дворянин и без табаку! – Купавина: Что же вам угодно? – Мурзавецкий: Апрезан кельк шоз. – Купавина: Сколько же вам? – Мурзавецкий: Конечно, взаймы. – Купавина: Ну да, разумеется, но сколько? – Мурзавецкий: А это как вам угодно. Енпё, весьма немного. Однако, все ж таки, не двугривенный. – Купавина: Пять рублей довольно? – Мурзавецкий: Сетасе. Мерси, гран мерси! Через 2 дня, пароль донер.

Вот было поле для совершеннейшей «игры словом», – и эта игра приобретала всю силу не только художественной и психологической, но и социальной выразительности. Вся Москва повторяла: «дворянин – и без табаку», фразу, приобретавшую в устах Мурзавецко-Садовского значение какой-то «наглядной несообразности»: как, мол, дворянин возможен без столь ему свойственной привилегии, как табак? Тогда повторялась и помнится до сих пор не литературная фраза *Островского*, а вобравшее ее в себя живое слово *Садовского*. Сколько своеобразной сословной «noblesse oblige» было у него в двух словах: «конечно, взаймы», и сколько ноздревского личного достоинства в фразе: «однако, все ж таки не двугривенный». Все это переходило со сцены в жизнь и доньше помнится многими, – помнится так же, как любая народная сочная поговорка.

«Волки и овцы» были пьесой, которая шла в Малом театре – мало сказать: в концертном, надо сказать: в квартетном исполнении. Это была подлинная «литературная музыка», в которой участвовали Федотова, Лешковская,



О. Садовская – Анфуса и
М. Садовский – Мурзавецкий
(«Волки и овцы»)

Ленский, Южин, Музиль, Макшеев, но и в этой музыке было нечто исключительное: это «дуэт» 3-го действия – сцена между О.О. Садовской-Анфусой и М.П. Садовским-Мурзавецким. Это был предел «игры в слове», «действия в языке», доступного только художникам живого слова. Из этого речевого дуэта сами собой слагались образы и характеристики не только действующих лиц, но и той среды и эпохи, которую они выражали собой. Вспоминая этот дуэт, начинаешь понимать то, что рассказывает П.М. Невежин в своих воспоминаниях о М.П. Садовском. М.П. ворчал на иностранный классический репертуар, царивший на Малой сцене в 80–90-х гг., сердился на то, что его товарищи ежедневно превращаются в графов, маркизов и виконтов и облакаются в телесноцветное трико. «С досады, – прибавлял он, – пойдешь в трактир посмотреть на простых людей и послушать простых разговоров... Это свое, родное»⁸. Сейчас с улыбкой слушаешь эти сетования, так как классические пьесы давались с участием великих трагических артисток – Ермоловой и Федотовой, но, неправый сам по себе, вопль Садовского понятен: это крик подлинного художника живого слова, которому мало работы на сцене и который рвется к «своему, родному».

V.

Этим «своим, родным» сиял глубоко-национальный талант О.О. Садовской. Этот великий талант был речевой талант, и нам понятен восторг, с которым Островский встретил появление Садовской на сцене: речевому драматургу этот огромный талант нес возможность совершеннейшего осуществления на сцене его «действий в слове», на которых держится весь его театр. Определение таланта Садовской могло бы быть очень просто: Садовская – это сам русский язык, тот «великий, могучий, правдивый язык», которому поклонялся умирающий Тургенев. Слышать Садовскую было и радость, и печаль одновременно: радость – потому что из уст ее лилась густая, как старое вино, крепкая, игристая, напевная, самоцветная русская речь, – печаль, потому что уже в антракте, в фойе, бедный и мутный говор толпы резал ухо нестерпимым диссонансом.

Гиляров-Платонов утверждал, что в русском языке есть замечательное свойство: «*совесть языка*», – охраняющая чистоту речи, заставляющая беречься всего наносного, лживого, чужеродного в

⁸ *Невежин П.М.* Воспоминания об артисте М.П. Садовском // Ежегодник имп. театров. 1911. Вып. IV. С. 6–7.

языке. Эта совесть языка превращает реченье, взятое, для большей важности, но без нужды, у чужих, в уничижительно-усмешливое: из «*sheg ami*» делает «шаромыжника», «*ich liebe sie*» превращает в «ли-безить», – и эта же совесть языка блюдет и приумножает его подлинное золото и самоцветы. Этою «совестью языка» мы с каждым днем делаемся беднее, и этою же совестью языка была богата и сильна Садовская.

Кафедра истории русского языка находилась в Московском университете, на Моховой, но кафедра *живого* русского языка находилась несомненно в Малом театре, на Театральной площади; кафедра истории русского языка было несколько в России, но последняя кафедра – живого языка была одна: ее занимала О.О. Садовская. Совершеннейшее воплощение русской живой речи, она давала возможность, не выходя из зала театра, слышать все богатство ее музыкального строения, всю сложность и выразительность интонаций, всю значительность и причудливое разнообразие ударений. Небрежностью со стороны наших ученых филологов нужно считать, что интонации, акцентировка, дикция, произношение Садовской не запечатлены фонографом и не вошли в обиход филологической науки. В своем сценическом слове Садовская была так же непосредственна, правдива, национально-выразительна, богата народным многовековым речевым богатством, как хорошо известная Москве сказительница былин Кривополенова: речь Садовской была так же эпически крепка и прекрасна, как «сказ» этой прекрасной сказительницы. Но, не уступая Кривополеновой в эпической чистоте и силе языка, Садовская была богаче ее, сложнее, многограннее: ее речь обогащена была теми дарами, которые внесли в нее Грибоедов, Островский, Писемский, Горбунов, П. Садовской, и собственным ее великим речевым дарованием. Один из историков русского театра справедливо писал об ее таланте: «ушла из жизни одна из немногих великих по правде своего народного творчества актрис, соединяя в себе и запас громадного юмора и знание русской крестьянской, купеческой и чиновничьей души, и человеческое отношение ко всякому образу тьмы и зла, которое она претворяла в своем творчестве с эпическим спокойствием сказителей русских сказок и былин»⁹. Садовской была дана редчайшая способность насыщать слово предельно-доступно ему смысловую полноту, расцветать его ярчайшею диалектической расцветкою, умягчать и усиливать его тончайшей музыкальной вер-

⁹ *Филитов В.А.* Малый театр в годы революции // Малый театр. 1824–1924 гг. М., 1924. С. 498.

ностью нужной речевой тональности и темпу, делать его душевным, радостным, бодрым. По превосходному выражению А.А. Яблочкиной, «слово Садовской было кругло: скажет, как рублем подарит». Играя, она не признавала никаких режиссерских выдумок, даже мало «играла» в обычном смысле слова: ей надо было сесть лицом к публике, на полном свету, и начать говорить – и этого было довольно, чтобы ее самокрасочное, ёмкое, всегда, как подарок, желанное и теплое слово само творило и образ художественный, и действие, и характеристику, и все. Речь Садовской – такое же совершенство живой речи, как страница «Капитанской дочки» есть совершенство литературной речи. Ей, как великому художнику, были доступны все уклоны, все ручьи, все напевы этой речи, – даже те, что отзвучали в далеком прошлом.

В «Воеводе» Островского Ольга Осиповна играла две роли: во 2-м действии, нянюшка Недвига, она сказывала сумеречную сказку в тереме, сама засыпая под свое сказыванье, – в 3-м действии она, старуха крестьянка, пела над люлькой внука. В этом и заключались ее роли: в сказке и в песне. Но что это была за сказка и песня! Прабабушка пушкинской Арины Родионовны вставала пред нами – живая, седая, шопотливая, верная холопка, мамушка XVII-го века, точь-в-точь такая, какая, верно, вынянчила самого тишайшего царя.



О. Садовская – Недвига («Воевода»)

Это была сама русская история, вот та, что писал Забелин – «Домашний быт русских царей»: слушая Садовскую, верилось и в домовых, и в то, что «круг тебя как точно кто мурлычит»: из сказки – восставлял исторический образ – образ русской няни, вынянчившей все большое и малое в старой России, от Грозного царя до А.С. Пушкина. Но тем поразительнее было превращение, которое ждало зрителя в следующем акте, в крестьянской курной избе на Волге. Внешне облик Садовской почти не менялся – только пестрый шушун сменялся

затрапезным сарафаном. Но что за звуки доносились от убогой колыбели, которую, в полумраке, уныло качала старуха-крестьянка:

Баю-баю, мил внученочек!
Ты спи-усни, крестьянский сын!
Нас Бог забыл, царь не милует,
Люди бросили, людям отдали;
Нам по людям жить, на людей служить,
На людей людям приноравливать!

Садовская *только* пела да качала колыбель, пела старушечьим, увядшим голосом, – но в ее голосе, в хватающем за душу, покорном-покорном напеве ее песни было что-то до того трагическое и вместе простое, несомненно-правдивое, что, казалось, в этой убогой люльке лежит не «мил внученочек, крестьянский сын», а вся Русь крепостная, крестьянская, холопская, и это над ней, покорно, надрываясь от непосильного горя, поет не колыбельную, а надгробную песню старая крестьянская мать – русская история. В этой песне, в ее потрясающих звуках, Садовская являлась великой трагической артисткой, – артисткой еще не написанной, но давно сыгранной трагедии русской истории. Она засыпала над люлькой под замирающие, как непосильный гложущий стон, последние слова песни:

Ты спи, поколь изживем беду,
Изживем беду, пронесет грозу,
Пронесет грозу, горе минется,
Поколь Бог простит, царь сжалится.

Но вот суровый воевода подходит к колыбели и пытается у старухи:

– Ты ворожишь, старуха?
– Нам, боярин,
И ворожить-то не о чем. Мы Бога
И так прогневали, –

отвечает с твердостью старуха, и великий, выношенный страданьем, закал чувствовался у Садовской в этой отповеди:

– А всем, боярин,
Без ворожбы сполá горя живется.

Суровая и спокойная в твердыне своей правды, которой не страшны никакие воеводы, заступала она путь воеводе, заграждая собою колыбель:

Ты отойди, здесь ангельское место.

В этих пяти словах была передана вся сила и красота народной веры, и тихим успокоением и нежностью звучали последние слова колыбельной песни:

Твоя душенька в небесах летит,
Твой тихий сон сам Господь хранит,
По бокам стоят светлы ангелы!

В историю понимания русской женщины и ее исторических судеб должен навсегда войти драгоценный образ, созданный великой артисткой: силою живого слова Садовская прорывалась в нем к подлинному слову и душе народной московской Руси XVII столетия.

Подобное же историческое чудо совершала Садовская в роли графини-бабушки в «Горе от ума». Садовская почти не играла в этой роли: она только *говорила*; жест, мимика, сценическая лепка образа – все это было у нее лишь постольку, поскольку это требовалось и вытекало из речевого состава роли. Но с первого же слова –

Мой друг, мне уши заложило.
Скажи погромче, –

Делалось очевидным, что это обрела свое живое, давно угасшее слово сама Грибоедовская Москва. Я не припомню более совершенного сценического воплощения *старости*, чем то, которое давали Садовская в этой роли и ее партнер по сценическому дуэту, Н.И. Музиль в роли князя Тугоуховского. Как в литературе образ Плюшкина (оставляя в стороне его скупость) считается идеальным изображением *старости* самой по себе, так в сценическом и речевом искусстве было идеально изображение старости, даваемое Садовской и Музилем. Тому, кто захотел бы изучить интонации, акцентировку, паузы, тон, так сказать, классические, типологические для старости вообще, тот, психолог или лингвист, должен был бы изучать Садовскую в этой роли: при внимании, вероятно, можно было бы определить, по интонациям и паузам, сколько лет графине Хрюминой, и определение это вышло бы хронологически точно. Садовская точно не передвигала ногами в этой роли: ноги, уже утерявшие способность сгибаться и двигаться, только притыкали ее к покойному месту, к дивану. Эта походка и было все, что было у нее от «игры-действия» в этой роли. Все остальное было от игры в слове. Живое слово Садовской сразу же, походя, давало и старуху, и графиню, и бабушку, и москвичку, которой на все – на мысль, на жизнь, на людей – на все и навсегда «уши заложило». На одно лишь осталась незаложенной в этих ушах какая-то узкая щелочка: на любопытство житейское, на

внимание к сплетне, – и кто не имел счастья слышать той интонации, шипящей, как старые часы с кукушкой каким-то ржавым умирающим шипеньем, но сохранившей в себе и что-то коллющее, выискивающее, остро-любопытное, с какою Садовская-бабушка расспрашивала о Чацком Загорецкого и кн. Тугоуховского, – кто не слышал этой интонации, тот не знает совершеннейшего образца интонации вообще, из которой сам собою слагался изумительный по яркости сценический образ. Дуэт же Садовской с Музилем, конечно, помнят наизусть все, кто его слышал: это была такая «литературная музыка», что, верно, сам строгий Гончаров был бы доволен. Партнер Садовской Музиль как бы *продолжал* образ, и сценический, и речевой, который давала Садовская: если ее графиня-бабушка была сама *старость*, то его кн. Тугоуховский был – сама *ветхость*; если она была – «руина старой Москвы» (выражение С. Кара-Мурзы), то он был – только несколько кирпичей от еще более старой руины, – кирпичей, которые уцелели до нас в словесных обломках: «а? хм?» и «э? хм?». Глухая графиня-бабушка говорила князю с досадой: «Глух, мой отец!» – и надо было слышать, как произносила эти три слова Садовская: она в них как бы молодела перед ним, – да и как не помолодеть: ведь она была «времен очаковских и покоренья Крыма», а он, верно, был еще от времен до-очаковских, начав службу еще при императрице Елисавет.



О. Садовская – графиня-бабушка
(«Горе от ума»)

В Ярославле, на торжествах по случаю открытия памятника Ф.Г. Волкову, Малый театр давал «Горе от ума» с тем, уже неповторимым, составом исполнителей, среди которых были Федотова, Никулина, Лешковская, Яблочкина, Ленский, Садовские, Музиль, Правдин, Южин, Рыбаков. На спектакле присутствовало множество актеров и театральных деятелей, переживавших на своем веку десятки графинь-бабушек. Когда кончился третий акт, один известный

провинциальный антрепренер, как ошалелый, выбежал в фойе и воскликнул:

– Да за такую бабушку я отдал бы жену и детей, чтоб только залучить ее к себе!

С Садовской сошла со сцены великая артистка живого слова даже в труднейшем, ретроспективном, историческом его воплощении.

Мимоходом вспомню здесь, еще на оном примере, что значит силу живого слова воплощать исторически верную и нужную черту образа. В «Ревизоре» Н.А. Никулина великолепно и сочно играла гордничиху, но никогда не забуду, как, в ответ на литературные похвалы Хлестакова, она спрашивала его:

– Скажите, так это вы были Брамбеус?

Она произносила одно это последнее слово по-французски, но с нижегородским произношением, и начало слова звучало у ней сильнейшим образом в нос: «Брамм», а зато конец слова точно весь стягивался, как талия кокетки, в рюмочку: «белюс», – и получалось незабываемое «Брамммбелюс», которое, по выражению А.А. Яблочкиной, Никулина выпаливала, как бомбу: в *одном* слове, сразу, была дана вся Анна Андреевна с ее эпохой и средой. Таких изумительных ударов живословесного мазка, как этот, было множество у великих мастеров Малого театра, но ни у кого, думается, их не было столько, как у Садовской, и больше всего их было разбросано ею в пьесах Островского. Благодарная память предъявляет многие десятки таких самоцветов; я приведу лишь два – из роли Глафиры Фирсовны в «Последней жертве». Оба из 5-го действия. Глафира объявляет Дульчину, что любимая и брошенная им женщина умерла:

– Померла, брат.

– Вот вздор какой! Что вы сочиняете? Она вчера была и жива, и здорова.

– Утром была здорова, а к вечеру померла.

– Да пустяки, быть не может!

– Да что ж мудреного! Разве долго помереть? Оборвется нутро, жила какая-нибудь лопнет, вот и конец.

Читаю эти слова – и они кажутся бледным и бедным остовом смытого великолепного красочного рисунка. В устах Садовской это было целое откровение из области... русской народно-бытовой медицины. Слушая у нее эту фразу, вы несомненно знали, что *так* – да, вот именно *так*, – сотни тысяч русских баб, просвирен, купчих, от

Ивана Грозного до наших дней, объясняют себе умиранье и смерть, с теми же интонациями, в том же вздохательном тоне, с тою же полнотой в голосе – и с тою же нелепостью смысла.

В последнем явлении пьесы Садовская делала другую изумительную живословесную экскурсию в область народной психологии. Дульчин, раздумав кончать жизнь самоубийством, решает жениться на богатой купчихе и спрашивает:

– Глафира Фирсовна, у Пивокурова много денег?

– Миллион! – выпаливает решительно сваха.

Садовская произносила этот «миллион» удивительно смешно, с какой-то спешной радостью, что, вот, мол, тебе миллион – только не стреляйся! Но было тут и еще другое. Из ее интонации, темпа, тона было ясно, что вся ее арифметика делится на две части: сначала счет идет на единицы, много – на десятки и никогда не переходит на сотни – это счет ей знакомый, счет ее мещанской среды и захолустной округи, а дальше счет сразу переходит на миллионы: это, по ее представлению, счет Пивокуровых и Большовых, и когда ей, женщине неглупой, приходится считать не свое, а пивокуровское, она прямо начинает с «миллиона»: оттого она так решительно и ни мало не задумавшись его и выпаливает Дульчину.

Здесь я должен остановиться в своих воспоминаниях и о Садовской, и о Малом театре, хотя я не говорил вовсе о целом ряде превосходных художников живого слова на сцене этого театра – не говорил о Рыбакове, выработавшем для ролей купцов особую речевую манеру, чинно-внушительную, соответствующую степенно-неспешному говору Большовых и Брусковых, не говорил о высокоталантливом Ленском, одно исполнение которым роли Фамусова заслуживало бы подробного разбора с точки зрения мастерства живого слова. Быть может, удастся сделать это когда-нибудь в другой раз.

VI.

ЗаклЮчить же свои воспоминания мне хочется, перенесясь в другой театр – в Художественный: хочется вспомнить об одном замечательном художнике живого слова, игравшем на его сцене. Я говорю о покойном А.Р. Артёме. Он вступил на сцену Художественного театра уже в старости, сложившись, как актер, гораздо раньше и принеся с собою на сцену нового театра уже законченное старое мастерство. В 80-х гг. он с удивительным блеском играл Счастливецва, и мне

достоверно известно, что Г.Н. Федотова звала его на Малую сцену, считая, что после Шумского на русской сцене не было другого такого Счастливецва, как Артём.

Это был артист старой Москвы, ее верный сын, ее неудачник, ее апологет.

Мы помним Артёма, как незаменимого и – 12 лет, протекшие после его смерти, позволяют сказать: незаменимого исполнителя ролей в чеховских пьесах – стариков с тою или иною степенью убожества: Вафля, Чебутыкин, Фирс, – помним, как прекрасного «нахлебника», отличного Девочкина в «Самоуправцах» Писемского, милого и радостного Перчихина в «Мещанах» Горького. Старшее поколение помнит Артёма блистательным Счастливецвым, трагическим «старым поваром» в «Плодах просвещения». Но все эти воспоминания сливаются в одном – это был подлинный художник живого слова на сцене, опирающийся на свое живое слово в жизни. Там, где слово сценическое явно не могло претвориться в слово живое, там играть для него было мукой. Однажды я застал Артёма за чайком, веселым и оживленным. Он сразу же изъяснил мне причину своего благодушия:

– Спасибо Константину Сергеичу: не дал мне роли.

На мое недоумение о столь странной для актера причине радости он ответил:

– Прихожу я к Константину Сергеичу и говорю: «увольте меня, не давайте мне роли в новой пьесе. Кого хотите я вам сыграю, но ни сахара, ни чая, ни стола, ни стула я играть не умею». И спасибо: пожалел старика, не дал роли.

Дело шло о постановке «Синей птицы».

– А то вот что́ было, – продолжал Артём. – Играл я старичка в «Жизни человека», ну, и повертываюсь на сцене, как надобно старикуну, не вертунчиком, а степенно, бочком, а Немирович подлетает ко мне и говорит: «Что́ вы, что́ вы, дедушка! Вы не можете повертываться: ведь вы – в двух измерениях, у вас ширины нет...» – Как так у меня нет ширины? – и Артём с недоумением разводил руками.

В своей тяге к живому слову Артём был поддерживаем человеком, высоко ценившим его дар живого слова, – Чеховым, «который однажды, – вспоминает Станиславский, – ни с того ни с сего закатил-ся продолжительным смехом и неожиданно, как всегда, воскликнул:

– Послушайте! Не может же Артём играть Ибсена!»¹⁰.

¹⁰ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 289.

Однажды на Пасхе, рассказывая мне о впечатлениях светлой заутрени, Артём сказал:

– Плохо молился.

– Отчего же, Александр Родионович?

– Да как тут молиться: впереди стоят две бабы с пасхами и куличами. Одна другой и говорит: «Что ты, немудрая, подолом святую пасху закрыла? Грех!» А мне с ними стоять грех: не то их слушать, не то – «Христос воскрес»...

– Да вы бы отошли в другое место...

– Да уж больно говорят хорошо, сочно...

В благочестивом москвиче, в нем одолел тут художник живой речи, жадный на «сочное» слово. По такому слову в нем жила тоска. Где бы ни гастролировал Художественный театр, Артём, подобно Горбунову, проводил страстную и встречал Пасху в Москве: для него невысказано было встретить ее не просто без «Христос воскрес», а именно без *московского*, певучего, сочного, веками сложившегося «Христос воскрес». Участвуя с большим успехом в первой заграничной поездке театра, он так тосковал в Германии по русской речи, по московскому живому слову, что, не шутя, убеждал А.Л. Вишневого: «Ты, Саша, немцам не верь: это они только притворяются, что не знают по-русски, – они все, подлецы, знают, только нарочно не хотят с нами говорить».

Мудрено ли, что, страстный любитель русской живой речи, сам говоривший на кристально-чистом русском языке, Артём был большим мастером живого слова и в жизни и на сцене. Слушать его рассказы было наслаждение – наслаждение, высоко ценившееся Чеховым: это были великолепные правдивые выхватки из жизни и быта актерского, учительского, художнического, крестьянского, мещанского, расцвеченные колоритным словом. Живым рассказам Артёма мы обязаны не только образом Фирса в «Вишневом саду», но и зарождением самой этой пьесы. «Мне посчастливилось наблюдать со стороны за процессом создания Чеховым его пьесы “Вишневый сад”, – рассказывает Станиславский. – Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле наш артист А.Р. Артём изображал, как насаживают червя на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены предавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов присутствовал при купаньи в реке другого нашего артиста и тут же решил:

– Послушайте, надо же, чтобы Артём удил рыбу в моей пьесе, а N. купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артём злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу»¹¹.

Пьеса, зачатая из живого слова Артёма, видоизменялась по мере развития замысла и писания, но Артём остался в ней на веки в лице Фирса: столь действенно и подлинно-живо было его «живое слово». Таково же было, опиравшееся на него, и сценическое слово этого артиста. По свидетельству театральных старожилов, в некоторых ролях, сочностью и теплотой тона он напоминал знаменитого Мартынова, и в написанных для него ролях Чебутыкина и Фирса Артём остался и останется навсегда незаменим. Перечтите отзывы Чехова об артистах Художественного театра: они исполнены большого колебания оценок, лишь в одном он никогда не колебался: в высокой оценке сочного, живословесного таланта Артёма. Спросите себя, что больше всего помнится из исполнения Артёма? – и сейчас же всплывут все эти «недотёпы», «тарарабумбии», «таё» – и из всего этого словесного арсенала косноязычия, убожества, жизненной заганности, неудачничества – встанут правдивые, трогательные, незабываемые образы обездоленных жизнью прекрасных людей. И все это – сила живого слова, доступного художнику в жизни и не оставляющего его на сцене!

VII.

Представленные здесь немногие пámятки о некоторых художниках живого слова на сцене избавляют меня от необходимости делать пространные выводы и заключения. Они ясны сами по себе.

Русский бытовой театр включает в свое построение огромный речевой материал, прекрасное выявление которого на сцене требует от актеров, чтобы они были не только художниками сцены, но и художниками живого слова на сцене. Последнее невозможно без большой любви, творческого внимания к живому слову в жизни. Все, кто великолепно исполнял Грибоедова, Гоголя, Островского, все великолепно умели говорить по-русски, все пламенно любили живую народную речь, все чувствовали ее сложное богатство и многообразное единство, все вносили свою посильную лепту в сценический *живой* словарь «живого великорусского языка», все – от Щепкина до О.О. Садовской.

У кого в жизни нет сочной, полнозвучной, беспримесной, свободной русской речи, у того ее не будет и на сцене, – а единственный ключ, отворяющий дверь в театр Грибоедова и Островского, есть

¹¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 353–354.

живая русская речь с ее полнозвучным, полносмысленным словом. Без «игры в языке» и без «действия в слове» русский бытовой классический театр существовать не может. В свою очередь, эта «игра» и это «действие» требуют от «играющего» и «действующего» той совести языка, о которой выше говорено. Но этой «совести языка» теперь очень мало в жизни – мудрено ли, что немного ее и на сцене. Театру необходимо всячески пробуждать эту совесть языка. С величайшей признательностью должно приветствовать тех, кто борется за сохранение ее на русской сцене, – тех чутких к слову художников, которые на Малом театре еще недавно играли с Садовской, на Художественном – с Артёмом. Передача добрых творческих традиций языка Гоголя и Островского, передача живых преданий живого слова Садовских и Артёмов вместе с творческим вниманием к еще живому народному слову, не спрыснутому мертвой водой газетного мертворочия, – есть единственный путь к сохранению живого слова на сцене. Убыль этого живого слова представляется мне предрешенной. Это естественно: только таким исключительным великим талантам, как О.О. Садовская, дана способность воскрешать исторически-бывшее, но давно замолкшее живое слово, как она это делала в «Воеводе».

Таким замолкающим и замолкшим словом является и речь героев Островского. Садовские еще беседовали с Курослеповыми, Ленский еще мог застать совсем одряхлевшего Фамусова, Артём пивал на брудершафт с Вафлей. Для нового поколения актеров все это уже невозможно. Глуше и тусклее будет звучать речь Грибоедова и Островского на сцене. Явятся, быть может, художники сцены, которые сумеют тонко понять и удачно воплотить образы Грибоедова и Островского пластически, драматически, социологически, но уже такой *речи* Грибоедова и Островского, какую мы слышали от Садовских, мы не услышим, такого *речевого* воплощения этих образов, какое давали они, мы не найдем никогда.

Что же возможно делать преемникам этих великих художников живого слова?

Ответ прост: хранить, насколько есть сил, гложущее, исторически-неизбежно гложущее, эхо этого изумительного речевого богатства и не осквернять его замирающие, но все еще великолепные и чистые звуки ничем наносным, лживым, инородным, мутным, мертвенным, – говоря просто и кратко – как зеницу ока, беречь целому-дренную и прекрасную *совесть языка*.