ВЛ. ФИЛИППОВ

АКТЕР ЮЖИН

85.334.3 21887
Ф53 Филиппов В.Л.
Актер Южин.

21887

10.12



А. И. Южин. 1923 г.
Рис. К. Ф. Юона

ВЛ. ФИЛИППОВ

АКТЕР ЮЖИН

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

ВТО

МОСКВА–ЛЕНИНГРАД

1941

21887 V

БИБЛИОТЕКА
Театр. Училища
(ВУЗ)

Художественный редактор
Л. А. Рождественская.
Художник С. В. Сенаторский.

Глава первая

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЮЖИНА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО КАК АКТЕРА

Сорок пять лет творческого пути московского Малого театра неразрывно слиты с именем Южина. Он — ведущий актер этого театра, [1] его репертуарный драматург, [2] влиятельный член труппы и долголетний ее руководитель. [3] Он наиболее яркий защитник реалистических традиций Малого театра, убежденный пропагандист классического репертуара, ярый сторонник примата актера на сцене. Он один из тех, чье многообразное наследие, являясь необычайно значительным в истории русского театра, не утратило свой ценности и в советском театре — театре реалистическом, театре, где актер впервые занял подобающее ему место, где как русская, так и мировая классика пользуются невиданной ни в одной буржуазной стране популярностью.

Сорок пять лет творческого пути русского театра тесно связаны с именем Южина. Актер, драматург, теоретик театра, организатор и администратор, Южин — общепризнанный вождь «академизма», не раз выдерживавший жестокие нападки со стороны различного рода «новаторов» за будто бы присущие ему косность, консерватизм, реакционность. Вместе с тем, несомненно, Южину принадлежит почетное место среди тех, кто способствовал сохранению реалистического искусства Малого театра, способствовал и тому, что оно стало достоянием широких масс трудящихся страны Советов.

Сорок пять лет Южин тесно связан с общественной жизнью. Вряд ли можно назвать какое-либо общественное начинание до революции, в котором он не принимал бы активного участия.

Он работает в Театральном обществе, руководит студенческим «Обществом искусства и литературы» при Московском университете. Он — член Театрально-литературного комитета, он — организатор и долголетний председатель московского Литературно-художественного кружка, он — активный участник Общества любителей российской словесности, член Комитета помощи голодающим, помощи раненым воинам, помощи военнопленным и т. д. и т. д. Он — член избирательной комиссии по выборам в первую Государственную думу. После Октября каждый орган советской власти, ведавший жизнью театров, включает Южина в число своих работников. Он — активный член Центротеатра, Актео, Московского театрального совета. Он — председатель Высшего художественного совета при Всерабисе, председатель Общества драматических писателей и оперных композиторов. Он постоянно выступает с докладами, лекциями, участвует на диспутах, конференциях, съездах.

Поражают в Южине широта и многообразие его интересов. Театральный и общественный деятель, актер, писатель, оратор, он находит время, чтобы заниматься различными проектами построек и перестроек в имении жены, вести тщательные записи приходов и расходов по имению, по дому, по театру, по клубу. Он ведет огромную переписку — служебную, деловую, личную (среди адресатов: Чехов, Л. Толстой, Кропоткин, Кони, Луначарский, Немирович-Данченко, Гнедич, Федотова, Ленский, Ермолова). Он откликается статьями на смерть С. А. Юрьева, Л. Толстого, на Первый всероссийский съезд сценических деятелей, на Съезд деятелей народного театра, он пишет статьи против цензуры («Мертвящее начало»), о «Романтизме Островского», по истории Грузии.

Разнообразие его интересов и широта его деятельности не были метанием от одного к другому, не были результатом разочарования или пресыщенности; не были они и кратковременными увлечениями: самые различные, казалось, малосовместимые занятия и противоположные интересы сосуществовали в нем.

И первым вопросом, связанным с личностью и творчеством Южина, является вопрос: что главенствовало в нем? Или это была кипучая натура, не находившая ни в чем удовлетворения? Сам Южин не раз говорил о том, что он — «счастливый», его биографы не раз отмечали монолитность его творческой жизни.

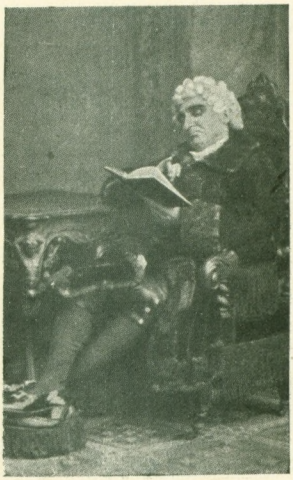
Мы имели случай указывать,[4] что изучение его жизни, личности и творчества позволяет определить о с н о в н о е, что делало столь многообразной его деятельность: Южин — прежде



А. И. Южин *1887 г.*



Богучаров *1887—88 г.*
„Счастливец" Немировича-Данченко



Трубчевский *1887—88 г.*
„Княгиня Куракина" Шпажинского



Жибуайе *1903—04 г.*
„Сын Жибуайе“ Ожье



Отар-Бег *1903—04 г.*
„Измена“ Сумбатова



Арвик *1910—11 г.*
„Когда цветет молодое вино“ Бьернсона



Фабий *1911—12 г.*
„Побежденный Рим“ Пародц

всего и больше всего актер. Он — человек «актерской природы», и разнообразие его интересов было удовлетворением свойственного людям актерской природы стремления к «инобытию». Избыток присущих ему сил, богатство его широко одаренной натуры требовали максимального выявления их в возможном и доступном ему многообразии общественной деятельности и художественного творчества. Требовали они и перевоплощения в различные роли, игранные им не только на сцене, но и в жизни, в «роли», которые давали ему возможность обогащения новыми ощущениями путем отказа от себя. Сам Южин, определяя как-то особенности актерского мастерства Малого театра, сказал: «Живем мы на сцене, а жизнь для нас игра». Он писал про Ермолову: «Получалось впечатление, будто она играет в частной жизни, а живет на сцене». Чтобы так почувствовать и Ермолову и специфику Малого театра, надо было самому «жить на сцене» и «играть в жизни». [5]

Южин как актер — и актер несомненно замечательный — каждую роль, которую он исполнял и в жизни и на сцене, исполнял так, что казалось, именно она и является основой для определения его индивидуальности. Кто знал Южина только за карточным столом, тот был, конечно, убежден, что это профессиональный игрок, для которого вне интересов карточной игры ничего не существует. Те, кто знал Южина лишь по его ораторским выступлениям, были, конечно, уверены, что всю свою жизнь он посвятил этому искусству. Видя его в «кабинете управляющего труппой», нельзя было сомневаться в том, что это прирожденный администратор, в умелом ведении своего учреждения видевший основную цель своего существования. Он был настолько большим актером, что самые различные «роли», — вернее, роли различного амплуа, — которые он «играл» в жизни, он исполнял настолько хорошо, что «игры»-то и не ощущалось, и казалось, что каждая роль была основной в его жизни.

Всюду и всегда отдаваясь данному делу, живя им — и только им — в данную минуту и с виртуозностью актера-мастера перевоплощаясь из роли в роль, Южин в этой смене «ролей» находил отдых от огромной и разнообразной работы, которую он делал всю свою жизнь. Южин не умел отдыхать, ничего не делая. И сам он всегда говорил, что ему не только незнакомо «чувство скуки», но он даже не может понять, «что это такое».

Как ни значительно наследие Южина—драматурга, историка театра и теоретика, главная ценность его жизни была в его актерском творчестве. И не только потому, что он «жил на

сцене», но и потому, что он как актер представлял своеобразное явление.

Вряд ли можно назвать за последнее пятидесятилетие какого-либо русского актера, кроме Южина, который имел бы в своем репертуаре такое огромное количество классических ролей. Лопе де Вега и Шекспир, Гюго и Бомарше, Шиллер и Гете, Ибсен и Бьернсон, с одной стороны, и с другой — Пушкин, Грибоедов, Островский, Ал. Толстой воплощались им наряду с образами Гуцкова, Скриба, Сарду, Ожье, Мирбо, Дюма, Уайльда, не говоря уже о многочисленных современных ему драматургах (вплоть до Соммерсета и Луначарского), драматургах французских, английских, итальянских, датских, немецких и, конечно, русских.

Вряд ли можно за последнее пятидесятилетие русского театра указать другого актера, у которого были бы одинаково значительные достижения в классическом репертуаре — в трагедии, в романтической драме, в «высокой комедии» — и в современных драматических произведениях различных жанров. Амплуа, которые Южин занимал в течение своего творческого пути, а зачастую и совмещал одновременно, резко различны: не только «любовник», «герой» и «герой-любовник», но и «характерный актер», «фат» и «комик-резонер», «благородный отец», «резонер» и «трагик», и в каждом из этих амплуа у него были достижения, достаточные для того, чтобы по праву войти в историю нашего театра.

Вряд ли, наконец, может быть назван на русской сцене последнего пятидесятилетия другой актер, который, сыграв девятнадцать ролей в пьесах Островского, шесть в пьесах Шиллера, сыграл бы столько шекспировских ролей (их шестнадцать и среди них — Яго, Макбет, Гамлет, Ричард, Кориолан, Отелло, Шейлок...).

Своеобразие и значительность актерского творчества Южина не раз обращали на себя внимание писавших о нем при его жизни и после его смерти. Ни об одном современном ему русском актере не было столько написано, как о Южине. Каждая сыгранная им роль находила отклики в текущей прессе и в обзорах постановок Малого театра, делавшихся ежемесячно в журналах (например, в «Артисте» или «Русской мысли») или посезонно в таких изданиях, как «Ежегодник императорских театров». Сохранились воспоминания о нем;[6] имеется ряд общих характеристик его деятельности (например, Корнеева[7]), вызванных его двадцатипятилетним юбилеем (например, Щетинина,[8] Амфитеатрова,[9] Крашенинникова[10]) и сорокалетием его службы

в Малом театре (главнейшие из них принадлежат Эфросу,[11] Луначарскому, Бескину, Михайловскому, Когану,[12] Кара-Мурзе[13]), его кончиной (например, статьи Луначарского,[14] Маркова,[15] Кугеля[16] и др.[17]) и десятилетием со дня его смерти (среди них отметим статьи Яблочкиной,[18] Садовского,[19] Дурылина[20]). Имеется и работа, посвященная анализу драматургии Сумбатова;[21] есть, наконец, и вышедшая после его смерти «монография», в которой дана попытка охарактеризовать деятельность «А. И. Южина-Сумбатова» как актера, драматурга и театрального деятеля.[22]

В ряде сборников, посвященных Малому театру, мы также найдем характеристики его деятельности.[23] Сделана и попытка определить общее значение его творчества,[24] раскрыть его основные теоретические взгляды на театр и проанализировать сохранившийся иконографический материал, изображающий его в различных ролях и позволяющий вскрыть присущие ему приемы построения зрительной стороны образа.[25]

Кроме того, имеем ряд опубликованных высказываний самого Южина,[26] и подготовлены к печати его дневники, записи, воспоминания и письма.[27]

Совокупность означенных материалов облегчает задачи исследователя, который, базируясь на них, мог бы сопоставить различного рода высказывания о Южине со своими личными воспоминаниями о его актерском творчестве, а также сверить теоретические взгляды этого актера с его актерской практикой. При этом субъективные суждения писавших о нем и собственные впечатления в значительной мере могут быть уточнены объективным материалом: сохранившейся богатой иконографией,[28] позволяющей понять, как Южин решал ряд сценических проблем, и имеющимися фонографическими записями[29] (отрывка из пьесы Шницлера «Одинокой тропой» и, особенно, монолога Чацкого — «А судьи кто?» — и монолога Отелло перед сенатом), которые позволяют с достаточной объективностью проанализировать приемы его сценического речеведения, а также судить о его голосе, дикции, манере читки и т. д.

Изучение всех названных материалов позволит понять те значительные противоречия, которые имеются в высказываниях о нем, и, быть может, позволит не только раскрыть значение сценических созданий Южина, но и определить основные особенности его творческого метода; через анализ формы и содержания созданных им сценических образов, быть может, удастся раскрыть своеобразие присущего ему стиля и определить то место, которое по праву должно принадлежать актеру Южину

в истории старейшего русского театра — московского Малого театра — в истории русского сценического искусства.

Прежде всего остановимся на двух существенных и тесно между собою связанных вопросах: о существующих различиях во взглядах на творчество Южина и об эволюции этого творчества, обычно не обращавшей на себя должного внимания.

Актер огромной внутренней работы — работы над собой и над каждым образом, — Южин не только на каждом этапе своего творчества был иным, но и каждую роль играл по-разному — и при возобновлениях (сравни, например, его Макбета сезонов 1889—1890 гг. и 1913—1914 гг., Телятева сезонов 1893—1894 гг. и 1917—1918 гг.) и в одной и той же постановке, но в разные сезоны. Еще С. В. Васильев-Флеров писал: «Южин не просто трудится, он сознательно работает над своим талантом и совершенствует его. Взявшись за какую-нибудь большую и ответственную роль, артист уже не отстает от нее. Он продолжает при каждом случае разрабатывать детали, работать над общим тоном, подчинять частности основному колориту целого. Бывает прямо любопытно снова посмотреть Южина в знакомой уже роли, — положим, через год после первого представления. Вы непременно заметите, что роль выросла. Там прибавилась новая черта, здесь кое-что подчеркнулось, а в другом месте кое-что смягчилось, словом, роль не стала для артиста чем-то внешним, раз навсегда отлившейся формой, а постоянно продолжает жить, не застывает».[30] Замечание, которое подтверждается и моими наблюдениями: в игре Южина роль никогда не «выдыхалась», не «заштамповывалась», не «застывала»; Южин в каждый спектакль вносил что-либо существенно новое (часто в зависимости от собственного творческого состояния, а часто в зависимости от игры партнера, о чем в дальнейшем скажем подробнее). При этом зачастую актер менял мизансцену (это нам приходилось наблюдать на ряде спектаклей, в том числе и на «Отелло»), менял трактовку отдельных мест (особенно памятно мне это в «Очаге» Мирбо), а иногда в лучшем смысле слова «приспособлял» роль к своему изменившемуся психофизическому состоянию, существенно меняя интерпретацию всего образа (как это было, например, с его Фамусовым, показанным 15 января 1926 г. после длительной болезни). Совокупность сказанного, естественно, приводила к тому, что суждения об игре Южина были необычайно противоречивы и по поводу отдельных спектаклей и по поводу его творчества в целом.

Знакомясь с театральной прессой, видишь, что в начальном периоде творчества Южина критика упрекала его за «холодок».

не подчинялась личному его обаянию: молодость, «интеллигентность», непосредственность, красивый и богатый голос Александра Ивановича покоряли прежде всего. Ряд писем к Южину и ряд упоминаний об игре Южина в переписке этого периода говорят о «красоте» Южина, о мужественности его, изяществе фигуры и пластичности движений. Кугель вспоминает: «Красивый, рослый, яркий человек с отличным голосом и большой горячностью».[31] Буренин писал в «Новом времени»: у Южина «прекрасные внешние средства... он обладает красивой фигурой и сильным, звучным, приятным и гибким голосом. Что касается до пластичности — качества, по правде сказать, редкого в наших артистах, то в этом отношении Южин может поравняться с самыми выдающимися сценическими художниками, каковы Росси, Сальвини, Мунэ-Сюлли, Барнай и т. п.».[32] «У него мощный, звучный и удивительно ласкающий тембр голоса, дивная красота поз» — писал Щетинин.[33] А в связи с его гастролями в Сербии в 1900 г. Милош Цветич писал:[34] «Каждое движение Южина — это красота, это искра света; вся его речь — это одна музыка... Его красота не есть одно только пластическое совершенство, это не красота окаменелой позы, это красота жизни». Сам Южин в своем дневнике записывает: «Надо довести пластику до того совершенства и свободы, чтобы меня не могли уже обвинять в том, что я слишком пластичен» (запись 3 августа 1892 г.).

Нам, знавшим Южина в последующий период его творчества, эти отзывы могут показаться малопонятными: «красота фигуры», «совершенство пластики», «дивная красота поз» — термины, никак не подходящие к Южину начала XX столетия, особенно в сопоставлении с предельно гармоничным в этом отношении А. П. Ленским или с ярко выразительным В. Н. Давыдовым. Но совершенно несомненно, что Южин именно так воспринимался тогда и воспринимался единодушно. Ясно, что психофизические данные самого Александра Ивановича, воздействовавшего своим личным обаянием на публику, и создавали соответствующее впечатление.

Но при общности взглядов на Южина в первые два десятилетия его сценической жизни в указанных отношениях встретим мы и ряд существенно противоречивых мнений: «пылкость» и «холодок» постоянно фигурируют рядом, как и указания на «рассудочность» и на «бурно кипящие чувства» (Кара-Мурза). «Пылкий глубокий взгляд» (Щетинин); «мимика артиста разнообразна, порою смела и всегда благородна и изящна» (Буренин) — отзывы, которые идут наравне, например, с такими:

«самое слабое из его актерских воздействующих средств — мимика, игра лица. Она выразительна, впечатляюща лишь общим своим содержанием, но не сменою тонких и богато разнообразных подробностей» (Эфрос). Сам Южин в том же дневнике находит нужным отметить, что он недоволен своей мимикой; умный и прекрасно себя знающий Южин пишет про себя: «мимика однообразна. Нет игры в глазах, есть только игра г л а з а м и. Надо, чтобы очень захватила новизна роли, чтобы в глазах отразилась внутренняя жизнь лица, которое я играю».

Сопоставляя игру Южина этого периода с игрой более тонкого и углубленного художника Ленского или с трепетной и стихийной эмоциональностью Горева, те, кто не подчинялся личному обаянию Южина, естественно, отмечали и его «рассудочность», «холодок», естественно, не удовлетворялись его мимикой. Те же, на кого воздействовало обаяние Александра Ивановича, особенно чаровавшего в таких ролях, как Дюнуа (сохранившиеся фотографии сцен постановки «Орлеанской девы» говорят о том, что он здесь был действительно красив), как полный отваги и пыла Мортимер, как благородный и смелый маркиз Поза, или в ролях «холодных, но обаятельных» любовников, не могли не подпасть под чары образа, так удачно сливавшегося с присущими самому актеру качествами. И это слияние актерской личности с чертами, присущими образу, делало Южина этого периода несомненно выдающимся явлением нашего театра, особенно, если вспомнить, — о чем скажем в дальнейшем подробнее, — что романтические образы и «романтическое» воспроизведение многих ролей делали Южина выразителем взглядов современной ему общественности.

Примерно к сорока годам Южин стал сильно полнеть, его фигура теряет выразительность и гибкость, «очарование молодости» уже и под гримом не удается сохранить. Южин отказывается от ряда ранее с громадным успехом игранных ролей и ищет перехода на другое амплуа, ищет и новых воздействующих средств. Еще раньше, играя бесчисленные роли по трафарету сделанных «любовников», Южин не раз пытался найти для них характерные черты, в какой-то мере позволявшие ему индивидуализировать эти «голубые» роли. Это ему было легко, он, как мы увидим в дальнейшем, умел и гримироваться и менять фигуру: его грим в роли Богучарова («Счастливец» Немировича-Данченко) и в роли Трубчевского («Княгиня Куракина» Шпажинского), игранных в один и тот же сезон, показательны в этом отношении. Южин

теперь обращает серьезное внимание на внешнюю сторону образа; и не только в построении зрительной стороны его (грима, костюма, походки, движений), но и со стороны характерности речеведения — придания иной, не ему самому свойственной манеры говорить (в смысле мелодии речи, темпа, ритма), — он добивается технического мастерства. Если раньше огромные монологи какой-либо пьесы он легко мог произносить, то теперь с появлением одышки ему нужно было заботиться о правильном дыхании. Если раньше блеск и разнообразие интонаций выливались у него сами собой, то теперь он добивается подлинного искусства речи как в монологе, так и в диалоге. Рецензии этого периода постоянно говорят о мастерстве Южина, об исключительном уменьи вести сценический диалог, об овладении сценической речью, об искусстве Южина в создании характерного образа, о блеске игры Южина. «Техническое мастерство» — вот основной мотив всех рецензий о Южине за эти годы.

В свой двадцатипятилетний—24 января 1908 г.—юбилей он играет Отелло, впервые показывая эту роль в Москве. Он постоянно играл ее на гастролях, вызывая бурю восторгов, рыдания и истерики в зрительном зале. Из его писем к жене Марии Николаевне мы видим, что он сам далеко не доволен, как он играет Отелло в провинции, и лишь один спектакль его удовлетворяет: он чувствует, что «вошел в роль», «овладел ею» и «завладел публикой». Но в Москве он играет *другого* Отелло. Его заботят внешность мавра, живописность его костюмов, движений, поз. Ему важно выявить и благородство происхождения Отелло, и его высокое служебное положение, и значительность его как полководца. Он создает замечательно величественный образ; импозантная осанка военачальника, привыкшего повелевать, и его уверенная и полная достоинства речь убедительны и впечатляющи. Декламационно-речевая сторона образа и вообще была замечательна, а в монологе перед сенаторами предельно совершенна. Спокойно-ироническое и вместе почтительное обращение к присутствующим сменялось увлекательным рассказом, звучавшим то скорбно, то победоносно и все время сопровождавшимся чувством гордой радости по поводу любви к нему Дездемоны. Каскад разнообразнейших интонаций, неожиданных и ярких, смены ритма, переходы голоса от шопота любви к громовым раскатам завершались возгласом:

Она *меня* || за *муки* полюбила,
А я *ее* || за *состраданье* к ним.

«самое слабое из его актерских воздействующих средств — мимика, игра лица. Она выразительна, впечатляюща лишь общим своим содержанием, но не сменою тонких и богато разнообразных подробностей» (Эфрос). Сам Южин в том же дневнике находит нужным отметить, что он недоволен своей мимикой; умный и прекрасно себя знающий Южин пишет про себя: «мимика однообразна. Нет игры в глазах, есть только игра г л а з а м и. Надо, чтобы очень захватила новизна роли, чтобы в глазах отразилась внутренняя жизнь лица, которое я играю».

Сопоставляя игру Южина этого периода с игрой более тонкого и углубленного художника Ленского или с трепетной и стихийной эмоциональностью Горева, те, кто не подчинялся личному обаянию Южина, естественно, отмечали и его «рассудочность», «холодок», естественно, не удовлетворялись его мимикой. Те же, на кого воздействовало обаяние Александра Ивановича, особенно чаровавшего в таких ролях, как Дюнуа (сохранившиеся фотографии сцен постановки «Орлеанской девы» говорят о том, что он здесь был действительно красив), как полный отваги и пыла Мортимер, как благородный и смелый маркиз Поза, или в ролях «холодных, но обаятельных» любовников, не могли не подпасть под чары образа, так удачно сливавшегося с присущими самому актеру качествами. И это слияние актерской личности с чертами, присущими образу, делало Южина этого периода несомненно выдающимся явлением нашего театра, особенно, если вспомнить, — о чем скажем в дальнейшем подробнее, — что романтические образы и «романтическое» воспроизведение многих ролей делали Южина выразителем взглядов современной ему общественности.

Примерно к сорока годам Южин стал сильно полнеть, его фигура теряет выразительность и гибкость, «очарование молодости» уже и под гримом не удается сохранить. Южин отказывается от ряда ранее с громадным успехом игранных ролей и ищет перехода на другое амплуа, ищет и новых воздействующих средств. Еще раньше, играя бесчисленные роли по трафарету сделанных «любовников», Южин не раз пытался найти для них характерные черты, в какой-то мере позволявшие ему индивидуализировать эти «голубые» роли. Это ему было легко, он, как мы увидим в дальнейшем, умел и гримироваться и менять фигуру: его грим в роли Богучарова («Счастливец» Немировича-Данченко) и в роли Трубчевского («Княгиня Куракина» Шпажинского), игранных в один и тот же сезон, показательны в этом отношении. Южин

теперь обращает серьезное внимание на внешнюю сторону образа; и не только в построении зрительной стороны его (грима, костюма, походки, движений), но и со стороны характерности речеведения — придания иной, не ему самому свойственной манеры говорить (в смысле мелодии речи, темпа, ритма), — он добивается технического мастерства. Если раньше огромные монологи какой-либо пьесы он легко мог произносить, то теперь с появлением одышки ему нужно было заботиться о правильном дыхании. Если раньше блеск и разнообразие интонаций выливались у него сами собой, то теперь он добивается подлинного искусства речи как в монологе, так и в диалоге. Рецензии этого периода постоянно говорят о мастерстве Южина, об исключительном уменьи вести сценический диалог, об овладении сценической речью, об искусстве Южина в создании характерного образа, о блеске игры Южина. «Техническое мастерство» — вот основной мотив всех рецензий о Южине за эти годы.

В свой двадцатипятилетний—24 января 1908 г.—юбилей он играет Отелло, впервые показывая эту роль в Москве. Он постоянно играл ее на гастролях, вызывая бурю восторгов, рыдания и истерики в зрительном зале. Из его писем к жене Марии Николаевне мы видим, что он сам далеко не доволен, как он играет Отелло в провинции, и лишь один спектакль его удовлетворяет: он чувствует, что «вошел в роль», «овладел ею» и «завладел публикой». Но в Москве он играет *другого* Отелло. Его заботят внешность мавра, живописность его костюмов, движений, поз. Ему важно выявить и благородство происхождения Отелло, и его высокое служебное положение, и значительность его как полководца. Он создает замечательно величественный образ; импозантная осанка военачальника, привыкшего повелевать, и его уверенная и полная достоинства речь убедительны и впечатляющи. Декламационно-речевая сторона образа и вообще была замечательна, а в монологе перед сенаторами предельно совершенна. Спокойно-ироническое и вместе почтительное обращение к присутствующим сменялось увлекательным рассказом, звучавшим то скорбно, то победоносно и все время сопровождавшимся чувством гордой радости по поводу любви к нему Дездемоны. Каскад разнообразнейших интонаций, неожиданных и ярких, смены ритма, переходы голоса от шопота любви к громовым раскатам завершались возгласом:

Она *меня* || за *муки* полюбила,
А я *ее* || за *состраданье* к ним.

Этот монолог несомненно один из шедевров Южина и одно из замечательных достижений искусства декламации. Эту речь, — пишет Эфрос, — «по блеску декламации, по разработанности и богатству оттенков, даже по общему эмфазу — можно причислить к самым счастливым у Южина». Критик добавляет: «Сущность образа, его психологическое содержание отчетливо и выразительно проступали на всем протяжении роли, во всех ее перипетиях. Не всегда была раскаленная лава чувств, и южинский Отелло не станет театральною легендою... но и он сохранится в театральной памяти как лишний аргумент за крупную величину и большое мастерство этого актера, пожелавшего быть и шекспировским актером и ставшего им».[35] Тридцать слишком лет отделяют нас от впервые показанного Южиным Отелло, но и теперь, вновь и вновь слушая записанную на валик фонографа речь Южина перед сенатом, поражаешься мастерству актера, наличию собственного, одному Южину присущего стиля и убедительности его декламационной манеры. Пусть для нас, слышавших ту же речь в волнующем, захватывающем «мочаловском» исполнении А. А. Остужева, южинская читка кажется пройденным этапом — слушая ее, невольно подчиняешься ей и ощущаешь с неожиданной для себя убежденностью, что это шекспировский стиль.

К этому же периоду творчества Южина относится длинный список ролей, в которых он умел показать свое мастерство речеведения (например, следователь в «Красной мантии» Брие), диалога (Телятев в «Бешеных деньгах»), характерного грима (Иоанн Грозный в «Василисе Мелентьевой», Кутузов в «Двенадцатом годе» Бахметьева и т. д.). Он зачастую гримируется так, что его нельзя узнать (Пимен в «Борисе Годунове» Пушкина).

В эти годы актерское мастерство Южина обращает на себя всеобщее внимание. Часто неуловимыми для рядового зрителя штрихами Южин строит образ так, что любой зритель отчетливо понимает и национальность, и профессию, и основные черты характера воспроизводимого персонажа.

Южин становится блестящим характерным актером. Зрительная сторона образа — мимика и грим, костюм и манера носить его, позитура головы, походка, жестикуляция, — меняя Южина, вскрывают основное в действующем лице. Он подлинный француз («Сын Жибуайе» Ожье или Монришар в «Дамской войне» Скриба) и подлинный грузин («Измена» Сумбатова), норвежец («Когда цветет молодое вино» Бьернсона), римля-



Волькенберг *1911—12 г.*
„Наследники“ Хина



О. Сильван *1911—12 г.*
„Израиль“ Бернштейна



Пимен и Григорий (Остужев). 1912—13 г.
„Борис Годунов“ Пушкина



Кутузов *1912—13 г.*
„1812 год“ Бахметьева



Иван Грозный *1913—14 г.*
„Василиса Мелентьева“ Островского



Епископ *1913—14 г.*
„Порыв“ Кистмекера



Монришар *1923—24 г.*
„Дамская война“ Скриба

нин («Побежденный Рим» Пароди), еврей («Наследники» Хина).

По его внешности сразу знаешь, что он военный («Счастье» Брамсона), доктор («История одного брака» Вл. Александрова). Узнаешь писателя («Ночной туман» Сумбатова), государственного деятеля («Вожди» Сумбатова) и т. д. или поймешь его скептицизм («Дебют Венеры» Гойера), его ум («Любовь — все» Седерберга) или тупость («Утро делового человека» Гоголя), его светское легкомыслие («Бешеные деньги» Островского) или деловую ловкость («Очаг» Мирбо), озлобленность («Зима» Гнедича) или примиренность с жизнью («Наследники» Хина) и т. п. Вот он изображает в двух пьесах католическое духовное лицо: никаких наклеек, аналогичные парики, сутана, никакого резко бросающегося в глаза грима, но иные манеры, другая походка, иной наклон головы — и два человека, существенно различные по своей психологии, уму, общественной значимости, отчетливо встают перед зрителем и в пьесе «Порыв» Кистмекера и в пьесе «Израиль» Бернштейна. Можно, не слушая, что он говорит, а только глядя на него, вполне понять, кто он. И, наоборот, слушая его речь с закрытыми глазами, почти безошибочно определишь его зрительный образ: мастер добивается художественной слиянности зрительного и слухового впечатления. В этот период творчества Южин создает ряд великолепных образов в современных пьесах. Выработанное мастерство позволяет ему по-новому подойти к ранее игранным трагическим ролям — и его Ричард III и Макбет, показанные в этот период, не только производят впечатление благодаря личным качествам актера, их воплощающего, но и благодаря тонкому мастерству, оригинальности интерпретации, силе темперамента.

Наконец, в последний период творчества имеем создания Южина, в которых он мастерски сочетает и свое личное обаяние, и огромное мастерство актера, и глубину проникновения в образ художника. Все равно, будет ли это ранее игранный Телятев в «Бешеных деньгах» или вновь созданный образ Болингброка в «Стакане воды» (пьесе, на долгие годы вошедшей, с легкой руки Южина, в репертуар многих и многих актеров, из которых каждый умел воспользоваться лишь одним каким-либо из присущих Южину воздействующих средств и не смог приблизиться к этому шедевру первого интерпретатора образа) или вне традиций интерпретированный Фамусов, — Южин каждый образ этого периода не только «играет» (а играет он его мастерски), но и переживает

(и переживает его глубоко), сливается с ним, перевоплощаясь и, вместе с тем, умея через него раскрыть свое собственное понимание действительности в данный период своей жизни.

В первый период творчества Южина, продолжавшийся примерно первые два десятилетия его работы в Малом театре (с 1882 до 1902—1907 гг.), большинство писавших о нем в его игре «улавливали романтическую приподнятость или размах, иногда в ущерб строгой правде, общую ударность — в ущерб изысканно-тонкой разработке... глыбистость и монументальность — в ущерб детализации, наконец — сходство с самим собой, присутствие «Южина» — в ущерб растворимости в образе». [36] Романтический стиль актерской игры Южина для большинства заставших его на сцене в конце XIX века доминирует в их глазах над всем остальным. Тот же Эфрос писал: «Всеми своими основными тяготениями Южин предопределялся как актер романтический прежде всего. Южин — счастливый. Он не только знал свой путь — актерский, театральный. Он знал и свою тропу на этом общем пути — романтическую. Он все играл, но по-настоящему, со всем пылом, со всей самоотдачей — роли именно романтические. Он много и иногда отлично играл Шекспира. Но я смею сказать, уверенный, что не впадаю в ошибку, что не заключаю произвольно, — истинным царем его актерских восторгов был не Шекспир, но им были Шиллер, Виктор Гюго и те, кто писал по их образцу, под их влиянием или им в подражание. На это был всегда у Южина, и юного, и зрелого, и стареющего, самый полный и наиболее сердечный ответ». [37]

А. Р. Кугель убедительно доказывает, что «у Южина-актера была своя любимая роль, или, лучше сказать, у него было любимое амплуа — фатов-резонеров». [38] Для одних «строго классический репертуар — вот где настоящее призвание Южина, его слава, его родная стихия» (Щетинин [39]), для других его творческие вершины — в комедии. Цитированный только что Щетинин указывал: «Если посмотреть его игру в легкой комедии, можно, пожалуй, прийти к заключению, что артист создан именно для этого жанра» [40] — именно в комедии особенно ценили Южина, как актера, Ермолова [41] и Боборыкин. [42] «Прекрасный актер драмы, превосходный, умный актер комедии» — писал о нем Дорошевич, [43] а наиболее несдержанный «поклонник» Южина В. Г. Михайловский признавал его «первым трагиком русской сцены», навсегда оставшимся для него «воплощением музы русской трагедии». [44] Многочисленные рецензии начала XX века подчеркивают замечательное

исполнение Южина в современных пьесах, его уменье раскрывать психологию современного интеллигента.

Противоречивость суждений понятна.

В самом деле, в его репертуаре были общепризнанные шедевры в различных жанрах, в классических и современных пьесах. Дюнуа, маркиз Поза, Карл V («Эрнани» Гюго), с одной стороны, Ричард и Шейлок — с другой; Фигаро, Телятев, Болингброк, Фамусов, или, наконец, «Мастер» Бара, «Любовь — все» Седерберга, «Огненное кольцо» Полякова, «Очаг» Мирбо. Для каждого из писавших о нем была близка, дорога какая-либо одна грань его многостороннего дарования.

У каждого был «свой Южин».

В этом — одна из существенных особенностей этого актера. Вспомним крупнейших современных ему актеров. Ермолова, Комиссаржевская, Садовская, Ленский, Горев, Давыдов, Варламов, Орленев, Москвин, Качалов — каждый из них отобразился в литературе и остался в памяти с определенным ликом, ни у кого не вызывавшим споров и противоречивых суждений. Лишь Южин и Станиславский (да и то в ранний период своего творчества и, кроме того, не столько как актер, сколько как режиссер) вызывали споры. По мнению одних, Южин — «это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация» (Кугель [45]), «представитель романтического реализма» (Бескин [46]), психолог и художник, а по мнению других, лишь мастер-актер. Одних поражали в игре Южина легкость его диалога и жизненность его речи, другим же его читка казалась декламацией. Правда, как писал Буренин, «ее можно назвать образцовой: в ней слышится всегда верный тон, отсутствие излишней тягучести, торопливости и приподнятости — трех недостатков, присущих очень многим актерам,— тщательная обработка, обдуманность, выдержанность и в то же время самая искренняя горячность». Правда, она — как признавал И. И. Иванов — такова, что «какой-нибудь признанный немецкий мастер декламации, вроде Поссарта, мог бы в отчаянии сорвать с себя все московские лавры». [47]

В дальнейшем мы постараемся выяснить ряд основных технических и стилевых особенностей Южина, попытаемся вскрыть и форму и содержание его творчества, а сейчас согласимся с А. В. Луначарским: «Широкий талант имеет Александр Иванович. От добродушнейшего юмора, делающего из него незаменимого комедийного актера, до высокого пафоса, всегда сдержанного, всегда театрального — только в лучшем смысле этого слова». [48]

И еще одно: ценители и поклонники южинского таланта не раз отдавали ему преимущество перед европейскими знаменитостями. В. Михайловский прямо указывал, что истинные размеры его дарования «стали ясны нашему поколению лишь тогда, когда мы увидели европейских мастеров сцены — Росси, Пассарта, Барная, Мунэ-Сюлли», у которых, по мнению этого восторженного ценителя трагического дара Южина, ему даже нечему учиться.[49] Дело, конечно, не в том, было ему «чему учиться» или нет, а в том, что Южин — и это, кажется, единственное, в чем сходятся все высказывания о нем, — был «европейским актером», каким его стали охотно признавать на исходе первой четверти века его сценической деятельности и даже говорить, что он «самый европейский среди русских актеров» (Эфрос[50]).

Ум, образованность, общая и сценическая культура, интерес к общественной жизни, ясно осознанное понимание задач театра, теоретическое обоснование взглядов на искусство, на театр, на роль и значение актера, постоянное и настойчивое выдвижение им требования к актеру расти вместе с жизнью, расти и как личности и как мастеру — не только выделяют Южина из числа крупнейших наших актеров, но и ставят его на особое место в историческом развитии русского театра. Наличие этих свойств Южина, его «гениальная настойчивость» в разработке своего актерского материала привели к тому, что он был создателем своего, «южинского» стиля игры. Формальная и идейная стороны его творчества гармонически сливались у Южина; мастер, владевший актерской техникой, не только знал, как и что н а д о сказать своим творчеством, но и имел, ч т о сказать своим современникам.

Глава вторая

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ЮЖИНА И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ

Южин через всю свою долгую жизнь пронес ряд убеждений, определявших его основные взгляды на театр, и, лишь зная их, можно правильно понять Южина-актера.

По-разному формулируя свою мысль, Южин всегда утверждал, что «театр не должен преобразовываться в кафедру для проведения в общество тех или других научных проблем, в трибуну для пропаганды тех или других взглядов», точно так же, как не должен театр обращаться «в эстраду для чтения в костюмах литературных произведений, в подмостки для выставки картин, в музей исторических костюмов и аксессуаров».[51] Южин всегда настойчиво доказывал, что театр не может и не должен быть «школой», но никогда Южин не отрицал того, что театр важнее, чем школа. Его основным символом веры было убеждение, что театр имеет самодовлеющее значение, что театр — дело огромной моральной и социальной важности. Южин не отрицал агитационного и пропагандистского значения театра. Он только признавал, что основное назначение театра заключается в создании полноценных художественных образов.

В «Личных заметках об общих вопросах театра», на протяжении нескольких лет трижды опубликованных им без изменений,[52] он с настойчивостью возвращается к этому утверждению, об этом же он говорит в статье «Что дает Толстой театру»: «Театр, если не хочет утратить своего самодовлеющего значения и играть служебную роль кафедры, газеты, трибуны, парламента, школы, храма, чего от него требуют, — должен говорить образами».[53]

В статье «О театре» Южин отчетливо объясняет свой

21887

БИБЛИОТЕКА
Театр. Училища им. Щепкина
(ВУЗ)

протест против театра-кафедры, театра-трибуны: «если со сцены пламенно произносят глубочайшие истины и в каждой тираде слышен автор, то нет живых переживаний живыми людьми... значит сцена стала кафедрой проповедника или мыслителя, вернее, их фонографом, а не театром». [54]

В конце своей жизни в неопубликованной статье 1925 г. [55] он возвращается к этому вопросу и пишет: театр — «это художественный отклик на общественные запросы, разрешение их не средствами или приемами кафедры или трибуны, а путем воплощения на сцене в живых людях самых сложных коллизий общественной и личной психики. Оратор на трибуне или профессор на лекции может для иллюстрации своего положения или своей теории в одной и той же речи или лекции привести, как нам всем случалось слышать, несколько отрывков из монологов Гамлета и Шейлока, Чацкого и Городничего, Позы и Фигаро, и как мысли, как блестящие выражения тех или других обобщений, все эти отрывки могут произвести сильное впечатление. На сцене не то. Эти же монологи должны быть артистом неразрывно связаны с тем образом, который он дает в данный вечер. Как бы пламенно и темпераментно ни произносил актер, скажем, монолог Позы, но, если он не дает самого Позы во всей полноте его человеческой личности, если он не сумеет заставить публику поверить, что эти слова есть выявление живых переживаний живого лица и не могут быть отделены от его морального существа, от его мук и стремлений, от всей его трагической судьбы, — останется пустая красивая декламация, и никакая благая цель ее не оправдает. Вот почему сцена не может, не должна превращаться в кафедру или трибуну. Актер не поучает словами, а вводит свою душу в душу зрителя и заставляет его жить собою. Если он этого достигнул, он заложил в зрителя навеки неизгладимые черты. Меняются эстетические, религиозные, общественные убеждения в человеке, но художественное восприятие срастается с его существом навеки. В этом разница путей сцены, кафедры и трибуны».

Южин всегда протестует против того, чтобы театр стал «фонографом», но, конечно, он не мог отрицать общественной значимости театра. «Спектакль, с одной стороны, — образец искусства, как картина, как статуя, как поэма, а с другой — это общественное дело широкого духовного значения» [56] — пишет он в отрывке «О театре». Для Южина важно, что «театр — воплощение духа в жизни, в художественных образах всех глубин человеческого существования, человеческой

мысли, страданий и радостей, а живой человек со всем неизмеримым богатством его мечтаний, чувств и переживаний и с разнообразием его индивидуальных внешних форм — и также его действий — единственный объект театра и как общественного дела». [57]

Начиная с Гоголя, Щепкина, Белинского, русскому обществу — по крайней мере лучшим его представителям — была ясна общественная значимость театра. Первый как драматург и теоретик, другой как актер и сценический деятель, последний как критик и восторженный ценитель театра — всем своим творчеством доказали это. Однако, несмотря на очевидность аксиомы, что театр должен иметь значение просветительного учреждения, сцена буржуазных стран стала приобретать иной характер. Развлекательность, безидейность и пошлость зачастую засоряли театр и со стороны репертуара и со стороны его сценического воспроизведения. Мало того: широкое распространение получают театры легкого жанра —театры низкопробного фарса, театры оперетки. Даже на «образцовые» сцены Петербурга и Москвы проникает оперетта — «все это вместе взятое, не считая многого другого, хоть и не столь отвратительного, но столь же тешившего сытого и праздного театрала, — грязным расплывшимся пятном легло на историю русского театра» — возмущался Южин в 1902 г., [58] а одиннадцать лет перед этим он, в связи с десятилетием существования московского театра Корша, пишет в своем дневнике: «неужели любой публичный дом меньше сделал для «интеллигентной Москвы»... чем театр Корша? Почему же эти венки попали не туда, а к Коршу? Без всяких потуг остроумия скажу: гораздо честнее развратничать с женщиной, чем с искусством. Не для того люди создали эту чудную арфу, с которой надо плакать слезами счастья и восторга, эту драгоценную розу поэзии — драму, чтобы Корш мог сделать из нее свою мыловарню, публичный дом, что хотите, но приносящее доход... Такие театры, как Корш, хуже Лентовского и Омона: они превращают единственное место, куда уходил измученный человек, в вертеп и место разврата». [59]

В другом месте Южин пишет: «я вполне признаю, что жизнь в ее колоссальном объеме не может обойтись без стоков для общественного темперамента. Но я говорю, что это не театр. Или — пусть это будет театром и пусть тогда драматический театр возьмет себе другое, более скромное название». [60] И Южин тратит много усилий для того, чтобы отделить театр подлинный от всех «позорных подвесок в виде

всевозможных зрелищ, рассчитанных на «чувственные стадные инстинкты зрителей».

Южин убежден, что «театр, как ему уже давно подобает, займет одно из первенствующих мест в общественной жизни, освободившись предварительно с течением времени от тех позорных подвесок, которые — в форме опереток или пошлых фарсов или пародий на драму и в особенности бытовую комедию — пятнают крупными и частыми пятнами благородное и необходимое искусство». Так пишет он в неопубликованных «Моих заметках»;[61] еще в 1889 г. он сознает, что «русское общество — общество серьезное и с явлениями, которые признаны им за серьезные, шутить не любит. Оно одно из первых, если не первое в Европе, освободит серьезную сцену от постыдной связи с балаганом и кафе-шантаном, выделит ее в особое, независимо стоящее учреждение и придаст [театру] то значение, которое лежит в самом существе дела».

Задолго до Октября Южин верил в то, что «наступит время, когда театр с полным правом займет в культурной жизни место рядом с важнейшими просветительными учреждениями страны». Южин был только уверен в том, что

Жить в эту пору прекрасную
Уже не придется ни мне, ни тебе.

Высказав эти мысли в 1902 году, Южин добавляет: «а все-таки только ради этого стремления и стоит жить в театре теперь».[62] Южину довелось увидеть реализацию своей мечты: театр в стране Советов завоевал себе то место, которое он — по мнению Южина — должен был всегда занимать, но чего не было и не могло быть ни в царской России, ни в любой буржуазной стране.

Требуя от театра создания живыми людьми живых художественных, полноценных образов, Южин всячески борется против всевозможных «искажений»; он их видит в театре символов, который для него «есть великая нелепость, потому что символ не ходит, не говорит, не действует, не смеется, не плачет, не живет и не умирает. Область театра — воспроизведение уже воплотившихся в живых людей идей и символов, и он как интеллигентный художник и не должен, и не может, не изменяя своей природе, изображать то, что в действительности не живет, а только мыслится».[63] Он протестует против «театра-модерн»: «сценой овладели какие-то вертящиеся дервиши символизма; из божьего человека делают китайскую тень или ассирийскую фигурку с вывернутыми ногами и



Тумелик и Лациска (Лешковская)
1893—94 г.
„Равеннский боец" Гальма



Лаврецкий и Лиза (Лешковская) 1895—96 г.
„Дворянское гнездо" по Тургеневу



Кастул и Ната (Лешковская)
1899—1900 г.
„Закат" Сумбатова



Князь Александр и Lise (Яблочкина) 1908—09 г.

„Холопы" Гнедича



Лидман и Гертруда (Лешковская). 1910—11 г.



Лидман и Каннинг (Лепковский)

„Любовь—все" Седерберга

руками...».[63] Для Южина ясно, что «театр настроений или театр внешних бытовых форм, театр стилизации или театр мельчайшей выписки реальных явлений, словом, все антитезы театра, уводящие его в сторону от всеобъемлющей правды жизни, представляют собой нездоровую гипертрофию и не будут жить».[64]

Южин всегда считает, что в театре главное и единственное по своему значению место принадлежит актеру. В статье «О театре» он пишет: «Спектакль есть единственная форма такого создания художественного образца, в котором весь материал — живой, живой в самом простом и буквальном смысле этого слова, где не нужно вещей для создания художественного произведения, а нужны л ю д и. Не краски, не мрамор, не инструменты, а людские голоса, людское молчание, руки, глаза, гнев, любовь, насмешка—все людское». Это убеждение позволяет Южину сделать вывод: «на сколько все живое выше всего мертвого, на столько этот художественный образец, спектакль, выше всех других образцов».[65] С другой стороны, отсюда Южин, с проходящей через всю его жизнь настойчивостью, борется со всякой и всяческой nature morte на сцене как самодовлеющей ценностью и на первый план выдвигает актера.

Для Южина актер — альфа и омега театра. Прекрасно понимая основное отличие искусства актера от всех других искусств, заключающееся в том, что актер одновременно и материал для своего творчества и творец, Южин сознательно предъявляет огромные требования к нему. Для него ясно, что актер и как личность и как материал должен постоянно заботиться о своем развитии. У актера должна быть одна цель: «упорным развитием своей личности, наравне с развитием своего таланта, создать такой состав деятелей театра, который стоял бы так же высоко, как высока сама основная идея театра».[66] «Искусство, — утверждает Южин, —требует от актера беспрерывного улучшения и прогресса не только своих личных свойств, но и приемов своего творчества, а жизнь в своем неудержимом ходе — напряженного внимания и изучения всех ее явлений, всех нарождающихся типов, идей, стремлений».[67] В неопубликованных «Заметках» 1889 г. Южин пишет: «надо много читать. Сколько можно больше. Талант и творчество заразительны... Нужна почва, на которой могло бы проявиться заражение, нужен темперамент, сила восприимчивости и подготовка, чтобы вызвать симптомы творческой горячки. Кто считает себя обладающим этой способ-

ностью, пусть читает все, глядит на все картины, любуется всеми статуями, смотрит всех артистов. Его индивидуальное «я» возьмет, выработает, заразится тем из виденного, слышанного и прочитанного, чем оно способно по самому существу своему заразиться».[68] В дневнике 1892 г. (запись от 30 августа) читаем: «Единственное средство заставить признать в себе талант — это начать работать и довести эту работу до виртуозности».[69]

В своих опубликованных статьях Южин пользуется каждым случаем, чтобы доказать, — и своим актерским творчеством он это делает особенно убедительно, — «что вдохновение, гений и талант от работы только отшлифуются, что без разработки техники не обходились ни Рафаэль, ни Рубенс, ни Шекспир, ни Пушкин, ни Бетховен, ни Вагнер, что Тургенев сам переписывает свои романы, а Толстой до последней минуты добавляет, изменяет, вычеркивает и обтачивает каждую мелочь».[70]

Вспомним, что эти мысли, ставшие теперь аксиомами, повторялись им еще тогда, когда «по ту сторону рампы» их разделяли буквально единицы; когда на Всероссийском съезде сценических деятелей слова Стрепетовой: «долой школу, долой учебу, да здравствует Мочалов!» вызвали бурю восторгов и оваций собравшихся театральных работников, вынесших Стрепетову из зала на руках; когда не только «талант» противопоставлялся «учебе», но господствовало мнение, что «учеба» в р е д и т таланту; наконец, когда сам Южин за свою общую культуру, серьезную требовательность к себе и за постоянное совершенствование в овладении образом не раз слышал малолестные для себя противопоставления актерам нутра и интуиции.

Южин один из первых поднял протест против этого «нутра». «Неверно понятый, искаженный преданиями и анекдотами Мочалов являлся долгое время для русского актера оправданием так называемого «нутра»... Долго считалось, и сейчас этот взгляд не исчез совершенно, что стоит себя хорошенько взвинтить, растрепать свои нервы, довести себя на сцене до состояния вертящегося факира — и уже приближаешься к идеалу вдохновенного исполнителя. Окончательно забывается, что волнения актера постольку волнуют публику, поскольку эти волнения исходят из того образа, который он олицетворяет, а не из его субъективного настроения», говорил Южин в речи, посвященной Мочалову.[71] Он, стремясь разрушить «то печальное явление, которое по недоразумению приуро-

чивается к заветам Мочалова и в чем он совершенно неповинен», говорил «о том странном отождествлении всякого нервоза на сцене с истинным вдохновением, которое дается в удел только избранным художникам». Он с убедительностью показал, что «гений Мочалова заключался в его исключительной способности проникаться ролью до самоуничтожения, жить именно ею, а не своею жизнью, целиком входить в тот образ, который ему рисуется». И еще: «первая сторона мочаловского гения — и самая важная с точки зрения общественного значения всякого художника — это необычайная близость ко всем важнейшим течениям современного ему общества, творческое воплощение идеалов и стремлений своего времени в конкретные и живые образы».

В неопубликованной статье 1925 г. Южин стремится «убедить читателя в неразрывной связи драматического театра с окружающей его жизнью». При этом эта «связь» должна выражаться и в интерпретации классической драматургии и в обязательной для театра работе над постановками пьес современных авторов. «Как ни велики гиганты драматургии прошлых веков, театр, останавливающийся исключительно на них, становится музеем, ценным архивом»; «брать жизнь только в преломлении прошлого значит ослаблять эту связь» с окружающей жизнью.

Южин всегда помнит, что, «по несравненному завету Шекспира», актер должен «изображать век и его характер, а значит откликаться на все его существенные запросы, как бы мало они ни отвечали его личным симпатиям»,[72] и «первое», чего надо добиваться от себя русскому актеру, это (подчеркивает Южин) большего сближения с окружающей жизнью».[73] Он жалуется:[74] «Мы далеки от жизни, мало наблюдаем, мало индивидуализируем наши лица и зачастую придаем им только внешнюю характерность». Только широким участием в жизни, постоянным изучением всех сфер общества, во всех состояниях «сможет актер восполнить этот недостаток».[75] Южин указывает и еще одно: «вторая наша слабая сторона — низкий уровень нашего общего образования».[76] Он настаивает «на высоком образовательном цензе» для актера. Кроме того, «нам необходимо учиться и читать самим, так как ничто этого не заменит».

Расширив основные заветы Щепкина, Южин на своей творческой практике явил пример не только глубоко образованного, но и просвещенного актера, актера, горячо участвовавшего в «сближении с окружающей жизнью» и всегда

серьезно работавшего над собой — как человеком, как актером-мастером, актером-художником.

Своей творческой практикой Южин доказал возможность детальной подготовки всего актерского аппарата для выявления нужных ему творческих замыслов. Правильно констатирует Н. Эфрос:[77] «Для его преимущественных ролей ему был нужен не столько глубокий, сколько широкий, если можно так выразиться — разливный темперамент. И он постепенно его расширил в себе, поднимая экспансивность впереди силы. Яркость красок была нужнее, чем многоцветность и богатство оттенков. И в эту сторону были направлены его актерские усилия. Южин иногда играет недостаточно сложно, но он никогда не играет тускло. Чувства иногда могут бурно кипеть до беспредельно высокой температуры. И у Южина они кипят бурно... Ему непременно нужна наполненность чувства. И она у него, эта наполненность, всегда есть... ему нужно, и это всегда у него есть, чтобы чувство было красиво выражено. Все это он добыл в себе далеко не сразу, но в долгом и напряженном процессе работы. Зато добыл в степени почти совершенной».

Несомненный последователь Щепкина и ученик Самарина, никогда, конечно, у него не учившийся, Южин был и бессознательным продолжателем Каратыгина, — не того Каратыгина, который в общепринятом понимании рисуется как полнейшая антитеза Мочалова, а того подлинного и огромного художника, который ответственно знал, п о ч е м у и ч т о он должен делать и к а к должен он это делать. Современники не раз противопоставляли Каратыгину Мочалова — этих театральных антиподов, Сальери и Моцарта русской сцены. Такое же сопоставление зачастую делалось и относительно Южина и Горева. Пылкий и стихийный темперамент Горева, конечно, делал его актером другого склада, чем Южин. Обаятельный и необыкновенно красивый, Горев прославился своими знаменитыми паузами (например, в «Порыве» Ракшанина, в «Отце» Стриндберга), пламенностью любовных речей (он был лучшим Арманом Дювалем русской сцены) и интуитивным «проникновением» в образ роли. *

* Современники писали с похвалой о нем: «он ничего не знал.. но обо всем догадывался в особые подъемы духа», «наделенный высшим даром интуиции... он постигал вещи не отвлеченным путем, не посредством идеи, а внутренно, в минуты своеобразного мгновенного экстаза» («Галлерея сценических деятелей», изд. «Рампа и жизнь», т. I, стр. 76). Обычно приводимый эпизод — как Горев, играя с двух репетиций Ники-

Его некультурность и необразованность служили постоянно чуть ли не доказательством его таланта. Н. П. Россов договорился до утверждения, что «большинство актеров в наше время слишком образовано и слишком умно», что «умные Сальери все более и более самозванно облепляют искусство», что поэтому «со смертью Горева исчезла и тайна передачи французской мелодрамы».[78] Огромный художник, игравший некоторые роли с исключительным мастерством (например, его знаменитое исполнение Опольева в «Старом барине» Пальма), Горев с годами терял силу воздействия на зрителей. Отсутствие техники, неуменье работать над собой и над ролью, полное игнорирование поступательного хода жизни сделали его в старости актером далеко не той значимости, каким он был в молодости. В этом он, конечно, был полярен умному, образованному и сознательному мастеру, каким был Южин, который от роли к роли, из сезона в сезон не только не растрачивал своего искусства, но постоянно его обогащал; Южин знал свой актерский материал и умел его культивировать.

При всей противоположности Гореву, Южин в своем творчестве нес ряд присущих Гореву актерских приемов: и тот и другой были актерами-романтиками. Так, по крайней мере, зачастую указывалось в различного рода статьях об обоих актерах. Но «романтизм» Южина нуждается в уточнении, на чем в дальнейшем мы остановимся подробно.

Для Южина театр ценен, как мы видели, прежде всего своей неразрывной связью с окружающей жизнью. Он должен быть «зеркалом жизни». Доказывая в статье «Драматург, актер и их театр» необходимость драматического театра, Южин в 1925 г. писал: «как ни старайся мода и сменные течения истребить эту потребность, она может быть заглушена, но не истреблена в массовой душе. Если закрыты все зеркала, люди станут смотреть в стекла, в воду, в медные тазы. Человечеству глаз не завяжешь. Его душа требует властно отразительного аппарата... драматический театр есть не только зеркало, но и совесть человечества». Южин считает (так он пишет в 1902 г.[79] и не раз пользуется этим сравнением впослед-

---

фора Фоку в «Теофано» Аверкиева, после приема послов неожиданно удалился со сцены «пятясь спиной» и на все расспросы, откуда ему известен этот действительно существовавший в Византии «уход», не мог, понятно, указать никакого «источника» — доказывает лишь его художественное вчувствование в образ. Сам он объяснил: «поглядел я кругом, вижу, какая все это сволочь — могут в спину ножом пырнуть, ну я и попятился».

ствии), что «в основе театра должно лежать одно: он должен быть прежде всего верен жизни, как географическая карта верна очертаниям и подразделениям страны, с которой она снята. Но карта служит науке. Ее единственная задача — точность. У театра задача в тысячу раз сложнее и выше». В чем же она? — Южин отвечает: «театр должен быть тем, чем была бы та идеальная карта, в которой в известном масштабе отражалось бы все, что есть в стране, карта, полная той жизни, какая кипит в этой стране, карта в движении, карта в красках, карта, полная звуков, смен света и его оттенков, карта, где были бы зима и лето, где бы жили, умирали, боролись, любили и ненавидели люди, строились города, гудели фабрики, делалось бы все, что делается в самой стране и вровень с ее жизнью. Театр может и должен быть этой фантастической картой, но с непременным условием, чтобы в своей основе он обладал главным свойством обыкновенной хорошей карты — верностью правде». Мало того: «театр должен давать возможность всякому затерянному в волнах жизни издали взглянуть на себя, на свое положение в жизни, стать на минуту в положение того человека, который может «отойти и поглядеть», что он сам представляет из себя, чем он окружен, что с ним делают, что он делает с другими». [80]

Реалистический театр, дающий возможность осознать действительность, — вот тот идеал театра, к которому стремится Южин. Его «личный символ веры» — который, как он писал в 1910 г., [81] «только и связывает его с современным театром» — в том, что «будущее за реализмом, освобожденным от узкого понимания этого понятия и снижения его смысла». Южин убежденно заявляет: «Верно понятый реальный театр, в котором, начиная с формы сапог и характера бороды и кончая глубочайшими проявлениями человеческой души в ее необъятном разнообразии, — все связано с жизнью в ее великом объеме — только, повторяю, такой верно понятый реальный театр одолеет своей правдой все временные искажения, уродующие поочередно его великий смысл. Только перед такой могучей силой, как правда души и правда тела, объединенные художественным творчеством и проникнутые гармонией красоты, — только перед ней поблекнут и завянут нездоровые цветы изысканности или сытых капризов. Только перед ней стихнут восторги кликуш. Только повернувшись лицом к правде во всем ее объеме, засияет театр присущим его идее светом».

Для Южина «прирожденное значение театра, его смысл — быть, так сказать, сгущенной жизнью, ее верным и всеобъем-

лющим отражением в миниатюре, в наиболее типичных проявлениях всего, из чего она складывается». Это Южин говорит в 1902 г.,[82] и в 1921 г. он продолжает определять «существо театра» «как художественное отражение жизни во всей ее безмерной полноте идей и образов, мечты и действительности, во всем богатстве ее правды и во всем блеске ее поэзии.[83]

Всю жизнь борясь против нарушений и искажений реализма в родном для него Малом театре,[84] возмущаясь бытовизмом и натуралистическим воспроизведением жизни, Южин боролся и со специфическим и узким пониманием символа. В своем этюде «Что дает Толстой театру» Южин пишет: «в его творчестве — творчество настоящего художественного синтеза, потому что каждая его мысль, каждый его символ — в образе, каждый его образ — живой, полный красоты и движения символ — и везде дивная гармония души и тела, великая симметрия Микель-Анджело».[85]

Южин — несомненный реалистический актер, и в этом отношении он — типичный актер школы Малого театра: он понимает реализм в плане присущей этому театру манеры игры, свойственной Медведевой и Самарину, Федотовой и Ленскому, Ермоловой и Гореву. Он так определяет реализм: это «не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом». По его мнению, «романтические глубины и красоты только тогда глубоки и красивы, когда тесно связаны с живым человеком и его живым бытом». Утверждая это в своей речи «Романтизм и Островский»,[86] он считает, что «истинный романтик вместе с тем и бытовик, но чистый бытовик не всегда романтик». Для него «крупнейшие писатели мира — Шекспир, Лопе де Вега, Пушкин, Гюго, Диккенс, Тургенев, Лев Толстой, Золя, Островский — непременно реалисты, так как только в реализме объединяются быт и романтика».

Такой именно «реализм», «объединяющий быт с романтикой», и был близок Южину в игре Мочалова и Ермоловой, Щепкина и Садовской, Самарина и Федотовой, умевших создавать на сцене образы, «изучая видимое в человеке и угадывая возможное, соединяя в одно пути изучения и проникновения». Таков, по мнению Южина, «романтизм творческий», который «есть необходимая составная часть творчества реалистического, его неизбежный, если не первенствующий, элемент».

Южин, определяя в 1921 г. существо театра, рассматривал его «как художественное отражение жизни во всей ее безмерной полноте идей и образов, мечты и действительности, во всем богатстве ее правды и во всем блеске ее поэзии». Это

убеждение и делало Южина актером, сочетавшим в себе и «романтика» и «реалиста» и не только завершавшим творчество своих великих предшественников, но и зачинавшим собою новые пути сценического искусства.

* * *

В статьях Южина мы найдем ряд мыслей чрезвычайной важности, которые дают возможность объяснить отдельные стороны его творчества.

Мы видели выше, что он придавал огромное значение в театре актеру. Он настаивает «на том, что актер в, так сказать, «действующем» театре — это, по выражению Л. Н. Толстого, «винт, на котором все вертится», вернее, должно бы было вертеться, если бы актер в своей массе был к этому подготовлен». [87] А «подготовиться» актер должен в двух направлениях — и в смысле техническом и в смысле профессионально-этическом. Для него ясно, что «общественная деятельность актера заключается в подъеме своего сословного достоинства и находится в полной зависимости от того, насколько он своей борьбой, своей стойкостью и убежденной последовательностью оберегает театр от уступок жизненным инстинктам толпы в продолжительные эпохи, когда художественные запросы общества ослабевают и понижаются». [88]

Южин, задумываясь над вопросом, «кто виной этой поразительной разницы, которая существует между положением каждого специалиста в своем деле и положением актера в театре», «без колебания» отвечает: «сам актер». И тут же добавляет: «больших страданий, чем это сознание, мне не доставляло никакое личное горе, неудачи, даже потери близких людей». [89] Отсюда его возмущение теми товарищами по работе, которые позволяют себе унижаться перед власть имущими, отсюда те резкие эпитеты, которыми он награждал отдельных из них. И не случайно в лапидарные записи своих «дневников» Южин вносит слова о подделке векселей, будто бы сделанной Ф. П. Горевым, и в дальнейшем с удовлетворением отмечает, что Горев оправдан. Всегда внешне сдержанный, благовоспитанный, Южин способен был приходить в бешенство, когда он видел, как унижается актер. Так, например, мне известен случай (о нем упоминает в своих неопубликованных воспоминаниях и М. Н. Сумбатова), имевший место в Московском Купеческом



Фигаро и Сюзанна (Лешковская)
1909—10 г.
„Женитьба Фигаро“ Бомарше



Гофреттер и Эрна (Шухмина)
1912—13 г.
„Обширная страна“ Шницлера



Будай и Колтушина (Найденова)
1912—13 г.
„История одного брака“ Александрова



Грозный и Анна (Щепкина). 1913—14 г.
„Василиса Мелентьева" Островского



Алексей Сергеевич и Кира (Лешковская). 1913—14 г.
„Огненное кольцо" Полякова



Епископ и Моника (Яблочкина) 1913—14 г.
„Порыв" Кистмекера

клубе, когда Южин, увидев одного актера, на коленях умолявшего московского миллионера заплатить за него карточный долг, в порыве бешенства подбежал к нему, поднял его и «спустил с лестницы».

Но не только личного достоинства требует Южин от актера, но и «подъема своего сословного достоинства». Строки и страницы, посвященные этому, всегда и везде сквозящие мысли об этом, собственное поведение Южина сыграли в свое время несомненную роль в ликвидации долго царивших в актерском быту каботинства, богемы, зазнайства и т. п.

Когда Общество любителей российской словесности, желая отметить юбилейную дату, связанную с Мочаловым, обратилось к Южину с просьбой выступить с чтением отрывков из пьес, игранных великим трагиком, Южин вносит предложение рассказать о нем «в жизни и на сцене». И не только впервые в стенах Московского университета, но впервые в России актеру уделяется внимание как общественному деятелю, сыгравшему огромную роль в поступательном движении русской культуры.

Когда в Ярославле торжественно справляется юбилей основателя русского театра Волкова, актер Южин добивается слова, в котором он старается разгадать, «о чем над Волгой думу думал и с соловьями речи говорил» первый русский профессиональный актер. Для Южина — в то время, вероятно, для него одного — было ясно, что «русский актер пробьет себе в обществе то место, на которое он имеет полное право по существу своего дела, — место общественного и государственного слуги-деятеля».

Когда справляется юбилей Щепкина, Южин с громадной взволнованностью говорит: «Щепкин не только гениальный актер. Он — гениальная натура. Он — ломоносовской породы. Как Ломоносов был носителем веры в силу и значение русского ученого, так Щепкин был носителем веры в силу и значение русского актера. Какой холмогорский мороз или какие украинские ветры взрастили эту веру в двух русских мужиках? Какой гений забросил ее зерно в их большие сердца, в их мощные умы... не мне отвечать на эти вопросы. Но факты налицо: как Ломоносов утвердил значение русского ученого, так Щепкин утвердил значение русского актера. Это были не только гениальные люди, это были гениальные и неутомимые борцы за то, что для них было дороже семьи, дороже многих благ, дороже самой жизни».[90]

Сам Южин, идя на сцену, вынужден порвать с семьей, поссориться с отцом, который не мог допустить, чтобы сын князя

Сумбатова стал актером. Южин легко отказывается от княжеского титула и с гордостью носит звание артиста. Южин всей своей жизнью добивается признания деятельности актера. Правы биографы Южина, которые говорят о том, что благодаря Южину исчезли с подмостков русского театра и трагики Несчастливцевы, которым родная тетка отказывала в приюте, и комики Счастливцевы, которых губернатор выгонял из города. Благодаря Южину стали исчезать и те, кто, подобно Счастливцеву, полагали, что все несчастье театра в том, что «образованные одолели». Если советский театр вряд ли может назвать хоть одного работника, которому не было бы ясно значение и общей и специальной культуры для актера, то, несомненно, в предреволюционные годы пример Южина, не замыкавшегося в рамки своих профессиональных интересов, своего ремесла, тесно связанного с современной общественностью и настойчиво пропагандировавшего необходимость для актера образования и постоянного технического совершенствования, сыграл огромную роль. Но и для советского актера те страницы, которые Южин посвящает культуре речи — уменью говорить на сцене и уменью молчать, культуре движенья — власти актера «над всеми мускулами лица, шеи, стана, рук и ног», не утратили и сейчас своей актуальности.

Не желая утверждать, что «одной техникой создается искусство», Южин настаивает на том, что «техника не есть рутина. Она должна постоянно развиваться». Он касается ряда вопросов «технического» порядка, существенных для его понимания и не утративших своего значения для актера наших дней. Отмечая, что «техническая сторона нашего дела так же важна, как и его духовная сторона», он добавляет, что под влиянием «долго господствовавшего восхищения перед пресловутым нутром уровень требований от актера развития его техники» понизился. «Ходячая рецензия, — пишет он в «Личных заметках», — давно уже подготовлявшая это стадное стремление к бессознательному настроению, которое теперь получило утонченное развитие, сплошь да рядом ставила технику чуть ли не в преступление, и этот гвалт постепенно заглушал требования, выработанные великими мастерами». [91] Его заметки касаются уменья «говорить, молчать и двигаться на сцене». Остановимся несколько на этих любопытных — и не только со стороны исторической — мыслях. [92]

«Говорить на сцене не значит только правильно, одушевленно, даже вполне жизненно высказывать мысли автора. Говорить — значит уметь отвечать (подчеркивает Южин) тоном,

полутоном, иногда одним восклицанием или полузвуком на все, что слышите вокруг себя». Он протестует против того, что «очень часто во имя ж и з н е н н о с т и (!) речи до публики долетает едва половина того, что говорится на сцене». Для него слово имеет огромнейшее значение. В предисловии к хрестоматии, составленной для театральных училищ А. А. Федотовым, Южин пишет (1903 г.):[93] «В слове народа — его бессмертие, так как только с в о и м с л о в о м народ, исчезая, неразрывно связывает себя с безграничным будущим, сливается с грядущей жизнью народов, пришедших на его смену, и все фараоны Египта, вместе взятые, не стоят одной иероглифической надписи, которая спасла их от забвения». «Слово — это тело мысли. Мысль без слова — неродившаяся душа», продолжает он. Отсюда понятно, что, с его точки зрения, «язык народа и есть та форма, в которой организуется идея слова». Сцена — по его мнению — это «царство художественной речи». «Сила и красота языка пьесы — это половина красоты всего произведения».

Южин знает, что малейшее изменение лица актера не пропадает для зрителя, так же как ни одно слово, «произнесенное со сцены, не проходит бесследно». Южин напоминает о том, что «вся Европа давно признала огромное значение сцены как могучего охранителя красоты художественной речи», и тут же убеждает, что и «нам пора твердо стать на эту почву, если мы хотим удержать сцену в ряду учреждений, служащих культуре своего народа». Заговорив об этом, Южин возвращается к излюбленной своей теме: «Сама природа сцены указывает ей этот путь, путь гораздо более верный, чем все остальные навязываемые ей пути, начиная с пресловутого отождествления художественного института со школой и кончая бредом последних лет — литургией». Подчеркнув еще раз, что «сцена — это самодовлеющий и самостоятельный институт, где речь и мысль облекаются в пластические формы, где жизнь во всей глубине и полноте должна быть дана в образах художественного синтеза», Южин резюмирует: «это значение сцены нисколько не меньше значения школы и храма. И оттого, что ее будут делать училищем или литургией, она только утратила бы свой огромный самостоятельный смысл и свое культурное назначение... и никогда не станет ни хорошей школой, ни хорошей церковью. Сцена нужна и хороша как сцена, а не как подделка под другие учреждения».

Отсюда основное: «в связи с этим взглядом на театр, на первый план выступает одна из важнейших его задач — охра-

нение языка в его красоте и чистоте, охранение в меру и силу того значения слова, которое я пытался определить» — заканчивает он.

Придавая такое огромное значение слову и речи, Южин требует, чтобы актер умел «в своей роли соединить ее тон с общим тоном всей пьесы и довести его модуляции до тончайшей нюансировки».

В своей творческой практике Южин блестяще утверждал это требование и всегда умел соединить тон своей роли с общим тоном всей пьесы, почему речь, например, его Паулета в «Марии Стюарт» звучала иначе, чем речь Кавершама в «Идеальном муже» или Телятева, Болингброка, Фамусова, Посадника, Кромвеля или любого героя современной пьесы. Умея давать тончайшие оттенки мысли (например, в «Мастере» Бара), чувства (например, в «Любовь — все» Седерберга), переживаний (например, в «Огненном кольце» Полякова), Южин находил едва уловимые нюансы, никогда им не повторяемые, по-разному вскрывавшие образы, воспроизводимые им на сцене. И не только тонкости речеведения его Фамусова, много раз нами виденного, вплоть до последнего выхода его на сцену 7 декабря 1926 г., звучат в памяти, но и одна из первых виденных нами его ролей в 1904 г. (следователя Музона в «Красной мантии» Брие) до сегодня отчетливо вспоминается благодаря разнообразию интонаций, то вкрадчивых, то суровых, то нежно-вибрирующих, то повелительных и жестоких. «Уметь говорить — значит уметь находить тон, свойственный самым разнообразным по эпохе и по положению лицам, которых мы играем, и этим тоном отвечать целям и характеру авторского творчества» — настаивает Южин и в своей творческой практике актера блестяще доказывает возможность этого. Его речь — боярина («Воевода»), римского сенатора («Побежденный Рим»), графа де Ризоора, Паратова и т. д., так же как царя («Василиса Мелентьева»), грузинского военачальника («Измена» Сумбатова) и русского полководца (Кутузов — «1812 год»), монаха (Пимен — «Борис Годунов»), епископа («Порыв» Кистмекера) и аббата («Израиль» Бернштейна), писателя («Ночной туман» Сумбатова), банкира-еврея («Наследники» Хина и «Очаг» Мирбо) — всегда иная. Также по-иному звучит его слово в ролях Шекспира и Бомарше, Ибсена и Скриба, Островского и Грибоедова.

Но и этого мало. Настаивая на жизненности и естественности сценической речи, Южин, единственный из писавших об актере в его время, выдвигал требование, которое и сейчас да-

леко не все актеры умеют осуществлять на практике и которое признается далеко не всеми «школами» актерской игры. Южин писал:[94] «Гамлет и Чацкий не могут говорить одним и тем же тоном, хотя обе эти роли — так называемого героического амплуа, но их внутренняя индивидуальность, их эпоха и среда, наконец замыслы и тон творчества их авторов обязывают актера уметь заставлять говорить Гамлета совсем иначе, чем Чацкого. Речь и жизненная и естественная у Гамлета — и не жизненна и не естественна в Чацком».

Сам он, играя по-разному Шекспира, Скриба, Островского, дает различный тон Ричарду III и Шейлоку, Болингброку и Монришару, Паратову и Телятеву и даже в пьесах Сумбатова его Арталинский («Невод») говорит иначе, чем Тамерницын («Вожди») или Острогин («Ночной туман»). Южин настаивает на том, что «нельзя установить общих требований «простоты», «естественности» и «жизненности». Актеру надо уметь говорить так, чтобы для данного лица его речь была проста, жизненна и естественна; вполне жизненна и естественна приподнятость речи и тона Иоанны д'Арк, тогда как пресловутая простота речи была бы в ее устах и нежизненной и неестественной». Не только допуская «приподнятость» речи, но и настаивая на том, что в ряде ролей только она будет жизненна и естественна, Южин указывает, что «при самых сильных подъемах, в самых патетических местах» актер все-таки не должен читать, не должен декламировать, а говорить — «едва заметная линия отделяет сценическую правду от лжи», — и сам Южин, на наше восприятие (об этом в дальнейшем скажем подробнее), всегда находил эту «линию».

Наконец, «уметь говорить — значит уметь передавать все оттенки авторского диалога, уметь, не подчеркивая, выдавать важнейшее, уметь так с к а з а т ь фразу, слово, чтобы не пропал их оттенок, значение и желаемое автором впечатление на публику» — это положение Южин осуществлял предельно совершенно в диалоге, как в современных пьесах, так и в классической комедии. ☆

☆ Наудачу один пример. Обычно — особенно за последние годы — Репетиловы говорят: «Танцовщицу держал! да не одну!! Трех!!! разом!!!!», а Южин произносил эти слова «в одно», легко и быстро, и чувствовалось, что Репетилов не может позволить себе хвастаться, что это один из привычных ему и его обществу фактов; сопровождая эти слова опущенными глазами и застегиванием пуговицы на перчатке, мастер больше, чем кто-либо из русских актеров, оттенял «самоуважение» Репетилова и его восторг перед широтой и «либерализмом» своей натуры, — взрыв хохота всего зала был ответом на эту фразочку.

Придавая огромное значение уменью говорить, Южин первый в русском театре указал, что «уметь молчать еще труднее». Для него «значение молчания на сцене равносильно значению речи», и, с его точки зрения, «техника молчания не менее сложна, чем техника речи». Он пишет: «уметь молчать — прежде всего значит уметь слушать и непременно отвечать, слушая, на каждый штрих мысли собеседника, но не речью, а взглядом»— сам он мастерски умел это делать, и если в Фамусове на первых спектаклях его реакции, например, на монолог Чацкого «А судьи кто?» были несколько подчеркнутыми, то постепенно он достиг в них того же мастерства, какое у него сразу было и в диалоге со Скалозубом и в диалогах с Лидией Чебоксаровой («Бешеные деньги») и с леди Мальборо («Стакан воды»).

Южин знал ценность «паузы» или «полупаузы», представляющих «обоюдоострое и опасное оружие». «Она [пауза] только тогда сильна, — говорит он на основе своего опыта, — часто сильнее всякой речи, когда она так прожита и выражена актером, что фраза после нее является только разрешением уже осознанного зрителем впечатления». Одним из многих примеров блестящего преподнесения текста после «полупаузы» может служить финальная фраза «Стакана воды» («все [произошло] благодаря стакану воды»), — ее Южин произносил необычайно просто и легко, делая после слов «все благодаря» паузу (оправдывал он ее тем, что в это время нюхал табак) и затем самым естественным жизненным тоном, отряхивая небрежно табачные крошки с рукава камзола, спокойно и убежденно заканчивал под общий хохот: «стакану воды». Зритель знал, что Болингброк именно это и скажет, но полнейшей для него неожиданностью было то, что Болингброк так мало придает этому значения, но, вместе с тем, подготовленное всем предшествующим впечатление убеждало, что иначе он и не мог бы взглянуть на все происшедшее, и зритель выходил из театра не только вдоволь посмеявшись над увлекательной интригой пьесы и блестящим ее исполнением с участием Ермоловой, Лешковской и Южина, но и до конца поняв характеры персонажей, показанные с неизмеримо большей психологической глубиной, чем они даны автором.

Южин знал, что «уметь молчать — значит уметь предпослать фразе или дать после нее именно то количество времени, которое нужно, чтобы публика успела воспринять или подготовиться к восприятию известной мысли или ощущения». Продолжительность этого молчания «требует огромного артистического чутья и чувства меры». И этим обладал Южин; таковы

его коротенькие — полусекундные — «паузочки» в диалоге со Скалозубом:

А там
Зачем откладывать бы дальше,
Речь завести || об генеральше?..

и дальнейший ответ на слова Скалозуба:

Жениться? Я ничуть не прочь.
— Что ж? у кого сестра, племянница есть, || дочь...

Его многоминутная пауза, когда он, закрыв лицо платком, спокойно сидит, отвернувшись во время последнего разговора Лидии с Васильковым в «Бешеных деньгах», а зритель, не отрываясь, следит именно за ним, — разрешается громогласным взрывом хохота при его словах: «Теперь вы выздоровели, я могу перестать плакать».

Владея паузами в диалогах, Южин в отличие от многих и многих актеров не допускает их в монологах, когда он один на сцене: он знает, что такое монолог — это мысль, а мысли текут непрерывно, — и его Фигаро, оставшись один, не делает пауз, не прерывает ими свою речь и Ричард III; Отелло же в присутствии сената или Фамусов в воспоминаниях о Максиме Петровиче или в рассказах о Москве не раз к ним прибегает.

И еще одно: «надо уметь молчать и участливо и безучастно», потому что «есть целый ряд сценических положений, когда надо именно не отвечать ничем на то, что слышишь» (как он сам, например, это делал в финале «Мастера» Бара во время речей доктора Кокоро или в диалоге Крутицкого с Мамаевым во II акте «На всякого мудреца»), а также «уметь молча не понимать того, что говорят» (так, его Фамусов никак не понимает речей Чацкого во II действии, а его Крутицкий — речей Мамаевой в IV действии).

Останавливается Южин и на необходимости «уметь двигаться на сцене», т. е. «иметь полную власть над всеми мускулами лица, шеи, стана, рук и ног. Это страшная трудность, — добавляет он, — и ее можно одолеть только годами. И как уменье говорить вырабатывается, с технической стороны, развитием голоса и дикции, уменье молчать — работой над своим взглядом, так уменье двигаться — работой над мимикой и пластикой, задатки которых вложены природой в каждого человека. Только тогда, когда эта полная власть над своим телом выразится в легком и произвольном подчинении всего тела замыслу актера, только тогда пропадут в нем рутинные и заученные позы и мимика, которыми он спасается в трудные минуты».

Будучи актером «речевого» типа, Южин хоть и требовал, чтобы актер добился полной власти над своим телом, сам, однако, не владел им так, как он умел владеть сценическим словом. Он постепенно сумел достичь не только «игры глазами», но и «игры в глазах»,* умел мимикой раскрывать и ум (Кутузов), и глупость (Барсуков — «Утро делового человека»), и различного типа самоуверенность (Фигаро, Кавершам, Comme il faut—«Театральный разъезд»). Как умный актер, Южин знал, что сила его мимики — главным образом в нижней части лица, и не случайно из девяноста двух ролей, в которых он заснят, он в шестидесяти одной роли или совсем без наклеек, или с одними усами, или с бородой без усов: его рот и подбородок давали ему широчайшие возможности для мимической характеристики персонажа, что он лишь подчеркивал гримом. Мне приходилось писать, ссылаясь на тут же приложенные фото, о том, что рот его Ричарда — «змеиный», его Репетилова — чувственный, Фабия («Побежденный Рим») — скорбный; надменный у Кавершама («Идеальный муж»), елейный у епископа («Порыв»), саркастический у Стефана («Дебют Венеры»); точно также его подбородок — волевой у Кромвеля, упрямый у Монришара («Дамская война»), безвольный у Барсукова («Утро делового человека») и т. д. и т. д.

Южин умел одним наклоном головы существенно оттенить или образ (Фигаро, Болингброк, Comme il faut) или его внутреннее состояние в данный момент (Фигаро с Сюзанной или Отелло с Дездемоной); умел он менять и позы («Зима», «Дебют Венеры», «История одного брака», «Княгиня Куракина», «Счастливец») и манеру держаться (так, например, одинаковый момент: рукопожатие — в «Любовь — все»—с женщиной и с мужчиной вскрывает их взаимоотношения; или, например, поцелуй руки — в «Огненном кольце», в «Стакане воды», в «Дамской войне» — различен и по стилю и по психологии). Фотографии сохранили и особенную выразительность его рук, которым он умел придавать отчетливую характерность соответственно воспроизводимому образу: спокойные руки в «Наследниках» или в Шейлоке, нервные в «Дебюте Венеры» или «Отелло», «благолепные» в «Порыве», «расслабленные» в Репетилове... Фото-

* Даже фотографии передают это: например, страсть («Равеннский боец), презрение в глазах доктора Будая «(История одного брака»), влюбленность («Обширная страна»), подозрительность («Дамская война» с Яблочкиной), скорбь («Огненное кольцо» с Лешковой) или опьянение (Репетилов), добродушие (Арвик — «Когда цветет молодое вино»), злобу и ужас (Ричард III).



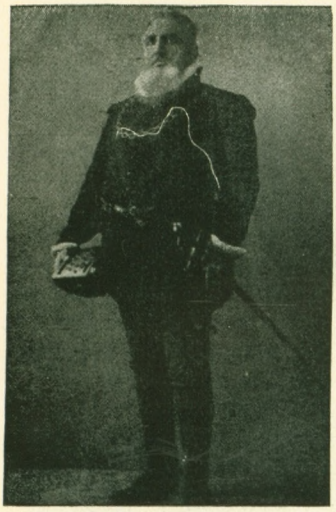
Самозванец *1892—93 г.*
„Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский“ Островского



Маркиз Поза *1893—94 г.*
„Дон Карлос“ Шиллера



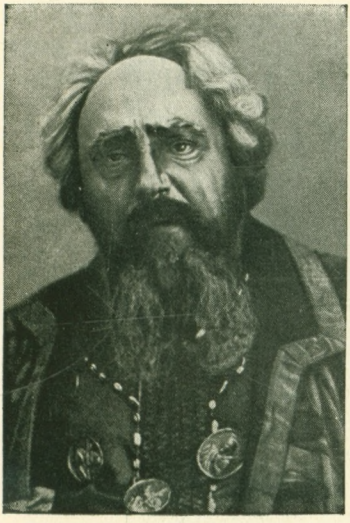
Отар-Бег. 1903—04 г.
„Измена“ Сумбатова



Паулет *1910—11 г.*
„Мария Стюарт" Шиллера



Ризоор *1914—15 г.*
„Граф де Ризоор" Сарду



Глеб Миронович *1918—19 г.*
„Посадник" А. Толстого



Кромвель *1921—22 г.*
„Оливер Кромвель" Луначарского

графии передают его в одинаковых, казалось бы, позах — со скрещенными на груди руками (но как различно скрещенными в Кориолане и в Отелло!) или со сложенными кистями рук (и опять как различно — в «Зиме», в «Очаге» и в роли Яго).

Сохранившиеся фотографии — объективный документ, подтверждающий субъективные впечатления, говорящий о том, что Южин в области мимики и пластики (в широком смысле) достиг несомненно значительных результатов. Но вместе с тем эта сторона не только не доминировала в его творчестве, но и заслонялась мастерством его речеведения. С этой стороны он — типичный актер Малого театра школы Щепкина и Садовского. Он, так же как и эти два великих основоположника реалистического актерского мастерства, умеет слышать жизнь, но слышит он ее по-иному, чем они. Щепкин улавливал в разговоре окружающих какую-либо «ноту», которая открывала ему особенности того или другого образа или отдельного момента роли, Садовский слышал окружающую действительность и в звучании речи умел понять типические особенности русского быта, русских нравов и характеров, Южин же умел слышать в произнесенных словах глубины человеческого духа, сложность человеческой психологии, умел не только раскрыть через звучащую речь внутренний мир, но и спрятать его.

Он слышит речь различных героев и слышит различие речи Пушкина, Грибоедова, Островского, он различает речь Шекспира и Уайльда, Гюго и Бомарше, Шиллера и Шницлера; он знает особенности манеры речеведения людей умных («Стакан воды») и глупых («Дамская война»), порочных (Ричард III) и добродетельных («Мария Стюарт» — Паулет), увлекающихся («Обширная страна») и холодных («История одного брака»), обманывающих («Бесприданница») и обманывающихся («На полпути»), торжествующих («Фигаро») и побежденных («Огненное кольцо»), властных («Макбет») и безвольных («Борьба за престол»), легкомысленных («Сын Жибуайе») и серьезных («Вожди») и т. д. и т. д., и для каждого характера умеет подслушать в жизни основное звучание его речи и богатейшую раскраску интонаций в зависимости от внутреннего состояния говорящих. Он умеет передать шопот взволнованной души (знаменитое обращение Фигаро к Сюзанне в монологе последнего акта; его реплика — «Гертруда, зачем ты ушла от меня?» в «Любовь — все») и с одинаковой легкостью дать громовые раскаты бури («Крови, Яго, крови!» или «Коня, престол мой за коня!») или полный трагизма крик (короткое «Дочь!» в последнем акте «Горя от ума»).

Как свидетельствует современник, подтверждая и наши наблюдения над богатством диапазона голоса Южина, «в Чацком мы услышали высокий тенор, скорее нежный, чем сильный («tenore di grazia», а не «tenore di forza»), Карл V вдруг заговорил мужественным баритоном с чисто грудными нотами (изредка бархатными), но неизменно сверкающими чарующими переливами от изумительной нежности и ласки до подавляющей силы... в Макбете полился настоящий густой бас, такой густоты и металла, что в пору хоть бы незабвенному И. Ф. Бутенко» (знаменитый певец Большого театра).[95] Не случайно известный баритон Девойод считал, что в русском театре есть только один по-настоящему поставленный голос, да и тот не в опере, а в драме — голос Южина.

Тщательная обработка этого природного дара, глубокое внимание к звучащему слову и забота о доходчивости и яркости сценической речи привели к тому, что «весь речевой аппарат у него совершенный» (констатирует Н. Эфрос[96]), и несомненно, что в смысле культуры сценической речи мастерство Южина было крупнейшим достижением искусства актера в дооктябрьский период истории русского театра. И это одно обеспечило бы его имени почетное место в истории московского Малого театра и в истории развития русского сценического искусства.

Глава третья

РОМАНТИЧЕСКИЕ РОЛИ ЮЖИНА

Мы выше говорили о том, что писавшие о Южине не раз резко расходились в своих суждениях по поводу того, в каком амплуа — вернее, в пьесах какого жанра — творчество Южина достигло наибольших высот. Как мы уже говорили, творчество Южина на протяжении сорокапятилетней сценической деятельности значительно видоизменялось. При этом в зависимости от ряда причин (основные из них нами были уже указаны) в отдельные периоды своего творчества, а также в зависимости от воспроизводимого им на сцене драматургического жанра Южин применял для создания образа различные творческие приемы. Воплощая роль, он то, полагаясь на свое в сильной степени ему присущее — особенно в молодые годы — личное обаяние, оставался на сцене самим собой, то, стремясь к инобытию, добивался максимального отхода от своего психофизического «я»; то поражал мастерством своего исполнения, то заставлял забывать о нем, захватывая зрителей глубиной своих переживаний; и в его игре можно было порой с отчетливостью установить применение метода «представления», порой — метода «переживания».

Как ни различен был подход Южина в разные периоды его творческого пути к играемым им ролям, и особенно к ролям различного жанра, каждый сколько-нибудь значительный образ (особенно в классическом репертуаре) обращал на себя внимание интерпретацией, вернее — своеобразием толкования, какое давал роли этот умный актер. Высокая интеллектуальность и культура актера были далеко не столь обычным явлением на русской сцене последней четверти XIX века, когда зрители особенно восхищались актерами иного творче-

ского типа, как, например, Стрепетовой, Ивановым-Козельским, Горевым, когда Ермолова потрясала театр своим огромным стихийным дарованием и когда даже от рядового актера зрители ждали прежде всего эмоциональной взволнованности, предпочитая нервозность игры продуманности, вспышку темперамента — цельности и законченности образа и зачастую принимая личное волнение актера за переживания воспроизводимого на сцене лица. Естественно, что в этот период ум и образованность (тоже далеко не частая в ту эпоху в актерской среде), присущие Южину, выделяя его из общей массы русских актеров, обращали на себя внимание прежде всего, создавая впечатление «холодности» Южина. Того Южина, который, играя Карла V с Горевым — Эрнани и Ермоловой — доньей Соль, заставлял зрителя забывать всех исполнителей пьесы и помнить только знаменитый монолог Южина; того Южина, который, играя Дюнуа с Ермоловой — с Ермоловой! — Иоанной д'Арк, вызывал бурю восторгов зрительного зала и которого после спектакля неоднократно молодежь поднимала на руки у подъезда театра; того Южина, гастроли которого в провинции сопровождались неистовством зрителей; наконец, того актера, которого публика приветствовала в единодушном порыве, встав со своих мест, в день его двадцатипятилетнего юбилея, а актеры на гастрольном спектакле в Александринском театре венчали лавровым венком!

Лишь актер, волнующий, захватывающий и воздействующий на чувства зрителей, мог вызывать такое отношение к себе. Но надо при этом помнить, что такого порядка воздействие было у ряда актеров эпохи более ярким, более сильным и глубоким, в то время как воздействие продуманностью образа, его сценической законченностью и строгим единством было, конечно, в ту эпоху чем-то новым и несомненно исключительным. Отсюда вполне законное представление о Южине прежде всего как об актере огромного ума...

И различие методов, применяемых им при воспроизведении образов различных жанров, было не метанием актера, не умеющего найти наиболее соответствующие его психофизическим особенностям приемы игры (лишь в первые годы его сценической деятельности, быть может, это могло иметь место), а планомерно им проводимым до конца его дней принципом.

Зная творческий путь Южина с сезона 1904—1905 гг., видя его в ряде ролей помногу раз, наблюдая его и во время репетиций и на спектакле, за кулисами и из-за кулис и,

будучи экстерном Малого театра, находясь с ним на сцене, зная, наконец, литературу о нем и всю сохранившуюся его иконографию, — я позволяю себе утверждать, что методы построения образа Южина шли по четырем основным руслам.

Мы видели, что еще в 1902 г. Южин ясно осознал необходимость сценическим воплощением «отвечать целям и характеру авторского творчества». Различие драматургических жанров — романтической драмы и современной пьесы (вернее, пьесы, изображающей современную жизнь), высокой комедии и трагедии — и создавало основные русла, по которым шло его творчество.

Несмотря на то, что Южин обладал ярко выраженными внешними данными, особенно резко обозначившимися с годами, он настолько по-разному строил сценический образ в пьесах различных жанров, что зрителю могло казаться, будто он видит перед собой другого актера или во всяком случае актера другой школы.

Каждая новая роль — особенно в период его артистической зрелости — производила впечатление наибольшего соответствия его актерской индивидуальности. Отсюда для тех, кто, не зная всей совокупности его сценических произведений, знал лишь отдельную категорию его образов, могло создаться различное представление о доминанте его творчества. С другой стороны, те, кто следил за всеми его актерскими созданиями, предпочитали его в ролях, с наибольшей полнотой соответствовавших в его интерпретации их собственному субъективному пониманию требований, предъявляемых к ролям известного жанра. В этом одна из причин «парламента» мнений о Южине-актере.

Но была и еще одна существенная причина.

В отличие от любого искусства, произведения которого сохраняются в веках и зачастую по-разному оцениваются каждой эпохой, творчество актера не может быть предметом такого пересмотра, так как объект изучения отсутствует. И часто думается, что, попади мы в театр прошлого, мы развенчали бы многих популярных знаменитостей эпохи и, наоборот, выделили бы актеров, в свое время прошедших или совсем незамеченными или малозамеченными. Часто думается, что общепризнанные, знаменитые актеры, если бы они выступали в современном нам театре с теми же самыми приемами, которые в свое время прославили их (случай гипотетический потому, что каждый художник отображает с о в р е м е н н о е мастерство), зритель наших дней не только «не принял» бы

многих из них, но и осудил бы некоторых. Когда слушаешь записанные на пленке фонографа знаменитые монологи знаменитых актеров прошлого, то и сквозь техническое несовершенство самих записей ощущаешь неприемлемость многого в мастерстве их исполнителей. Когда смотришь фильм сравнительно недалекого прошлого, то поражаешься не только тем, насколько кинотехника шагнула вперед, но и насколько изменились методы актерского исполнения. Когда, наконец, в возобновленной театром постановке среди новых исполнителей ряда ролей видишь отдельных мастеров—участников первого воспроизведения пьесы, поражаешься различием их игры и игры их партнеров.

В творчестве актера те его создания, которые получили наиболее широкое признание современников, выражают и характеризуют вкусы господствующего большинства; благодаря этому по ним мы можем судить о тех сторонах творчества актера, которые с наибольшей полнотой соответствовали требованиям современной ему публики и, следовательно, определяли то, что в игре его было наиболее современного как у актера — выразителя своего времени. С другой стороны, актер, как и художник любой области, несет с собой хотя бы отдельные приемы прошлого, тех предшествующих поколений, на восприятии которых формировалось его мастерство. Наконец, если он подлинный художник, он привносит нечто новое, что лишь в дальнейшем получает общее признание.

С этой стороны созданные актером образы, наиболее спорные или даже менее всего приемлемые в глазах рядовых современников, представляют наибольший интерес для исследователя: по ним зачастую можно определить, что «нового» привнес актер в сценическое искусство. В самом деле, если, играя классическую роль, актер нарушал общепринятое понимание ее, он не встречал в зрительном зале или даже у критики сочувствия — случай, несомненно имевший место, например, с Городничим Ленского, «нарушившего традиции» и давшего свою интерпретацию образа, ярко характеризующую приемы этого художника. Если актер давал образ, не соответствовавший толкованию критиком какой-либо пьесы, он встречал с его стороны осуждение — так было, например, с Гамлетом, интерпретированным Южиным не так, как его понимали некоторые современные Южину шекспиристы, — это, однако, вовсе не лишает созданного образа объективной ценности. Еще: новые приемы, предвосхищавшие что-либо из того, что лишь в дальнейшем получило признание, всегда осуждались современниками, — это имело место, например, в период

господства «литературного театра», когда Ермолову критиковали за то, что она выходила из рамок, данных Невежиными, Вл. Александровыми, Саловыми и т. п. драматургами эпохи, когда еще не понималось, что актер — не иллюстратор драматурга, а самостоятельный художник, созидающий свое самостоятельное произведение на материале, данном драматургом.

Нужно упомянуть и еще об одном. Зачастую «спорные» или «непризнанные» образы представляют особую ценность для исследователя потому, что они, не соответствуя психофизическому материалу актера, с наибольшей четкостью позволяют определить технические приемы актера, которыми он стремится преодолеть несоответствие присущих ему данных с требованиями, предъявляемыми ролью.

Длительный творческий путь Южина и огромное число ролей, им сыгранных, естественно, способствовали тому, что он в разные периоды своей работы в театре и в разного типа ролях демонстрировал в своих созданиях или в совокупности или в отдельности все указанные особенности, присущие крупному актеру. У него был ряд общепризнанных современниками ролей, были роли, воссоздавая которые, он пользовался приемами предшествующих поколений, были образы, в которых он своей интерпретацией нарушал общепринятое толкование или вносил новые приемы творчества; были, наконец, роли, не соответствовавшие его собственным психофизическим средствам.

Южин уже во втором десятилетии своей «службы» в Малом театре становится «ведущим» его актером, а с 1909 г. он беспрерывно до своей смерти стоит во главе его. И, вероятно, это один из очень и очень немногих актеров, которые имели возможность выступать только в тех ролях, которые были им близки или казались такими. Поэтому в его творчестве за эти годы не могло быть провалов. Поэтому, наконец, его творческие создания всегда были и разнообразны и ценны. Различное отношение к его актерскому творчеству — одно из доказательств значительности его творческой деятельности.

Сличая отзывы об игре Южина и характеристики, ему посвященные, видишь, что в глазах подавляющего большинства современников Южин прежде всего был ценен как воплотитель романтического репертуара.

Как отмечал Вл. И. Немирович-Данченко в прочитанном им на XXV-летнем юбилее Южина адресе от Художествен-

ного театра, Южин помог «Малому театру, имевшему уже свою большую славную историю, найти обновление в репертуаре сильных, красивых произведений романтизма, отмеченных громадным вдохновением и свободной, возвышенной мыслью»; при этом имя Южина стоит рядом с именами М. Н. Ермоловой и А. П. Ленского. Все они составили «блестящее трио, которое с энтузиазмом благородной мысли и увлекательной убежденности, наперекор враждебным условиям эпохи, призывало к героизму и самоотверженности».[97]

Южину справедливо приписывается заслуга возрождения романтического репертуара на сцене Малого театра. Сам он вспоминает: «Труппа 80-х, 90-х годов продолжала то дело, которое было начато гением Мочалова, но заглохло на три—четыре десятилетия после него под давлением борьбы реалистов с фальшивой мелодрамой».[98] «В этот героический репертуар, который прослоил собою в конце 70-х, во все 80-е и 90-е годы односторонний репертуар предшествующих десятилетий, вошли с тем же чувством радостного удовлетворения все те огромные силы, которые составляли в то время коренную труппу реалистического Малого театра». И участие самого Южина, молодого, горячего, яркого актера, обладавшего несомненным личным обаянием, сильно способствовало успеху забытых Малым театром романтических пьес. «И сколько незабываемой радости давали они нам, — вспоминает А. А. Яблочкина, — и по ту и по эту сторону рампы; благодаря силе, красоте и благородству игры (Ермоловой, Ленского, Южина, Горева. — *Вл. Ф.)* мы уносились от земли, наши сердца пламенели жаждой подвига, стремлением к свободе и братству, мы уходили из театра потрясенными и просветленными. Их игра открывала нам новые миры, будила в нас лучшие чувства. Мы поклонялись этим крупнейшим художникам — они были для нас рыцарями добра и красоты, вождями, на призыв которых мы с готовностью могли пойти».[99]

Несомненно, что включение в репертуар романтических и героических пьес и манера их воспроизведения актерами Малого театра удовлетворяли существенные запросы и актеров и зрителей последней четверти XIX века. Прав П. А. Марков,[100] когда пишет: «Через защищаемый Южиным репертуар Шиллера, Шекспира и Гюго в театр переплескивалось то, что глухо и настойчиво бурлило в современном обществе». В этом репертуаре «Южин — актер, творец сценических образов, — свидетельствует Эфрос,[101] — был в наибольшем созвучии с



Барсуков *1908—09 г.*
„Утро делового человека“ Гоголя



Comme il faut *1908—09 г.*
„Театральный разъезд“ Гоголя



Фигаро *1909—10 г.*
„Женитьба Фигаро“ Бомарше



Лорд Кавершам 1909—10 г.
„Идеальный муж“ Уайльда



Репетилов 1910—11 г.
„Горе от ума“ Грибоедова



Блондель и Аннерли (Вишневская). 1911—12 г.
„На полпути“ Пинеро

современною ему русской общественностью, этим в те поры запрета на свободу увеличивалась историчность делаемого им в театре художественного дела. Тут, в этой стороне своей актерской работы, в этом ее особом отсвете, он, к слову сказать, полно совпадал с титаном Малого театра, Ермоловой».

В цикле его романтических образов, как по характеру их, так и по методам их воспроизведения Южиным, должны быть в первую очередь указаны: Дюнуа в «Орлеанской деве», игранный им начиная с сезона 1883—1884 гг., Дон-Карлос в «Эрнани» Гюго (1889—1890 гг.), Рюи Блаз в одноименной пьесе Гюго (1890—1891 гг.), маркиз Поза в «Дон-Карлосе» Шиллера (1893—1894 гг.) *

Обычно в круг романтических ролей Южина включают меньшее их число, и, кроме того, список их не полностью совпадает с предлагаемым нами. Так, Н. Е. Эфрос к ним же относит Уриэля Акосту, Эгмонта (тогда отчего бы не причислить сюда и южинского Гамлета?) и Ярла Скуле («Борьба за престол») — образ, построенный иными приемами, чем те, которыми Южин играл свои «романтические» роли; в частности эта роль — одна из безусловных «неудач» Южина: колеблющийся и сомневающийся Скуле был не в средствах актера.

Обратив внимание на то, что из двадцати ролей этого цикла шестнадцать падают на первые два десятилетия пребывания Южина в Малом театре и лишь четыре последних на период, когда Южин стоял во главе театра, напомним, что в этих ролях, как мы видели, Южин имел наибольшее признание современников. В них он — тогда еще молодой актер — давал ту пылкость, тот жар, тот темперамент, которые казались современникам основным даром актера. В них он давал ту эмоциональность, которая всегда в момент восприятия спектакля волнует и заражает зрителя. Но был ли этот

* Сюда же должны быть включены еще следующие роли: Мортимер в «Марии Стюарт», сыгранный им в сезоне 1885—1886 гг., Лейстер из той же трагедии (сезон 1897—1898 гг.), Степан Бастрюков в «Воеводе» Островского (1885—1886 гг.), Отрепьев в «Борисе Годунове» Пушкина (1889—1890 гг.), Иоанн IV в пьесе самого Южина (1890—1891 гг.), Карлоо ван-дер-Ноот в «Графе де Ризоорс» Сарду (1892—1893 гг.) и в том же сезоне Ботвель в «Марии Шотландской» Бьернстьер-Бьернсона, Самозванец в исторической хронике Островского, Фингал в «Якобитах» Коппе, Жан Вальжан в инсценированном романе Гюго «Отверженные» (1897—1898 гг.), Отар-Бег в «Измене» Сумбатова (1903—1904 гг.), Паулет в «Марии Стюарт» (1910—1911 гг.), граф де Ризоор в одноименной мелодраме Сарду (1914—1915 гг.), «Посадник» Ал. Толстого (1918—1919 гг.) и «Кромвель» Луначарского (1921—1922 гг.).

«запал» «неврозом», против которого сам Южин в своей речи о Мочалове так протестовал, или это было подлинным чувством воспроизводимого на сцене образа? Было ли это лишь выполнением требований зрительного зала того времени, или давал в этих ролях Южин что-либо отличное, свое, индивидуальное, новое?

Рассмотрим отдельные наиболее значительные создания Южина в романтическом плане и попытаемся проанализировать методы построения образа, применявшиеся Южиным в этих ролях; быть может, тогда поставленные вопросы найдут разрешение.

Вот как вспоминает современник роль Дюнуа, где Южин проявил «богатую одаренность».

«Роль была сыграна уже с большим блеском и очаровательностью, с заражавшим увлечением и с той благородной романтической приподнятостью, которая впредь всегда будет в такого рода ролях стилем южинской игры. Нет, никакая работа, не будь она приложена к настоящему ценному материалу, не могла бы дать такого Дюнуа! Тут был широкий разлив красивых юношеских чувств, молодого энтузиазма, поднятого высокой идеей, большим делом. Уже внятно звучала южинская «мелодия». Она очаровывала слух сердца. Широкий простор для всяких критических замечаний! Но одно было несомненно: самое главное, то, что — душа этой роли, — актером дано и зрителем воспринято». Так вспоминает впечатления своей юности Н. Эфрос, [102] навсегда сохранивший представление о Южине как об актере, который «все играл, но по-настоящему, со всем пылом, со всею самоотдачею — роли именно романтические». [103]

Как же реагировала публика на его «пылкую» и «бурную» игру в «Орлеанской деве»? Об этом вспоминает А. А. Яблочкина: [104]

«Какой необыкновенный подъем охватывал весь театр, что делалось с молодежью, когда он своим мощным бархатным баритоном восклицал:

К оружию! бей сбор! Все войско в строй!
Вся Франция, беги за нами в бой!

и, обнажая меч, с громадной силой взывал:

Все за нее, всей крови нашей мало...
Спасти ее во что бы то ни стало!

Казалось, он своим увлечением заражал весь театр, а молодежь с галлереи готова была прыгнуть на сцену и вместе с Южиным спасать Ермолову — «Орлеанскую деву».

«Когда по окончании спектакля, — продолжает А. А. Яблочкина, игравшая Агнесу Сорель, — я выходила на подъезд, то не раз была свидетельницей того, как молодежь поднимала на руки прекрасного Дюнуа, и слышались восторженные крики благодарности». Сохранившиеся в Музее А. А. Бахрушина снимки со сцен «Орлеанской девы» и опубликованная фотография Южина в роли Дюнуа говорят и о мужественной красоте его и о яркости его пластики; все известные мне (в том числе и рукописные) материалы говорят о подлинном захвате зрительного зала, достигавшемся игрою этого тогда еще очень молодого актера. Пусть даже многое в этом успехе Южина может и должно быть отнесено не к актеру, а к ситуации пьесы и к тому энтузиазму, который вызывала в «Орлеанской деве» Ермолова, наэлектризовывавшая весь зрительный зал, — несомненно, что игра Южина поднималась здесь на огромную высоту. Невольно вспоминаются слова К. С. Станиславского: [105] «чтобы судить о силе и заразительности ее (Ермоловой) воздействия, надо было постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести и блаженства, так как играл с нею в Нижнем-Новгороде Паратова в «Бесприданнице». Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И не удивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках».

Перейдем к Карлу V из «Эрнани» Гюго, к той роли романтического цикла, которую принято считать вершиной — «одним из самых лучших сценических дел Южина» и «одним из самых пленительных воспоминаний», по выражению Эфроса, писавшего о роли Карла V, что она станет «легендой театра». [106]

Вот отзывы, написанные под впечатлением спектакля: [107]

1) «Наиболее живым лицом в драме является дон-Карлос. Это хотя и не Карл V, но молодой честолюбивый король, не чуждый слабостей, которые особенно ненавистны в его сане, но доступный благородным порывам, способный к истинному величию. И эта роль превосходно удалась г-ну Южину. В изображении короля-влюбленного, который не забывает выгод своего сана и во время амурных похождений, мы не заметили ни одной фальшивой нотки. Весьма правдиво сыграл г. Южин и короля-деспота в 3-м акте; но особенно удался ему трудный монолог перед гробницей Карла Великого в 4-м действии. Внутреннее перерождение в торжественную минуту, доступное Карлу V у Гюго, выражено было г. Южиным с искусством первостепенного артиста».

2) «Г. Южин, читая его [монолог четвертого акта], точно вырос и преобразился внутри. Мы, — делится своим непосредственным впечатлением С. Васильев-Флеров,— [108] все притихли, когда внезапно раздался какой-то другой голос Карла V, а по зале зазвучала музыка рифм, торжественно, размеренно, ясно лившаяся из уст артиста. Это была единственная минута, когда русский перевод напомнил стих оригинала, красоту, звучность, гармонию подлинника. А у нас все боятся стиха, стараются его ломать и проглатывать рифмы. Какое заблуждение!».

Через тридцать три года современник вспоминает: [109] «Лучшие черты Южина соединились в образе Карла V, и сцена у гробницы Великого Карла была полным триумфом актера, его красивого пафоса, его декламационного искусства, его хорошей сценической пышности и изукрашенной правды, не становящейся от этого ложью...» Зная весь сорокалетний творческий путь Южина, — «а в нем столько больших достижений, столько красивых побед», — критик все же считает эту роль высшим достижением актера: «и было так потому, что в Карле V особенно полно выразилась вся сценическая личность Южина, и было громадное созвучие между ролью и исполнителем».

Другой современник, [110] говоря о «правдивой разговорной речи» Южина в этой роли («А. И. даже в монологах совсем не декламировал, тем более нараспев или как оратор, а говорил»), о «живости» и «естественности» игры Южина, подчеркивает, что он «воистину оказался королем с головы до ног», и указывает разнообразие и богатство его интонаций.

Особенно сильное впечатление на современников производил, как мы видели, монолог Карла V перед гробницей Карла Великого, монолог «достаточно риторический и надуманный, а следовательно, и сценически опасный» [111] (напомним, что монолог в русском переводе имеет двести семь стихов и на сцене Малого театра лишь монолог епископа Николаса в «Борьбе за престол» Ибсена превышал его по количеству времени). «Когда заговорил Южин, весь театр затих, и каждому показалось, что больше в театре никого нет, кроме него самого, и что сам зритель притаился в углу под сводами собора» (В. Михайловский). «Как сейчас слышу я, — вспоминает в 1937 г. А. А. Яблочкина, [112] — знаменитый монолог Карла у гробницы императора в «Эрнани» Гюго, когда Южин в течение пятнадцати минут, оставаясь один на сцене, держал в напряжении весь театр: он произносил его с таким мастер-



Дюнуа *1883—84 г.*
„Орлеанская дева“ Шиллера



Мортимер *1885—86 г.*
„Мария Стюарт“ Шиллера



Карл Моор *1885—86 г.*
„Разбойники“ Шиллера



Карл V *1889—90 г.*

„Эрнани“ Гюго



Рюи-Блаз *1890—91 г.*

„Рюи-Блаз“ Гюго



Карлоо ван-дер Ноот. 1892—93 г.

„Граф де Ризоор“ Сарду

ством, так умно, так увлекательно и — я бы сказала — так музыкально, что публика сидела, как зачарованная, боясь перевести дыхание, чтобы не пропустить ни одного звука».

Естественно, что впечатление, производимое им на зрителей, было огромно: «никогда в жизни, ни прежде, ни после, я не видел такого единодушного взрыва восторга, какой разразился в театре через минуту после того, как опустился занавес над коленопреклоненным Южиным. Мы неистовствовали чуть ли не полчаса и не давали начинать последнего акта» — вспоминает тот же В. Михайловский.

Позволю себе добавить и свое воспоминание: тридцать четыре года тому назад в Малом театре давали IV акт из «Эрнани» в сборном спектакле в пользу провинциальных артистов. Безгранично преклонявшийся перед Ленским, до самозабвения переживавший каждый спектакль с Ермоловой, необыкновенно восторгавшийся О. О. Садовской, я не любил Южина. Я не достал перед спектаклем пьесы (чтобы прочитать ее перед тем, как итти в театр). Открылся занавес: Южин стоит вполоборота, — он встречен рукоплесканьями, — начался его монолог; я не ощущал духоты и тесноты «галерки», не чувствовал напирающих на меня соседей, а слушал речь актера, поразившую меня сначала целым каскадом неожиданных интонаций, разнообразием их, сменой тона и силы звука; в сознании было удивление, что актер, не двигаясь по сцене, почти не жестикулируя, приковывает к себе такое внимание, и вдруг, когда раздалась буря оваций, я поймал себя на том, что я забыл, что я в театре, забыл следить за всегда меня интересовавшими приемами декламации, что я их не только не запомнил, но и не уловил. Когда Южин выходил на вызовы, помню, меня поразило то, что он совсем, совсем не такой, каким он только что был...

Не касаясь сейчас вопроса о том, что исполнение Южиным «Эрнани» сыграло существенную роль в развитии русского сценического искусства («после «Эрнани» ходульные трагики стали немыслимы на московской сцене» — формулирует Бескин), отметим ту эволюцию в гриме Южина, которая отчетливо заметна в сохранившихся фото его в роли Дон-Карлоса 1889 г. (фотография К. Фишера) и 1895 г. (фотография Н. Панова). Лишь второй снимок говорит о желании актера дать внешний облик, в какой-то мере напоминающий имеющиеся изображения Карла, или во всяком случае его характеризующие, первые же два снимка представляют собой самого Александра Ивановича, лишь надевшего соответствующий

костюм и отпустившего бородку: никакой попытки характеризовать гримом эпоху, персонаж, а тем более дать историчность в них не может быть установлено.

Проблема построения зрительного образа в ролях романтических вообще разрешалась Южиным просто: он почти не меняет себя гримом. Если в первый период его творчества театр и публика не предъявляли к актеру требования создания внешнего образа и актеры гримом как средством спрятать собственное лицо или создать внешность, соответствующую сущности образа, не пользовались (прибегая к гриму лишь в так называемых «характерных ролях»), то и в дальнейшем, когда искусство грима получило широкое распространение, Южин в этого типа ролях не прибегает к гриму. Небезинтересно отметить, что данный актер еще до возникновения Художественного театра, когда проблема построения зрительной стороны образа обогатилась и индивидуализированными для каждой роли париками, и специально сшитыми для данного актера костюмами, и вниманием, какое обращалось на позитуру тела, походку и т. д., — мастерски умел перевоплощаться. Стоит всмотреться, например, в его фото сезона 1886—1887 гг., когда он, играя Богучарова в «Счастливце» Немировича-Данченко, Трубчевского в «Княгине Куракиной», Эгмонта и Яго, умеет найти и характерность лица и характерность позы, придать иное положение рукам и иначе носить костюм, — чтобы убедиться в уменьи Южина перевоплощаться внешне. Но Южин и после возникновения Художественного театра, играя романтические роли, словно сознательно игнорирует достижения театра в области внешнего перевоплощения.

* * *

Становясь с годами законченным мастером в лепке образа со стороны зрительной и пользуясь этим мастерством в ролях всех жанров (замечательны его гримы, например, Ричарда III, Барсукова, Жибуайе, не говоря уже о современных образах), он в романтическом репертуаре попрежнему не применяет своего мастерства. Умея разнообразить внешность своих персонажей до чрезвычайности, — таковы, например, его образы во всех игранных им современных иностранных пьесах, где он, оставаясь даже «бритым», всегда иной, — он в ролях разбираемого цикла, несмотря на требуемые пьесой наклейки,

остается самим собой. Умея находить необычайно выразительные позы, в полной мере соответствующие образу, Южин, снимаясь в этих ролях, не стремится дать какую-либо позу и снимается обычно стоя, и стоя так, как он снимается «в жизни». Южин в этих ролях не боится повторить прежние роли, не боится остаться самим собой.

Предпочитая и вообще играть без парика (не случайно из 49 ролей, в которых он заснят без головного убора, он в 26 выступает в своих волосах), Южин в ролях других жанров меняет собственную прическу, приноравливая ее к образу, в ролях же романтических оставляет ее без перемен, лишь завивая волосы. По необходимости прибегая в этих ролях к наклейкам лицевой растительности (бороды, усов, бачек), он и не пытается придать им какую-либо характерность. Лишь в двух ролях из всех мной виденных или известных по фотографиям образов этого цикла он дает исключительный по яркости и характерности грим — это в Глебе Мироновиче («Посадник» Ал. Толстого) и в Оливере Кромвеле из одноименной пьесы Луначарского: пооктябрьские достижения гримировального искусства в построении зрительной стороны образа здесь особенно убедительны.

Но это не результат изменившихся взглядов Южина, а требования, предъявлявшиеся им к себе при воплощении исторических портретов. Одним из доказательств этого служит его «Посадник», сыгранный им в сезоне 1918—1919 гг., «где Южин опять показал себя во всей прелести большого романтического актера, искреннего, в приподнятости» (по словам Н. Эфроса [113]), и где Глеб Миронович — это сам Александр Иванович, только одетый в костюм того времени и с такой растительностью на лице и голове, какую бы он сам — Южин — носил в эпоху «Посадника». Такое отношение к вопросам внешнего перевоплощения в романтическом репертуаре, думается, с убедительностью показывает, что Южин здесь принципиально не стремится к разнообразию гримов, к отходу от себя, к «инобытию».

Южин в романтическом цикле своих ролей всегда стремится остаться самим собой, он показывает себя в обстоятельствах данной роли. Его цель — не «спрятать» себя, а «раскрыть» через образ свое «я»; его задача — воздействовать на зрителя совокупностью с в о и х психофизических свойств, чего он с максимальным результатом может достичь, оставаясь самим собой, а не пряча себя под париком, характерными наклейками, видоизменяя что-либо в своей — южинской — внешности. В том-то и была значительность образов этого цикла у Южина, что

в них он находил наибольшую слиянность своих человеческих устремлений с возможностями, предоставленными ролью.

Пафос этих образов — его собственный пафос.

Здесь он максимально субъективен — он играет себя и только себя в «предлагаемых обстоятельствах». Всей своей сущностью, всем внутренним своим обликом отвечал Южин романтическому репертуару, и поэтому если здесь и был — особенно в молодых годах — «запал» или «нерв» актера, он гармонически сливался с допустимым в данном образе «нервом», и до зрителя актер доходил как взволнованный подлинным чувством герой Шиллера и Гюго.

«Романтизм борьбы и протеста — преимущественно романтизм бунтующей мысли — были его творческими позициями», замечает Марков;[114] отсюда — общее признание его маркиза Позы, в речах которого особенно полно мог выявить свои настроения Южин.[115]

Яркая, красочная и насыщенная речь Южина в этих ролях, оставаясь естественной и никогда не впадая, как мы видели, в ходульную «декламационность» (подлинно художественная декламация всегда была налицо), соответствовала взволнованности чувств этих романтических образов. Понятно поэтому, что Дон-Карлос из «Эрнани» Гюго и маркиз Поза из «Дон-Карлоса» Шиллера оказались «прекрасными центрами творчества Южина как актера романтической драмы» (по свидетельству Н. Эфроса[116]).

В исполнении роли маркиза Позы «великолепно сочетались высокий пафос и мастерство речи, декламация в благороднейшем смысле этого термина, к которому совершенно напрасно пристала какая-то одиозность: Позу декламировать нужно, нельзя опускать до житейской или даже «жизненной» правды, но нужно декламировать так, чтобы это была вместе и правда взволнованных чувств. Это умел великолепно делать Южин. Должна быть одинаково дана радость и чувству и мысли. Должно быть чувство, ставшее мудростью. Энтузиазмом мысли и было проникнуто исполнение. Таким крепко запомнился, я думаю (пишет Эфрос[117]), большинству его видевших Поза Южина. С громадным сценическим тактом он находил равнодействующую между искренностью и торжественностью, между эмоциональностью и диалектикой и был подлинно шиллеровским героем».

Сливая в романтических образах содержание и форму роли и выполняя тогдашние требования «литературного театра» (давать «подлинного» Гюго, «подлинного» Шиллера), волнуя

зрителя эмоциональной взволнованностью своего собственного «я» и воздействуя своим личным обаянием, Южин производил в этих ролях такое неизгладимое впечатление на современников, что оно затмевало в глазах многих его достижения в других репертуарных руслах. Играя на своих, ему самому присущих психофизических данных, не перевоплощаясь, не пряча себя, а раскрывая себя через образ, Южин в этих ролях несомненно шел по путям, не раз и до него вызывавшим восторги зрителей.

Но было в его игре и нечто существенно новое, что лишь в наши дни получает «права гражданства» на сцене и что в свое время во многих вызывало протест. Имеем в виду всегда сопровождавшую его исполнение героических ролей высокую театральность: приподнятость, яркость, красочность.

Господство бытового репертуара, после Островского все больше и больше спускавшегося в бытовизм, требования житейской правдивости как результат борьбы против надуманных эффектов мелодрамы, утвердили на сцене художественно-реалистическую правду, не допускавшую подъема, экстаза, декоративности поз и движений.

Южин ввел их.

Если гений Ермоловой и Ленского сумел и в героическом репертуаре оставаться не театральным (даже в лучшем смысле этого слова), то Южин был в героических пьесах всегда театрален. На то были существенные причины; на них не обращалось при рассмотрении актерского пути Южина должного внимания. Прежде всего, здесь сказалась грузинская кровь Южина, а также детские и юношеские годы, проведенные в Грузии.

Сын грузинского аристократа, князь по рождению, Сумбатов до окончания гимназии в 1877 г. жил или в Тифлисе или в имении отца «Телетах». Здесь слагался характер Южина. Нежно любимая им болезненная мать в поэтические кавказские вечера постоянно пересказывала ему драмы Гюго, читала Вальтера Скотта и Шиллера. Его отец — блестящий кавалерист в прошлом, человек безудержной натуры и сильной воли, чуждый мечтательности,— не раз передавал сыну эпизоды родовой мести, случаи которой бывали и в их семье (и когда Южин был уже актером, в тифлисских судах слушалось дело его брата, обвинявшегося в том, что он стрелял в одного из представителей рода князей Багратион-Мухранских).

Романтическая природа Кавказа, семейные предания и поэтическая мечтательность матери, с одной стороны, и энергичная натура отца — с другой, выработали в Южине и крепкую

волю и любовь к эффекту, яркости и красочности. Знаю по воспоминаниям покойной М. Н. Сумбатовой — жены Александра Ивановича, записавшей рассказы родных о нем, — такой эпизод. Будучи второклассником, он никак не мог добиться среди школьников популярности. Однажды он предложил на пари лечь под идущий поезд. Весь класс, не доверяя мальчику, высыпал за город, и Саша Сумбатов лег между рельс под проходивший товарный поезд. Его нашли с окровавленными руками, глубоко зарывшегося в железнодорожную насыпь, мертвенно бледного, с расширенными от ужаса глазами и с гордой улыбкой на устах.

А. Р. Кугель, сопоставляя двух крупнейших деятелей русского театра — Южина и Немировича-Данченко, чьи отроческие годы прошли в одной гимназии, писал:[118] «Посвятив себя театру, они были и остались разными. Вл. Ив. Немирович-Данченко — это анализ, рассудочность, спокойствие, план. Южин — это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ скользнул по Вл. Ив. Немировичу-Данченко, но наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать. Южин был широк, великолепен, орнаментален, пожалуй, несколько пышен в восточном смысле слова. В нем было много, очень много Кавказа — рыцарства и добродушия, богатырства и хитроватой сметки, приветливости, «куначества» и сознания достоинства».

Характеризуя драматургию Сумбатова, Кугель пишет:[119] «Яркость и цветистость красок, резкость контрастов — такова главная черта его произведений. Он всегда был мелодраматичен, как Кавказ. Провалы и обвалы, седые горы, покрытые снегом, и виноградники по скалам, жаркие дни, холодные ночи, ослепительное солнце, играющее на снежных вершинах, и низкие облака, плывущие под ними, стремнины и горные ущелья и рядом мирные пастбища во вкусе Рюйсдаля — разве все это не напоминает романтику театральных декораций? Здесь — местонахождение русского романтизма. Здесь задуманы Печорин и Амалат-Бек. Сюда высылались «горячие головы», и здесь они еще более разогревались. Кавказ был необходимым, «неизбежным» придатком николаевской казармы, каким-то отблеском поэзии на вытянутой аракчеевской шагистикой, серой, мутной, тошной николаевской России. Здесь, на Кавказе, зрел пафос, к которому стремилась мечтательная русская равнина».

Не касаясь спорности отдельных характеристик Кавказа, сделанных Кугелем, укажем на бесспорность влияния родной Грузии на творчество Южина и как актера. Лишь увидав ма-

стеров одного из лучших театров СССР — актеров Грузинского театра им. Марджанашвили, — можно было со всей очевидностью установить, что грузинская кровь предков, юношеские годы, проведенные на Кавказе, и воспринятая им с детства грузинская национальная культура оставили на Южине-актере несомненный след и прежде всего в подлинно-театральной эффектности его игры в романтическом репертуаре.

Среди ролей этого цикла была одна роль, заслуживающая с этой стороны особого внимания, — Отар-Бег в «Измене» самого Южина. Огромный взлет трагического темперамента Ермоловой, в последний раз вспыхнувшего в этой пьесе, тонкая и проникновенная игра Ленского — Анании Глахи, колоритная романтика самой пьесы несколько затмили игру самого драматурга, тем более, что на первых спектаклях, подлежавших рецензированию, играл не Южин, а Рыбаков, но этот образ — один из крупнейших, и стоит он ничуть не ниже таких общепризнанных созданий Южина, как Посадник или Кромвель. Сейчас он нас интересует другим: в нем с особой наглядностью были видны и подлинность национально-грузинского темперамента Южина и подлинно грузинское речеведение Южина как в смысле едва уловимой мелодии, так и в смысле произношения отдельных звуков (запись фонографа с предельной жестокостью выдает эту всегда присущую Южину, несмотря на блестящее владение литературной русской речью, особенность: после шипящих его «е» иногда звучит как «э» оборотное — «В воздух чэпчики бросали», зафиксировал валик его произношение), а главное — в смысле сценического «tenue» — пластики и движений, убедительно эффектных, красочных и ярких и в этой роли совсем не производивших впечатления «театральности», несмотря на то, что здесь она была дана в большей степени, чем это было свойственно Южину всегда.

Южина считали антагонистом Художественного театра, и в этом была большая доля справедливости (особенно в первые десятилетия существования этого замечательного коллектива): несомненно, одна из причин этого лежала в том, что весь МХАТ был ярким протестом против приподнятости — и речи, и жеста, и чувств, — вновь возрожденной Южиным театральности, которую этот замечательный исполнитель романтических ролей с такой настойчивостью в них прививал.

Выше мы мельком обращали внимание на то, что Южин, имевший большой успех во многих романтических ролях, получив возможность выбирать для себя пьесы и роли, сыграл за двадцать лет лишь четыре романтические роли: до Октя-

бря — графа де Ризоора и Паулета (роль, которая была взята им скорее как руководителем театра, доказывающим своим примером, что и первый, ведущий актер должен играть не только центральные или заглавные роли), и два образа этого цикла (Посадник и Кромвель) были созданы им после Октября. Думается, не будет ошибкой утверждать, что умный Южин понимал, что для подобных ролей прежде всего нужны (по крайней мере в плане тех приемов, которыми он играл их) не воздействие мастерства (им он к этому времени полностью овладел), не глубина или тонкость анализа (в этот период она была свойственна многим его образам), наконец, не подлинность сценического переживания, а воздействие своим личным психофизическим обаянием, пылкостью и свежестью молодой взволнованности. И в этом, несомненно, одна из причин того, что Южин никогда не решался возобновить «Эрнани» и никогда «не думал» (как он однажды ответил мне после своей лекции о «Романтизме и Островском») сыграть Несчастливцева в «Лесе», который бесспорно подходил к актерским данным Южина, но не соответствовал его личным психофизическим средствам. Выросший и как актер и как требовательный к себе художник, Южин сам отошел от романтических ролей Если же в глазах многих он остался прежде всего выдающимся актером-романтиком, то, во-первых, с этими образами связаны были для них юношеские театральные воспоминания, всегда самые волнующие, самые глубокие и потому запоминающиеся, а во-вторых, потому, что эти роли были в конце XIX века наиболее созвучны прогрессивным стремлениям лучшей части зрителей Малого театра.

Не мне отрицать значение этих образов Южина, и, конечно, необходимо помнить, что с его именем тесно связан тот период Малого театра, когда на его подмостках после долгого отсутствия в репертуаре была возобновлена «Мария Стюарт» и «впервые, после еще николаевского запрета, на русской сцене и именно в Малом театре раздались пламенные тирады Рюи-Блаза, Эрнани, Позы (без вычерков), Эгмонта, Карла V» (пишет Южин Кропоткину [120]). Мне важно другое — что я и пытался показать: Южин в романтическом цикле ролей играл себя, с максимальной полнотой стремясь раскрыть себя через образ и пользуясь для этого материалом своих собственных, Александру Ивановичу присущих психофизических данных. В них актер еще не мог, а главное, не хотел применить многообразие своего мастерства; в них актер еще не был творцом, созидающим самостоятельный образ, волнующий пережива-

ниями, ему свойственными (а не заражающий волнением самого актера); в них актер еще не стал художником, обогащающим мир идеями, вложенными им в материал, данный драматургом и лишь потенциально в нем заложенный. Наконец, романтический цикл ролей Южина, при всей значимости его для современного ему искусства, еще не дал актеру возможности в полной мере выявить ему одному присущий южинский стиль актерского мастерства.

Глава четвертая

КОМЕДИЙНЫЕ ОБРАЗЫ

Тонко подметил А. Р. Кугель: «шли года... в Южине проявилась новая черта — ирония. Он очаровательно стал играть в комедиях. Это не было разочарованием в романтизме. Это было разочарованием в жизни, лишенной романтики». [121] И Южин выбирает для себя роли в высокой комедии. Здесь у него ряд шедевров — достаточно вспомнить Фигаро (1909—1910 гг.), Репетилова (1910—1911 гг.), Болингброка—«Стакан воды» (1915—1916 гг.), Телятева —«Бешеные деньги» (особенно с сезона 1917—1918 гг.; вообще он играл его, начиная с 1883—1884 г., каждый сезон до 1907—1908 гг.), Монришара — «Дамская война» (1923—1924 гг.) и занимающего особое место в его творчестве Фамусова — «Горе от ума», которого он играл с сезона 1918—1919 гг. до своей смерти. *

Присмотримся прежде всего к построению зрительной стороны образов в высокой комедии. Обратимся к объективному документу — к фотографиям в ролях. Снимки показывают наличие стремления отойти от себя, больше: спрятать себя, свое собственное лицо, свою манеру держаться, держать голову — словом, видоизменить максимально себя и, кроме того, найти внешние черты, способные охарактеризовать играемый персонаж.

Именно в этом цикле ролей имеем наиболее выразительные гримы, вроде, например, Репетилова, или Барсукова в «Утре делового человека», или Comme il faut в «Театральном разъезде», не говоря уже о гриме Монришара из «Дамской войны», которому мог бы позавидовать театр Вахтангова в период искания заостренных актерских масок. Но все эти образы даны

* В другой связи мы подробно остановимся на этом образе.

без малейшего преувеличения и тем более без карикатурности. Они всегда в соответствии с реалистическими тенденциями подлинного Малого театра; в них лишь ярко подчеркнуты и характерные и индивидуальные черты образа. Вглядываясь в эти гримы, с удивлением видишь перед собой актера словно другой «школы» и во всяком случае не того, кого зритель привык любить в романтических ролях: так различны задачи, которые Южин разрешал в комедии по сравнению с теми, которые он ставил себе в пьесах других жанров.

Н. Эфрос,[122] считающий Южина романтическим актером, говоря, что в области комедийной характерности «Южин создал много драгоценного, даже первоклассной прелести», добавляет: «все эти роли не укладываются в сделанное мной изображение и определение Южина-актера. Как будто творения актера совсем иного склада и даже типа». Так это и было на самом деле.

Вспоминая Южина в этом цикле, находишь подтверждение того, что дает изучение его гримов. В комедийных ролях несомненны максимальный отказ от себя, стремление к «инобытию», желание спрятать свой собственный лик под маской сценического образа и вместе с тем желание с наибольшей полнотой выразить черты характера, наблюденные им в окружающих людях и ему самому или мало или совсем не свойственные. Было высказано мнение,[123] что «он вообще не был в состоянии играть глупых людей» — абсолютно справедливое замечание для всех ролей и всех типов, за исключением ролей комедийных. Здесь показана им различного типа глупость: самоуверенная в Барсукове, легкомысленная в Репетилове, «исполнительная» в Монришаре. «Глупость», никак не совместимая с Южиным в жизни, выпирала, искрилась в этих ролях, поражая и силой наблюдательности актера и его мастерством перевоплощения и полного отказа от себя. А различные оттенки легкомыслия — то жизнерадостно-беспечного (Телятев в «Бешеных деньгах»), то притворного (Фигаро), то природного (Болингброк), полные увлекательного обаяния, но уже не личного, а сценического; а ироничность, с которой Южин играл эти роли, словно сам подсмеиваясь над воспроизводимым им персонажем, или вышучивая его (как было в Репетилове), или любуясь им (это он делал в Болингброке), или откровенно восхищаясь (например, своим Фигаро); наконец, чувство комического, которое «не было стихией Южина» (по мнению многих и в том числе Эфроса), — все это делало его образы явно противоположными его собственным, личным качествам.

Южин в жизни производил впечатление человека медленного темпа, — он ходил, говорил, жестикулировал медленно и размеренно, а в комедии поражали быстрота и легкость его речи и движений.

Всегда несколько «декламируя» в жизни, он в ролях этого цикла совсем не декламировал — он был блестящ, но говорил он абсолютно просто и жизненно-правдиво. Никогда не меняя своего голоса и не подделываясь под чей-либо тон, он находил для каждой роли несколько видоизмененную тембральную окраску, несколько иную манеру произносить слова, а главное — иную, ему не свойственную мелодию речи, необычный для него темп речи, и образ вставал перед зрителем с неожиданной убедительностью.

Сам он писал:[124] «необычайно противна на сцене — для меня по крайней мере и для лучших артистов, которых я знал и с кем я работал, — попытка актера в роли... исказить свой голос всякими писками и понижениями, а свои черты, свою фигуру — невероятными наклейками, толщинками и т. п. Сцена дает так много средств для того, чтобы актер мог гримом и костюмом, жестом и интонацией помочь своей главной задаче — жить жизнью не своею, а изображаемого лица; сцена так щедро служит ему всею своею обстановкой, режиссерским талантом, декорациями, светом... наконец, всем талантом драматурга, который силою — говоря словами Пушкина — «волшебного рассказа» вводит зрителя в новый мир событий и переживаний, в мир, где все действие и окружающие помогают актеру отрешиться от себя и быть в тот вечер составною частью этого фантастического мира, и вводят так властно, что надо актеру только уйти в него, и он отойдет от себя непременно. Нужны ли при этом перерождении всякие голосовые изменения или фунтовые наклейки из волоса и ваты?..» И Южин в комедии предельно достигал этого «перерождения», не прибегая ни к внешним средствам, ни к изменению голоса.

Остановимся на нескольких его ролях комедийного плана.

Весь «внешний склад» Южина, казалось бы, ставил непреодолимые препятствия для того, чтобы дать «необходимую для Фигаро подвижность, стремительность, юркость»; казалось очевидным, что Южин «остепенит своего Фигаро, сделает солиднее, важнее, чем хотел Бомарше» — пишет в «Ежегоднике» обозреватель сезона 1909—1910 гг.[125] Все эти «опасности были достаточно благополучно обойдены». Сопоставляя Фигаро Южина с Фигаро Бравича (игравшего в очередь), «Ежегодник» указывает: «в Фигаро г. Южина больше молодости души

и чувств (напомним, что Южину было 52 года, когда он начал играть эту роль), больше пылкости, темперамента, и слова его лучше отточенные, более меткие... Сознание превосходства над окружающими и «здоровый аппетит к жизни» наполняют Фигаро Южина бодростью, жизнерадостностью, которая так и бьет через край; в нем выше активность. Он все чувствует остро и на все реагирует быстро и сильно. Оттого ему хорошо знакомы и шумная радость и яркий, легко загорающийся гнев. В другое время и в других условиях он был бы политическим борцом... в соответствии со всей своей натурой, Фигаро г. Южина любит свою Сюзанну сильнее, более молодым и горячим чувством, чем Фигаро г. Бравича. И опасность, которая грозит его любви, мнимую обиду, которая ей будто бы нанесена в последнем акте комедии, чувствует острее, драматичнее... Оттого начальные фразы знаменитого монолога в последнем акте комедии пережиты у г. Южина гораздо сильнее, чем у г. Бравича, в них звучит настоящая боль. И когда он восклицает: «о, женщина, женщина, женщина! слабое и лживое созданье!» — это настоящий крик обиженного сердца, это голос загоревшейся ревности. И этот голос ревности, переплетаясь с гневом демократа, внятно слышен у г. Южина в последующих словах, выражающих одну из коренных идей «Фигаро»: «Что же вы сделали, ваше сиятельство, для получения стольких благ? Вы дали себе труд родиться и только! Я же...»

Мы позволили себе эту цитату потому, что полностью разделяем ее. Девять раз довелось нам видеть Южина — Фигаро, и каждый раз поражали неожиданностью его интонации, вызывавшие взрывы хохота зала, и каждый раз уменье мастера заставляло весь зрительный зал в нужную минуту замереть в полнейшей тишине. Эта мертвая тишина в публике, затаенное дыхание всех участников спектакля во главе с К. Н. Рыбаковым (игравшим Брюдуазона), всего экстерната и всех рабочих сцены, буквально загромождавших все пространства между кулис, особенно обращали на себя внимание во время огромного монолога последнего акта. В каждом спектакле, когда играл Южин, монолог шесть раз прерывался рукоплесканиями всего зала («Хотя они среди акта, — отмечает «Ежегодник», — давно вывелись из моды и идут в разрез с привычками зала Малого театра»).

Экспансивность произнесения, тонкий сарказм и меткая ирония Южина заставляли всех слушающих и по ту и по эту сторону рампы ни на минуту не ослаблять напряженного внимания; и более длительной — и такой «мертвой» — тишины,

прерываемой лишь взрывами рукоплесканий, мне не доводилось слышать в театре: полные подлинно трагической муки слова Южина: «Сюзон, Сюзон, Сюзон!» произносились им на таких затишенных звуках, которые при других условиях не могли бы дойти до средних рядов партера, а здесь они были слышны и на галлерее и в полутемных углах огромной сцены Малого театра.

Пресса единодушно высоко оценила этот образ Южина. Но не было отмечено одно, что и вообще свойственно было этому актеру, а в данной роли вставало с огромной очевидностью: Южин играл не только жизнь, изображенную Бомарше, но и драматурга, изображавшего ее, и его Фигаро был испанцем, показанным сквозь призму французского гения.

Тот же прием был и в «Стакане воды»: Южин давал англичанина, но такого, каким его видел Скриб. При этом его Болингброк был показан неизмеримо разностороннее, чем это сделал блестящий комедиограф. Южин в этой роли был одновременно придворным, мыслителем, политическим деятелем, писателем, дипломатом. Он был легкомыслен — такова его природа — и осторожен, умен, находчив, насмешлив, а показывал себя недалеким, беспомощным, почтительным. Только большой мастер сцены, большой художник-актер мог в типичной комедии интриги раскрыть образ как сложный и многогранный характер.

Семнадцать раз довелось мне видеть спектакль с участием Южина, и каждый раз приходилось наблюдать настоящую искрометную импровизацию — не текста, конечно, а игры. В зависимости от своего настроения или от настроения партнерши менялись привычные интонации, рождавшие новые и неожиданные ответы, с своей стороны влиявшие на дальнейшее. Постоянно указывалось на «концертные» дуэты Южина с Лешковской — и нельзя подобрать лучшего сравнения, особенно для «Стакана воды»: трудно было уловить, когда кончались реплики одного и начинались слова другого. Такая полнота взаимного понимания, уменье, слушая, говорить лицом или говорить слова с лицом, выражающим не соответствующий смыслу слов подтекст, создавали впечатление необычайной гармонии и слиянности партнеров.

Зная пьесу наизусть, не раз я слышал фразу в такой неожиданно новой интерпретации, что сама фраза казалась импровизированной и, лишь сверив ее в антракте с суфлерским экземпляром, я убеждался в том, что никакой, даже малейшей, «отсебятины» не было допущено исполнителями, вложив-

шими лишь новый смысл в ее произнесение. Спектакль «Стакан воды» с участием Южина и Лешковской каждый раз был новым самостоятельным творческим актом, а не репродукцией ранее созданного, даже не новым «оттиском», а всегда первой гравюрой.

Блеск исполнения был настолько значителен, что в Москве постоянно повторяли слова В. А. Мичуриной-Самойловой, сказанные ею после просмотра спектакля: «Приглашали на стакан воды, а угостили бокалом шампанского».

Сатирическая направленность спектакля была так сильна, что председатель совета министров Горемыкин был специально направлен петербургским двором в Москву с поручением снять пьесу с репертуара, так как в ней будто бы изображается царствующий дом и его клика. Сценическая ценность «Стакана воды» в исполнении Ермоловой, Лешковской и Южина настолько велика, что эта ничтожная сама по себе драматургическая безделка на десятилетия вошла в репертуар Малого театра и разошлась по многим и многим театрам периферии.

Такой же блеск, как в роли Болингброка, умел Южин давать и в Репетилове. Ни один из виденных нами исполнителей роли — В. А. Правдин, А. А. Федотов, Е. А. Лепковский, Б. А. Горин-Горяйнов, И. А. Рыжов, М. М. Климов, Н. Н. Горич, А. А. Остужев, Н. А. Светловидов, К. А. Зубов — в Малом театре, В. В. Лужский, М. А. Стахович, В. И. Качалов, В. Я. Станицын, В. А. Вербицкий — в Художественном, Загорянский — у Корша, не говоря о ряде актеров провинции (например, Г. И. Горелов, В. И. Лихачев, В. В. Туров), зачастую дававших значительные образы, — даже частично не мог подняться до образа, созданного Южиным. Вивер и донжуан, подлинный барин и член «Английского клоба», пустомеля и болтун, добродушный и легкомысленный, увлекающийся и глупый, не имеющий ни своих слов, ни своих мыслей, Репетилов вставал перед зрителем в исполнении Южина с ярчайшей убедительностью. И сверх того, его Репетилов обаятелен и смешон, нагл и самоуверен. Роль до тонкости сделана; даже такие детали ясно доходили до зрителя: его опьянение вызвано не в меру выпитым шампанским, чем и объясняется большая, чем обычно, болтливость. Подлинная сатира не только на «заговорщика» фамусовской Москвы, но и на «либеральничающего» аристократа предреволюционной эпохи звучала отчетливо в этом образе Южина.

Наконец, читка стиха была поистине первоклассной. Напоминая своим чтением предельно совершенное в устах Ленского —

Фамусова звучание грибоедовского стиха с его уменьем передавать и особенности рифм и смены стоп, которыми испещрены строфы великого драматурга, Южин как звуковой — речевой — актер сумел найти и богатейшее разнообразие интонаций и полное созвучание рифмующихся слов (так, например, его «mon cher» рифмовалось с фатовски произнесенным «суєвэр»).*

Нужно ли говорить, что «уход» Южина —

Поди, сажай меня в карету...
Вези... куда-нибудь...

всегда сопровождался рукоплесканиями зрительного зала.

Думается, приведенных в виде иллюстрации трех ролей достаточно, чтобы понять, что Южин, даже если бы он имел в своем репертуаре одни комедийные роли, по праву был бы признан крупным мастером русского театра.

* * *

Говоря о комедийном цикле образов Южина, надо иметь в виду, что он далеко не сразу нашел особые приемы, впоследствии ему присущие, для их построения. Нам довелось в 1922 г. на летних «гастролях» его в московском Зоологическом саду видеть его в крыловской пьесе «Надо разводиться», которую он начал играть еще в сезоне 1884—1885 гг. и на которой он и впоследствии любил «отдыхать». Это было полное блеска исполнение (и было понятно, что когда-то роль Шубина, доставшаяся Южину после «самого Решимова», имела большой успех и была одной из первых, обративших на него внимание труппы), но именно «исполнение» — легкость тона, искрометность диалога, уменье преподнести каламбур или неожиданностью преподнесения фразы вызвать общий смех; образа не было, не было и никакой характерности, это был сам Александр Иванович, каким он, вероятно, мог бы быть, когда ему самому было весело и хотелось «дурить».

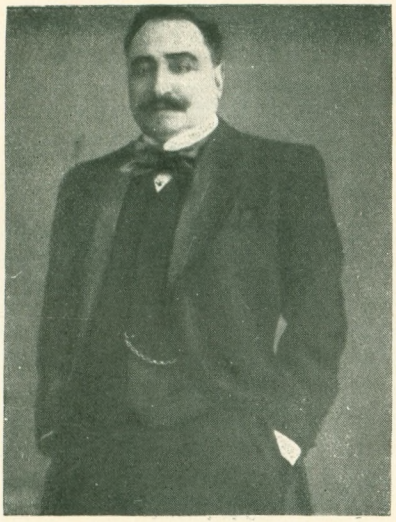
* Быть может, небезинтересно зафиксировать еще и следующее: его монологи производили впечатление быстротой темпа, в то время как он — знаю со слов Е. А. Лепковского — вел всю сцену на семь минут дольше, чем Евгений Аркадьевич. И еще: чтобы дать себе передышку, особенно нужную после падения, Южин останавливался несколько раз, оправдывая паузы, нужные ему для дыхания, тем, что он раскланивался с разъезжающимися гостями.



Болинброк
Рис. С. И. Лобанова, 1924 г



Болинброк и королева (Ермолова). 1915—16 г.
„Стакан воды" Скриба



Телятев *1917—18 г.*

„Бешеные деньги“ Островского



Монришар и герцогиня (Яблочкина). 1923—24 г.

„Дамская война“ Скриба

Спектакль дал мне почувствовать, как лучшие актеры когда-то играли «легкие комедии». То, что здесь имело место не случайное, а свойственное Южину первого периода его творчества, для меня было убедительно потому, что, зная его Телятева на протяжении двадцати лет, я видел не только как вырастал образ, но и как видоизменялся актер и как вырастали приемы его творчества. В начале он, играя Телятева столь же блестяще, как и впоследствии, так же легко ведя диалог, тонко преподнося фразу и окрашивая легким юмором текст Островского, играл его так, как играли и в Михайловском театре в Петербурге, и в Париже — в Comédie Française или в театрах бульваров. Так легко, просто, без затей, в своем собственном современном «гардеробе», в своих волосах, со своим лицом — иногда лишь с наклеенными усиками — играл он, вероятно, и «Сиятельного зятя» Ожье и «Погоню за наслаждением» Бутти или «Неверную» Бракко (сохранившиеся снимки доказывают справедливость данного предположения). Не было ни типического обобщения, ни сатирического или иронического освещения роли. Если же взять Телятева в последней «редакции» — сезона 1917—1918 гг., — то здесь был не только многогранный образ — с типическими чертами московского барства, с характерными чертами добродушия, легкомыслия и пренебрежительного отношения к деньгам, с индивидуальными свойствами, которыми Южин окрашивал образ, делая Телятева обаятельным, наблюдательным и умным и наряду с этим воссоздавая фигуру не сегодняшнего дня, а прошлого, и прошлого определенной эпохи, и окрашивая образ своим собственным ироническим отношением, — Телятев Южина в этот период был не «Александром Ивановичем Южиным в известных обстоятельствах», а живым человеком, показанным в типическом обобщении актером-мастером, перевоплотившимся в образ.

Биографы Южина не раз подчеркивали, что «юмор — не в актерском, да и не в жизненном арсенале Южина», что «это меньше всего — его стихия», [126] и поэтому-то роли этого цикла и были теми, которые больше всего удовлетворяли инстинктивное стремление Южина к «инобытию».

Из ролей этого цикла считаем нужным остановиться еще на двух, хотя формально они не относятся к «высокой комедии», но по методу построения их Южиным они являются несомненно «комедийными».

Когда Южин стал в 1909 г. управляющим труппой Малого театра, он поставил себе задачей при составлении репертуара удовлетворить художественные потребности ведущих актеров

труппы, и едва ли было случайностью, что в первый же сезон он дал себе роли Фигаро и Кавершама в «Идеальном муже» Уайльда. Этим он, конечно, отвечал на ясно осознанную им необходимость перехода на новое амплуа (при сложных обязанностях управляющего и огромной служебной загруженности его эти роли, кроме того, требовали меньшего напряжения и были достаточно «благодарными») и на всегда ему нужное, как мы видели, переключение себя к не соответствовавшим его личным свойствам образам.

Первым таким опытом был Кавершам.

За несколько сезонов перед этим Южин дал яркие характерные образы в увлекательно сыгранном им в 1903—1904 гг. «Сыне Жибуайе» Ожье, где мастерским гримом и мастерски найденными интонациями он сумел дать образ подлинного француза, и в роли Конопельникова («Зима» Гнедича), где чуть ли не впервые Южин дал не только грим, но и движения, походку и манеру держать фигуру с резкой характерностью.[127] В Кавершаме соединились впервые и комедийная характерность и уменье дать четкий внешний рисунок, ясно определявший национальную принадлежность персонажа. Каждый хоть сколько-нибудь знающий англичан видел впервые на русской сцене настоящего английского лорда и словно слышал настоящую английскую речь (так умел играть — и замечательно играл! — немцев О. А. Правдин: казалось, что он и говорит по-немецки).[128]

И странно: в этом образе не было ничего от Южина, того Южина, который держал себя в театре, войдя в роль управляющего, как суровый и требовательный администратор, деловито-холодный и сосредоточенно-одинокий; он и за кулисами в гриме Кавершама был добродушно ворчливым, ироничным и таким сердечным, разговаривая не «по-южински» даже с нами, экстернами театра.[129]

Наблюдая игру в этой роли Горева и Южина (они выступали в «правильной очереди»), нельзя было не удивляться, как один и тот же текст звучал по-разному и насколько Южин, которому в жизни и будто бы и на сцене так несвойственен был юмор, умел вызывать взрывы хохота в зрительном зале там, где Горев, обладавший язвительным юмором в жизни, совсем не смешил.

Умный и ворчливый брюзга, таящий ласковое и красивое сердце, Кавершам Уайльда в исполнении Южина, с огромным мастерством проявившего и примирившего это противоречие между внешней формою воспитанного в английских традициях

аристократа и внутренней сущностью по природе хорошего человека, приобрел черты добродушного юмора, и сквозь резкие и сердитые речи светилась нежная любовь к сыну и невольная гордость за него.

И еще один образ — также образ подлинного, жизненно-правдивого, живого англичанина — в пьесе Пинеро «На полпути». Это своеобразное произведение, начинающееся почти как фарс или старинный водевиль на избитую тему супружеских ссор, понемногу переходящее в трагедию с самоубийством героини, благодаря прекрасной игре Е. К. Лешковской и Южина было в Малом театре «гвоздем сезона» 1911—1912 гг.

Перечитывая пьесу, с трудом веришь тому, что даже эти замечательные художники могли так ярко, жизненно и значительно разыграть ее, но таким встает спектакль в памяти, таким он дошел и до подавляющего большинства писавших о нем. И Южин, который в своем Фигаро умел заставить зрителей, насмеявшихся вволю, затихать и с волнением слушать знаменитый монолог героя комедии, в роли Блонделя, написанной автором зачастую в карикатурных тонах, которых актер не боится, волновал зрителя глубокими переживаниями в сцене, когда он узнает о самоубийстве жены. Отрешаясь от себя, Южин увлекательно изображал беззаботного вивера. И даже Н. Эфрос, который, как мы видели, и в отдельных отзывах об этом актере и в общей характеристике, ему посвященной, не чувствует в нем юмора, вынужден по поводу этой роли признать, что «в г. Южине живет отличный комик, хотя он почти всю свою сценическую жизнь был в театре по преимуществу «героем»... когда случайно выпадает у него сцена, требующая юмора, комизма, он всегда великолепно справляется с такими задачами». [130]

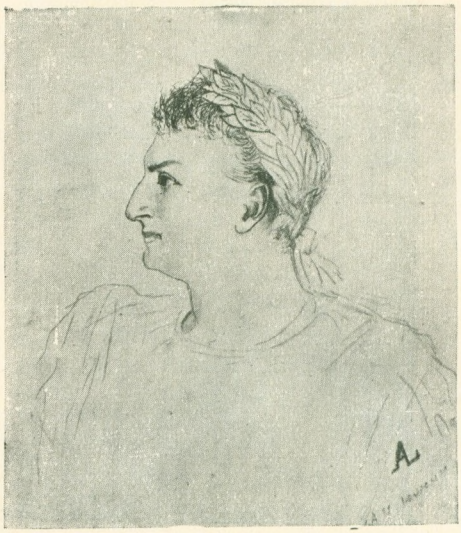
Если для одних Южин был ценен прежде всего как актер комедии, то и те, кто ощущал «своего Южина» иным, должны были признать (как это делает, например, Эфрос), что «большая красота и художественная значимость этих исполнений, выраженное в них сценическое мастерство никак не позволяют признать их несущественною, только случайною частью в южинском сценическом творчестве». [131]

На основе приведенного анализа отдельных наиболее значительных образов комедийного порядка мы, вспомнив, что сказано выше об «актерской природе» Южина, думается, безошибочно можем утверждать, что эти роли органически были необходимы Южину для выражения его многогранной личности, нуждавшейся не только в раскрытии себя через романтические

образы, но и в сокрытии себя, для чего наибольшим материалом ему и служили комедии.

В этом цикле ролей в исполнении Южина всегда ощущалось, что актер сам наслаждается своей игрой, своим уменьем перевоплощаться, своим мастерством вызывать смех в зрительном зале. Радуясь сам, Южин радовал зрителя. Нельзя было не пленяться виртуозностью его монологов и диалогов, нельзя было не восхищаться четкостью характеристик, которыми он окрашивал образ, нельзя было не восторгаться артистичностью его игры. Техническое мастерство исполнения, полное владение актерским материалом и зрительным залом и блестящие результаты, достигнутые актером, давали Южину огромный успех в этих ролях. Наслаждаясь во время спектакля — и сознавая, что наслаждаешься, — зритель уходил из театра освеженным и обновленным. Лишь потом в его сознании, наряду с воспоминаниями об эстетическом впечатлении, вставал образ, виденный на сцене в исполнении Южина, и это был не образ актера в роли, а образ от него во всем отличный: внешнее и внутреннее перевоплощение достигалось Южиным полностью, и в памяти жил созданный им Барсуков, Репетилов, Болкнгброк, Монришар. И не личными свойствами Александра Ивановича пленял этот образ, не личным, ему присущим обаянием, а полнокровной многогранностью, с которой он был показан мастером.

Умея каждого автора играть по-разному и для каждого персонажа находить иной тон, Южин в этом цикле своих ролей, ничем не нарушая реалистических требований, им предъявляемых к сценическому воплощению, широко применял свое стремление к «инобытию». Поражая прежде всего виртуозностью своей игры, Южин в глазах многих был подлинным мастером высокой комедии, мастером, именно в этом жанре достигшим наиболее значительных высот своего искусства, в этом жанре создавшим свой комедийный стиль исполнения.



Октавиан (рис. Ленского) *1886—87 г.*
„Антоний и Клеопатра“ Шекспира



Акоста *1883—84 г.*
„Уриэль Акоста“ Гуцкова

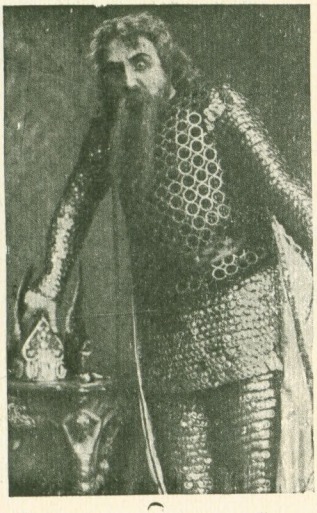


Эгмонт *1887—88 г.*
„Эгмонт“ Гете



Яго *1887—88 г.*

„Отелло“ Шекспира





Макбет. 1889—90 г.

„Макбет“ Шекспира

Глава пятая

ТРАГЕДИЙНЫЕ ОБРАЗЫ

Как мы видели, комедийные образы Южина все чаще и чаще стали появляться в его репертуаре в период его артистической зрелости, начиная с сезона 1909—1910 гг., когда Южин стал во главе Малого театра. Выше мы имели случай говорить и о том, что романтический цикл его ролей в основном замкнулся годами его молодости, и в дальнейшем если они и попадались в его репертуаре, то лишь случайно. Третье же творческое русло этого актера проходило через весь его сценический путь, и это русло казалось и самому Южину главнейшим его актерским делом; таким же оно было и для многих писавших о нем. Имеем в виду трагедийные образы Южина. Здесь центральное место принадлежит Шекспиру.

Но, прежде чем перейти к рассмотрению этих созданий, остановимся на одном его исполнении, имевшем большой успех у публики и прессы, — остановимся на его Эгмонте из одноименной трагедии Гете, поставленной Малым театром в сезоне 1887—1888 гг., когда Южин уже завоевал себе определенное положение и в глазах товарищей по работе и во мнении московского зрителя. Тот факт, что эта роль была им играна после Акосты, Дюнуа, Мортимера, не мог не повлиять на восприятие зрителями и критикой этого образа в плане дальнейшего развития романтической стихии Южина. Вместе с тем здесь, видимо, актер (быть может, интуитивно) нашел несколько иной подход для воплощения персонажа, чем это имело место в цикле романтическом. Сам материал роли, по сравнению с героями Шиллера, — иной: Эгмонт глубже, глубокомысленнее, а главное — менее патетичен. Южин не мог этого не сознавать или, по крайней мере, не ощущать и должен был, строя образ, подойти

к нему с новыми и не совсем обычными для ранее нами разобранных ролей приемами.

Изучая иконографию Южина в ролях, мы сможем заметить, что три сохранившихся снимка Южина в Эгмонте существенно отличаются по построению зрительной стороны образа от его фотографий в романтических ролях, где он максимально оставался самим собой, и от снимков его в комедии, всегда обнаруживающих его стремление «спрятать себя». Здесь налицо попытка дать нечто иное, что в дальнейшем именно в трагедийном цикле получило четкое разрешение и что мы попытаемся ниже установить.

Эфрос, для которого Южин был прежде всего и главным образом актером романтическим, относя, конечно, и Эгмонта к этим ролям, все же должен признать, что «тут было меньше простора разливным чувствам, приподнятой лирике. Зато больше места для величественности, монументальности и для речевой красоты исполнения», [132] т. е. тех качеств, которые вовсе не были столь существенны в ролях романтического цикла и всегда (укажем, забегая вперед) были присущи Южину в трагедии.

Тот же критик вспоминает: [133] «особенно сильного непосредственного захвата зрителя, за исключением разве одной картины на площади, в этом спектакле не было» — другими словами, не было того актерского «нерва», который был свойственен Южину и в Мортимере и в Дюнуа, в дальнейшем в маркизе Позе и т. д. Не является ли это доказательством того, что в Эгмонте Южин прибег к иным приемам?

Добавим свои впечатления. Понятно, я не мог видеть Южина в этой роли, но я слышал его, и слышал не раз, когда он выступал в симфонических концертах, где исполнялся «Эгмонт» Бетховена. Я отчетливо знаю его читку в этой роли — она была иной, чем в романтическом репертуаре, и по основной манере произнесения текста полностью совпадала с тем, как Южин говорил текст в трагедии. Конечно, возможно, что его речеведение в этой роли было найдено постепенно, как постепенно, вероятно, он и теоретически осознал необходимость различия тона для каждого драматургического жанра. Но, зная манеру работы этого актера, всегда оставлявшего основной тон роли неизменным (потому что он никогда не был результатом случайности) и дорабатывавшего и менявшего лишь интонационные частности, вернее будет предполагать, что его Эгмонт и в сезоне 1887—1888 гг. по манере речеведения отличался от всех ролей романтического репертуара.

Эфрос делает еще два существенных дополнения.[133] Во-первых, он говорит, что «каждый унес воспоминание о большом человеке, о крупной личности», т. е. как раз о том, что (добавим от себя) характеризует образы Южина в трагедийном цикле его ролей.

Второе: «Эгмонт, — говорит Эфрос, — одно из наиболее живописных исполнений Южина». Именно «живописных», т. е. ярких, сочных, красочных, а не «декоративных», что присуще его романтическим ролям. Нам кажется, что сказанного достаточно, чтобы признать роль Эгмонта занимающей особое место по сравнению с ролями романтического цикла.

Если в Эгмонте Южина можно заметить лишь частности, — пусть существенные, — которые позволяют выделять эту роль из ранее разобранных циклов южинских образов, то в шекспировском репертуаре Южина были налицо настолько значительные особенности, что его необходимо выделить в самостоятельный цикл. При этом лишь трагедийные образы должны нас интересовать в этом плане. Ряд комедий Шекспира, в которых участвовал Южин, — среди них он играл, например, Петруччио в «Укрощении строптивой», — не дал ему успеха. Их исполнение было, вероятно, малоудачно, особенно по сравнению с таким блестящим воплотителем этих же образов, каким был Ленский, замечательно игравший того же Петруччио и Бенедикта в «Много шума из ничего».

Мы позволим себе остановиться подробно на большинстве трагедийных образов Южина в Шекспире. Это необходимо потому, что они в его творчестве занимали существенное место и, кроме того, выделяли его среди многих современных ему актеров.

Начиная с Пушкинского театра Бренко, где Южин обращает на себя внимание исполнением роли Клавдия в «Гамлете» (сезон 1881—1882 гг.), шекспировские роли проходят через всю его творческую жизнь. И в последние годы жизни, лечась за границей, он мечтает завершить свой сценический путь возобновлением «Отелло» — он мечтает в сорокапятилетний юбилей своей артистической деятельности вновь сыграть хотя бы отдельные сцены своей самой любимой роли.

Как бы ни был Южин отвлечен административной и литературной работой, как бы ни был он занят ролями текущего репертуара, он всегда находил время на то, чтобы заниматься разработкой какого-либо шекспировского образа. То откладывая его, то вновь к нему возвращаясь, Южин постоянно носил в себе мысли о великом английском трагике. С огромной на-

стойчивостью добиваясь включения его в репертуар, он на протяжении десятилетий возобновляет и «Макбета», и «Ричарда», и «Отелло», каждый раз внося в разработку роли новые и более углубленные штрихи. В разных формулировках не раз указывалось, что Южин хотел стать актером театра Шекспира, и он стал им.

Во всяком случае русский театр предреволюционной поры именно ему обязан тем, что произведения Шекспира не были забыты. Правы писавшие о том, что «только благодаря ему, его неистощимой сценической энергии и художественной настойчивости, Шекспир в своих лучших творениях сохранился в репертуаре» Малого театра.[134] Великий драматург буржуазному зрителю последних десятилетий перед Октябрем был чужд,[135] был он — по крайней мере в своих трагедиях—чужд и подавляющему большинству актеров, утерявших традиции воспроизведения его образов. Преданья театральной старины, рассказывавшие о вдохновенной игре знаменитых трагиков, и западноевропейские гастролеры, посещавшие Россию на рубеже двадцатого века, не позволяли русским актерам браться за Шекспира. Попытки Горева и Далматова[136] не имели успеха, великий Ленский—замечательный Бенедикт, Петруччио и Фальстаф русской сцены — из-за суровой требовательности к себе рано перестал выступать не только в Гамлете, но и в Отелло и в Ричарде, и надо было обладать южинской убежденностью в значимости Шекспира, чтобы, вопреки господствующим вкусам публики и взглядам, царившим в актерской среде, вновь и вновь возвращаться к трагедии Шекспира.

Эфрос говорит:[137] «если оставить в стороне тех актеров, которые не на памяти теперь живущих поколений зрителей, Южин, несомненно, — самый большой из русских шекспировских актеров». Пусть тот же биограф Южина указывает, что он не считает Южина «шекспировским актером по преимуществу», пусть он думает, что «шекспировские роли стоили ему, несомненно, максимальных творческих напряжений» и что «крупнейшие и самые бесспорные победы были не в них», — Эфрос, конечно, прав, говоря о том, что Южин — «самый большой из актеров России, игравших Шекспира в последние десятилетия перед революцией». Он не только «самый большой», но и единственный. Оставляя в стороне Н. П. Россова, Роберта и Рафаила Адельгеймов, постоянно игравших в своих гастрольных поездках Шекспира, нельзя назвать ни одного русского актера этой эпохи, который имел бы в своем репертуаре такое количество ролей Шекспира. И несомненно, что, будь у Южина

лишь роли великого английского драматурга и не имей он достижений в пьесах других авторов, имя Южина вошло бы в историю русского театра как имя последнего героического актера предоктябрьской эпохи.

Еще в начале своей деятельности — на пятом сезоне работы в Малом театре — Южин получает признание в роли Октавиана Цезаря в «Антонии и Клеопатре» (это была вторая шекспировская роль, игранная им в этом театре: в 1883—1884 гг. он играл Лаэрта в «Гамлете»). *

Следующей ролью была роль Яго, игранная Южиным впервые в бенефис Ленского, состоявшийся в сезоне 1887 — 1888 гг. Современники вспоминают: «как живой выступил перед зрителями мрачный образ холодного, дерзкого, коварного, а где нужно — вкрадчивого и льстивого Яго. Характерная гримировка артиста, спокойный, уверенный тон его речи придавали выпуклую окраску этому полному практической, житейской мудрости низкому завистнику и эгоисту, которому не всегда удается извлечь пользу из своих себялюбивых принципов. С необычайным искусством артист придал рассудительному Яго ту личину, благодаря которой зрителю становится ясным, почему этот бессердечный, холодный человек являлся в глазах окружающих честным, благородным и прямым. Мастерская игра Южина производила огромное, неизгладимое впечатление». [138] Как ролью Октавиана Южин обратил на себя внимание Поссарта, так ролью Яго он вызвал, по свидетельству С. Г. Кара-Мурзы, [139] одобрительный отзыв Сальвини, с которым он играл «Отелло» на его гастролях в Малом театре (в 1900 и 1901 гг.).

Но общепризнанным «шекспировским актером» Южин стал в связи с исполнением роли Макбета, сыгранной им впервые в бенефис Г. Н. Федотовой в январе 1890 г. (затем он его играл в сезоне 1895—1896 гг. и при возобновлении трагедии в сезоне 1913—1914 гг).

На этом исполнении необходимо остановиться; оно было значительным не только в творческой биографии актера, но и в истории Малого театра: «такие спектакли,— писал И. И. Иванов, — бесспорные события нашей жизни». [140] Подробная рецензия, данная им в «Артисте», говорит: [141] «Южин остался ге-

* Сохранившееся в архиве Южина письмо Лаврова (редактора «Русской мысли») сообщает о том, что на банкете, данном в честь Поссарта, знаменитый немецкий трагик отметил молодого актера, игравшего Октавиана, как актера с большим будущим в репертуаре Шекспира. И, конечно, не было случайностью и то, что А. П. Ленский сделал свою известную зарисовку Южина именно в этой роли.

роем сильной воли, с нравственной натурой, но с непреодолимым честолюбием. Богатый темперамент артиста поддерживал это впечатление в минуты безысходного страдания, невыразимого ужаса, даже в минуты сомнения и нерешительности. Мы чувствовали, что, не терзай собственного сердца Макбета дух властолюбия, никому не подвинуть его на страшное злодеяние. Общий образ, следовательно, артистом воплощен ясно, вполне сознательно, и уж этого достаточно, чтобы эта роль сделала честь г. Южину». Отмечая в качестве недостатка «понижение пафоса» отдельных моментов роли и наличие «одних резких очертаний» и не принимая совсем монолога в сцене с кинжалом (интерпретация актера здесь противоречила пониманию критиком этой сцены), Иванов считает особенно удачной игру Южина «в сценах с привидением». «Нам еще не приходилось видеть, — указывает он, — такого захватывающего эффекта ужаса, подчиняющего своей власти даже зрителя. Дальнейшее развитие драмы идет совершенно параллельно с подъемом внутренних сил актера... и артист до самого конца драмы остался на высоте своего героя».

Много лет спустя, вспоминая этот спектакль, В. Михайловский [142] говорит о том, что актер показал Макбета «гигантом», «сверхчеловеком, рядом с которым потускнели и его жена и даже потусторонний мир ведьм и призраков». По мнению этого восторженного ценителя Южина, артист в этой роли был «великим чародеем», «великим художником нашей сцены». Небезинтересно отметить, что в связи со слухами о подготовке постановки «Макбета» в текущей прессе косвенно и прямо не раз указывалось, что шекспировские образы, так замечательно воплощаемые Росси, Сальвини, Барнаем и Поссартом, не под силу русским актерам. Несмотря на эту «подготовку», «Макбет» имел большой успех, * главным образом благодаря игре Федотовой и Южина. Вместе с тем в связи с постановкой трагедии раздавались голоса, возмущавшиеся «вмешательством науки в сценическое искусство» (намек на статьи Стороженко, Иванова, Флерова, писавших о постановке «Макбета») и защи-

* Поставленный в январе «Макбет» до конца сезона дал 11 полных сборов и перешел на следующий сезон, дав 5 сборов. Небезинтересно отметить, что «Эрнани» Гюго, поставленный в ноябре 1889 г., прошел за сезон 14 раз, а в следующем сезоне дал лишь три сбора. Если, например, «Девичий переполох» В. Крылова прошел 18 раз (в сезоне 1890—1891 гг.), то для трагедии больше десяти представлений в то время было несомненным «успехом» (например, «Эгмонт», «Федра» выдержали в сезон постановки по 7 спектаклей).

шавшие актерское «нутро». Давая обзор рецензий о «Макбете», Иванов подчеркивает: «это нутро — вечное убежище умственной апатии и нравственного бессилия... идея о нем сродни той дикой теории, которая родилась на почве единственного в мире русского патриотизма, смешивавшего ненависть к Западу и к науке с любовью к отечеству». [143]

Понятно, почему именно в связи с постановкой «Макбета» и с Южиным — Макбетом вновь возник вопрос о «пресловутом нутре»: Южин, «этот своего рода феникс в малокультурной актерской среде» (по выражению Амфитеатрова), не раз благодаря своей высокой культуре терпел нападки от тех, кто превыше всего ставил актерское «нутро». Южин же давал в «Макбете» не «вспышки» темперамента, не внезапные «озарения» или «интуитивные проникновения в отдельные моменты роли», а свое понимание образа, свою трактовку роли, переданную в «живом» образе «живого» человека.

Старавшийся быть объективным, но признававший в сущности лишь одного романтического Южина, Н. Е. Эфрос [144] так подытоживает свое впечатление от трех «редакций» южинского Макбета: * «по существу не только в рисунке, но и в сценическом стиле все три исполнения были одинаковы. Монументальность — таков этот стиль, таково общее впечатление от игры. И этим несколько заслонялись психологическая сложность и трагическая глубина образов... Мощь Макбета, большая сила натуры — вот что, кажется, прежде всего увлекало исполнителя». Страдания же, «вытекающие с трагической неизбежностью из нарушения нравственного закона, рождаемые неисполнением категорического императива совести» и обращающие Макбета «минутами в слабую былинку», не были проявлены актером: «южинский Макбет и тут остался как бы апофеозом силы». [145] Любопытно: здесь мы опять видим, что критика направлена на трактовку роли, и, поскольку эта трактовка не совпадает с пониманием пишущего, она не вызывает сочувствия.

Если в ролях романтического цикла «захват» ролью актера захватывал и зрителя и темперамент актера заражал публику, то противоречивость мнений о трагедийных ролях Южина была несомненно результатом своеобразия его интерпретации образов шекспировских трагедий. В этих образах актер должен был

* Напомним, что Макбета Южин играл в постановке 1889—1890 гг. в бенефис Г. Н. Федотовой, в возобновлении 1895—1896 гг., когда М. Н. Ермолова вступила в роль леди Макбет, и в новой постановке сезона 1913—1914 гг.

не только убедить зрителя, но и переубедить. И не силой «переживания», «темперамента», «нерва», а пониманием образа. Макбет Южина — и не «мой» Макбет. Но, виденный мною в последней его редакции, он был логически выдержан и обоснован, не было в нем внутренних противоречий, была убедительная последовательность. Тот же Эфрос пишет: «Южин отлично показывает того, кто втянут в трагедию, но недостаточно демонстрирует самую трагедию Макбета. При большом внешнем движении, внутренняя игра была статичною, а не динамичною. Актер вполне чувствовал большую душу, но не провалы в ней». И, забывая о том, что им же было дано определение стиля игры («монументальность — таков этот стиль»), критик говорит, что «Южин в Макбете (как и «почти во всех шекспировских исполнениях») — больше романтичен, чем трагичен».

Следующей шекспировской ролью Южина был Гамлет, сыгранный им в сезоне 1891—1892 гг.

В «Кратком перечне важнейших событий моей жизни»[146] Южин под 1891 г. записывает: «14 октября Гамлет в бенефис Яблочкиной (С. В.). Играл неровно, успех большой, но новый перевод и толкование не близки публике». Перевод, о котором идет речь, был сделан П. П. Гнедичем и за несколько лет перед этим он был одобрен Театрально-литературным комитетом (он конкурировал с переводами Аверкиева и Соколовского, не получившими одобрения). До этого на казенной сцене трагедия шла в переводе Полевого, утвердившемся в русском театре благодаря гению Мочалова».*

В этом переводе играл Гамлета вне Москвы и Южин, начиная с 1886 г., когда весной труппа Малого театра выезжала на гастроли в Варшаву. Среди гастролеров и на провинциальной сцене обычно была принята сводная редакция пьесы, сделанная по Кронебергу, Соколовскому и Кетчеру, фразы из переводов которых были вкраплены в большом количестве в перевод Полевого.** Выступить в роли Гамлета в новом переводе было уже само по себе смелым шагом, предпочесть же этот

---

* До Мочалова стоявший на афишах «Гамлет» был или трагедией Сумарокова (она, по словам самого драматурга, «кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения на Шекспирову трагедию едва походит») или переводом с французской переделки Дюсиса, против которой, как известно, возражали и Лермонтов и Щепкин.

** Особенной популярностью пользовалась сводка, составленная Ивановым-Козельским; она больше, чем какой-либо «Гамлет», была на слуху у театральной публики.



Гамлет *1890—91 г.*
„Гамлет“ Шекспира



Тумелик. 1893—94 г.
„Равеннский боец“ Гальма





Ричард III. 1896—97 г.
„Король Ричард III" Шекспира

перевод переводу Аверкиева, в то время одного из влиятельнейших публицистов и критиков, значило восстановить против себя чуть ли не всю прессу. *

В своих записях Южин указывает: «Я имею глупость представить на премию в Академию своего «Иоанна IV» и одновременно выбрать перевод Гнедича «Гамлет». Аверкиев рецензирует «Грозного» беспощадно... Аверкиев невозможно перевел Гамлета — и отплатил мне за предпочтение Гнедича».

Как раз с исполнением роли Гамлета связаны многочисленные «фельетонные вылазки», — вспоминает Эфрос, [148] — правда, не имевшие «силы даже комариного укуса», но в свое время сильно задевавшие Южина. Амфитеатров вспоминает: [149] «Пресса 80-х годов все время бросала ему камни под ноги, — и, случалось, пребольно. А он морщился, да шел вперед, кряхтел, да шел! Один Гамлет чего ему в свое время стоил!» Южин никогда не имел «хорошей прессы», никогда не принимал никаких мер для привлечения на свою сторону редакций и отдельных критиков — мало того, известен мне эпизод, когда, задетый отзывом Суворина о его пьесе «Иоанн IV», он ответил издателю «Нового времени» письмом, написанным с громадным достинством, в котором звучали ноты, навсегда восстановившие против Южина всесильного журналиста.

Взяться за роль Гамлета, ставшего легендой в исполнении Мочалова, за несколько сезонов перед этим воплощенного кумиром московской публики А. П. Ленским, показанного русскому зрителю в предшествующие годы Поссартом, Сальвини и Росси, знакомого и в исполнении Мунэ-Сюлли, — казалось предельной дерзостью самонадеянного актера, за одно это заслуживающего самых жестоких насмешек. Вместе с тем Гамлет Южина был несомненно большой победой. Это было событие в театральной жизни Москвы, больше того: постановка «явилась действительным событием — крупным и значительным в летописях театра». [150] О Гамлете — Южине спорили и писали. И писали, оценивая его игру и характеризуя Гамлета — Южина самым противоречивым образом. Приведем выдержки из нескольких рецензий.

«Гамлет Южина, — пишет Васильев, [151] — наиболее задушевный и грустящий Гамлет, какого мне приходилось видеть на

* Напомним, что даже В. В. Самойлов, пользовавшийся огромной популярностью у прессы и возобновивший «Гамлета» в 1863 г. в переводе не Полевого, а Загуляева, был долгое время вышучиваем за исполнение роли датского принца, а над переводом «смеялись» жестоко и беззастенчиво». [147]

сцене. Тихая грусть — вот главное впечатление, какое получает зритель от Гамлета в исполнении Южина. Впечатление это зарождается при первом выходе Гамлета, где оно дается прежде всего внешним обликом. Это, так сказать, наружное впечатление артиста. Оно окончательно складывается и закрепляется монологом «Быть или не быть» и сценой с Офелией. Оно запечатлевается, как грустные мотивы Шопена». В другом отзыве находим: «Голосу г. Южина недоступны мягкие, нежные ноты шопота. Выходит какое-то подавленное шипение, впечатление звука не соответствует смыслу слов» (Иваноз). Он «играет Гамлета совсем просто, как самого обыкновенного, простого смертного» (Щетинин). «В целом игра А. И. была проникнута необычайной простотой и естественностью и изобиловала массой тончайших оттенков» (В. Михайловский). Иванов еще пишет: «У г. Южина нет Гамлета-мыслителя, а только впавший в скорбь и меланхолию сильный практический деятель».

Можно было бы ограничиться данными цитатами: они показательны. Они говорят о том, что образ, созданный Южиным, был значительным: наличие разнообразных и противоречивых мнений служит этому доказательством. Но необходимо еще подчеркнуть, что особенно сильный разнобой суждений был по поводу монологов Гамлета в исполнении Южина. Одни, подобно Иванову, считали в исполнении Южина «излишними вставками все монологи принца. Чем отвлеченнее были рассуждения Гамлета, тем неуместнее они казались». В монологе «Быть или не быть» Южин — по мнению критика — «не пошел по стопам Гаррика, произносившего его погруженным всецело в идею о смерти, совершенно метафизически», и не следовал Дэвису, доводившему «до крайней степени внешнюю форму» личной заинтересованности в данном вопросе. Южин сумел найти середину, хотя в словах слышался «какой-то официальный, малопрочувствованный тон». А. С. Васильев-Флеров, как раз в связи с данным монологом, писал: [152] «Вы получаете ощущение, что Гамлет говорит здесь не с вами и не для вас, но говорит исключительно с самим собою, что он только думает все, что мы слышим. Медленно подвигаясь к авансцене, Гамлет заканчивает здесь свой монолог и внезапно вырывается из своей задумчивости замеченным им присутствием Офелии. Но если течение мыслей прервано, то настроение, в какое привели Гамлета сомнения существования, остались».

Если относительно произнесения Южиным монологов суждения критики были столь противоположны, то она вся сходи-

лась на том, что в диалогах Южин был блестящ. «Великолепно удавался Южину Гамлет-диалектик, играющий словами, фехтующий ими и больно ранящий противника. Слушать словесные турниры этого Гамлета было большим и тонким удовольствием».[153] Небезинтересно еще отметить, что каждый писавший признавал «истинно драматические, захватывающие моменты» в его игре и выдвигал на первое место в его исполнении отдельные сцены. Так, Иванов указывал, что «переход Гамлета от страстной злобы к юношески-лирической беседе с своим сердцем в исполнении г. Южина производил глубокое впечатление. Впечатление приподнималось постепенно вместе с игрой артиста», так же, как и сцена с королевой была выполнена «со всей глубиною вдумчивого психологического анализа». Михайловский также считает,[154] что «чрезвычайно сильно вышла еще сцена дикого возбуждения Гамлета после мышеловки, где Южин заставил вспомнить о Мочалове, и страстно негодующие укоры его в сцене с матерью». Но наиболее значительной была сцена с Офелией — «настоящий chef d'oeuvre драматического искусства» (по выражению Щетинина); ее отмечали все писавшие о Гамлете.

«У г. Южина эта сцена одна из лучших, — указывает Иванов. — У артиста нет никаких хитрых уловок, вся сцена идет просто, естественно — артист только вначале позволяет себе довольно оригинальный, но вполне уместный прием. При появлении Офелии он бросается перед ней на колени и искренним, глубоко прочувствованным голосом произносит: «О, нимфа! Помяни мои грехи в твоей святой молитве» (Иванов). «Это выходит удивительно последовательно, естественно и просто» — добавляет Васильев. Все соглашались с тем, что Гамлет Южина производил впечатление «мужественной, энергической личности».

Сам Южин не только по природе своего дарования не мог изобразить Гамлета слабым, но он и видел его полным силы духа и воли. Среди книг, принадлежавших Южину, нам удалось найти экземпляр первого издания Даудена («Шекспир»); здесь рукой Южина сделана карандашная запись, имеющая ближайшее отношение к данному вопросу.

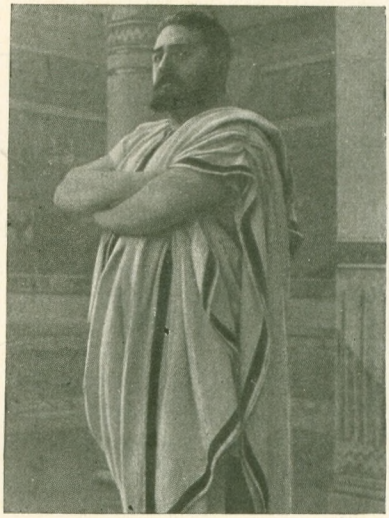
Южин пишет: «Многие видят в словах:

Расстроен мир! Все спуталось,
Хаос объял вселенную!
Проклятье, о проклятие судьбе,
Меня затем призвавшей к жизни,
Чтоб это все устроить и связать!..

высшее проявление слабости воли в Гамлете.* Гете прямо указывает на это место как на узел драмы, на ее источник. Неужели, если человеку приходится «связывать распавшуюся связь времен» и «устраивать расстроенный мир» убийством или даже казнью, — он не может проклясть судьбы, давшей ему удел палача? Неужели только слабые люди говорят и молятся: «да минует меня чаша сия!»? И не доказательство ли, наоборот, силы духа и воли, если, несмотря на душевную муку, выразившуюся в этом вопле, человек все же берет топор палача или меч мстителя и во все время тяжких сомнений сильного ума идет к цели, отдавая ей все? Неужели горская кровавая месть или корсиканская вендетта есть сила, а Гамлет — слабость?»

В том и состояла оригинальность толкования Южина, что он воплощал Гамлета человеком сильным и волевым. «Южин,— суммирует критические отзывы и свои впечатления Эфрос,[155] — самоотверженно смирял свою натуру. Но радостно пользовался каждым моментом, каждою предоставлявшеюся текстом роли возможностью, чтобы высвободиться из этой скорбной лирики, от тихой мечтательной задумчивости, чтобы дать волю и простор духовной мощи Гамлета, героическому элементу его души... Южин вел борьбу с ролью, и борьба состояла в том, чтобы примирить этот свой идеал с противоречащими ему элементами в Гамлете. Ему это удавалось... Однако такое оригинальное отношение к Гамлету, разбивавшее русскую сценическую традицию, таило в себе большую опасность. Неизбежно вставали противоречия и с фактами и со словами роли... Вполне убедить своим Гамлетом и в своем Гамлете, по указанной причине, Южин не мог». Не говоря о том, что «русская сценическая традиция», восходящая к Мочалову, игравшему Гамлета жгучим брюнетом, пылким и страстным, вряд ли так противоречила трактовке Южина (тоже, кстати сказать, игравшего его «брюнетом»), мы и на примере отзывов критики о Гамлете — Южине прежде всего видим, что писавшие анализировали трактовку актера в зависимости от соответствия ее их пониманию и затем уже принимали ее или отвергали. Вместе с тем со всей очевидностью из всех высказываний может быть сделан вывод, что трактовка Южина нашла себе соответственное воплощение — следовательно, была спаянность содержания

* Вспомним, что, несмотря на то, что Сальвини и Росси выпускали эти слова, все же и у того и у другого Гамлет в основе своей был и колеблющимся и безвольным.







Кориолан. 1901—02 г.

„Кориолан" Шекспира



Отелло *1907—08 г.*





Отелло и Дездемона (Гзовская) 1907—08 г.
„Отелло" Шекспира

и формы, которая и делает образ художественно ценным и законченным.

Наделяя Гамлета очарованием «юного, глубокосердечного лиризма» (Иванов) и делая его волевым человеком, Южин был в Гамлете оригинален и значителен. Он многих убеждал, но переубедить тех, у кого был «свой» Гамлет, Южину, конечно, не могло удаться.

Не останавливаясь на роли Постума в «Имогене» («Цимбелин») Шекспира (сезон 1891—1892 гг.),[156] перейдем к его Ричарду.

Первое, что поражало современников в этом образе, созданном Южиным, — это огромное мастерство актера, технически совершенное, сценически разнообразное, с рядом блестящих подробностей, с огромным богатством различных «масок» и различных тонов речи Ричарда. Этот грандиозный образ Южина, несомненно, — одно из крупнейших достижений русского дореволюционного сценического искусства в героическом репертуаре.

«Особенно интересно лицо Ричарда. Главную роль играют здесь глаза и губы. На фоне болезненной бледности, свойственной людям с физическими уродствами, глаза Ричарда — Южина то сжимаются, то расширяются, точно у кошки, и освещают по временам все лицо, делая его в иные минуты почти болезненно-красивым, благодаря оттенку тонкой интеллигентности, какой бросает на него этот умный взор. Вспомните, как красива кошка, когда она с расширенными глазами следит за чем-нибудь, привлекшим ее внимание. Таковы глаза Ричарда.

«Очень характерны губы. Их почти нет. Вместо них тонкая, узкая линия, необыкновенно типичная. Лицо точно поделилось между двумя этими органами. Губы дают основную характеристику, неподвижные ее черты. На долю глаз досталась характеристика, так сказать, дополнительная — отраженья на лице текущих, новых впечатлений. Характеристика добавляется подбородком, почти наполеоновским, упрямым, обличающим страшную энергию и необыкновенную силу воли. На пространстве между глазами и подбородком полный простор для искажений лица в припадках ли судорожной злобы, или же для чисто актерской виртуозности Ричарда в комедии притворства...

«Так как внешность проходит через всю пьесу, то мне, — пишет С. Васильев-Флеров, — не представляется надобности останавливаться на подробностях. Ричард все время живет

на сцене своим лицом. Вы чувствуете по изменениям этого лица, как впечатлителен этот неврастеник, каким клокочущим потоком проносятся по его душе воспринимаемые им ощущения». [157]

Сам Южин давно мечтал играть Ричарда и давно его готовил. Образ прежде всего увлекал его тем, что он давал возможность с наибольшей полнотой по сравнению со всеми шекспировскими образами раскрыть могучую, хотя бы и во зле, личность, выявить громадную душевную силу, покоряющую себе всех окружающих, как бы они, подобно леди Анне, ни ненавидели его. Коварный, злой, хитрый, умный, смелый, дерзкий, надменный, обаятельный в своей силе и в волевой целеустремленности, Ричард Южина поражал многогранностью образа, вместе с тем цельного, словно высеченного из гранита. «Эту фигуру, — говорит Эфрос, [158] — мог вылепить лишь первоклассный мастер, хорошо освоенный с сценической скульптурой больших масштабов».

Недаром даже в тот период русского театра, когда постановки классических трагедий казались зрителю лишь данью уважения к памяти мировых драматургов и когда Шекспир казался далеким и ненужным современному театру, эта роль Южина была признана и публикой и подавляющим большинством критики большой удачей актера.

Недаром, возобновив ее после Октября в сезоне 1919—1920 гг., Южин пользовался в ней таким успехом у советского зрителя, впервые в те годы знакомившегося с классическим наследием прошлого. Шестидесятитрехлетний актер поражал прежде всего физической мощью своего темперамента, легко преодолевавшего огромные трудности роли, поражал монументальной грандиозностью образа, силой титанической мощи. Так воспринимался Южин новым зрителем, зафиксированные беседы с которым на организованных Художественным отделом Московского совета театральных экскурсиях имеются в моем распоряжении.

Те, кто видел Южина в Ричарде, в первой и в последней постановке трагедии, указывали, что актер сохранил в значительной доле прежний рисунок роли и основные ее подробности. А. А. Яблочкина говорит: [159] «Играла я с Южиным в «Ричарде III» леди Анну... я отчетливо помню то ощущение, которое охватывало меня в сцене с ним: точно змея подползает к тебе, она гипнотизирует тебя взглядом и вот-вот доберется до сердца. При последнем возобновлении «Ричарда III» (в постановке А. А. Санина, когда я играла мать Ричарда,

герцогиню Иоркскую) у Южина уже не было прежней силы и той поражавшей мощи, с которой он кричал: «Коня! Престол мой за коня!» Но в нем попрежнему, несмотря на все злодейства этого выродка и все его низости, чувствовалось какое-то величие, чувствовался «сверхчеловек». Зато в раскрытии коварства Ричарда, в его издевательстве над всем святым Южин дошел до совершенства». Сохранившиеся снимки Южина в роли Ричарда фиксируют величие его и многообразие, раскрываемое актером в данной роли.

Минуя Кориолана — Южина, нашедшего сравнительно малое отражение в прессе,* уделившей большее внимание постановке, сделанной с огромным талантом А. П. Ленским, перейдем к его Отелло.

«Это такая дивная, такая полная роль» — пишет Южин своей жене из Ростова-на-Дону, где он играл эту роль на гастролях в 1893 г. И впоследствии Южин много раз играл Отелло на гастролях в провинции, и, несмотря на огромный успех, он долго не решался выступить в этой роли на московской сцене.

Выбирая пьесу для своего третьего бенефиса, Южин заявляет в интервью, данном им в газете,[161] что он колебался между Ричардом, Брутом и Отелло. Он остановился на Ричарде, потому что Брута он не мог играть — роли не расходились среди труппы Малого театра. Относительно же Отелло в том же интервью заявил: «Я никогда не решусь играть венецианского мавра в Москве». Но он, однако, решился это сделать в свой 25-летний юбилей 24 января 1908 г. Этот юбилей был отпразднован с необыкновенной пышностью, давно уже невиданной в Москве. И это повредило Южину — Отелло, потому что отзывы прессы были посвящены главным образом юбилейному чествованию и подытоживанию артистической, актерской и драматургической деятельности Южина, а игре его было уделено мало строк. Внимание прессы было отдано чествованию, очень яркому, когда Южина приветствовала не только Москва, но Петербург и провинция, приветствовала Грузия; когда среди подношений были такие неожиданные, как полное

* Ограничимся лишь одной цитатой. М. В. Карнеев пишет: «Определенно и выпукло были обрисованы также в исполнении А. Южина все стороны другого шекспировского героя — Кориолана. Артист, по словам критики, сумел сочетать в образе полном и значительном — внешнюю грубость Кориолана с его духовной высотой: богатырь-полубог в единоборстве с Авфидием у ворот Кориоли, покорный сын, нежный муж и отец в сценах с матерью, женой и сыном, блестящий аристократ во всем и вопреки всему, везде, от первой до последней сцены».[160]

собрание сочинений Л. Н. Толстого, которое великий писатель счел возможным поднести актеру с собственноручной надписью. Словом, это было грандиозное чествование, которое и зрителей во время спектакля отвлекало от Южина — Отелло, сосредоточивая их внимание на Южине — юбиляре. Но Южин играл необычайно интересно и совсем не так, как можно было предполагать, зная его.

Вот отзыв, данный не под непосредственным впечатлением, а несколько времени спустя в «Ежегоднике императорских театров», [162] отзыв, который во многом совпадает с моими личными впечатлениями (я имел случай восемь раз видеть в этой роли Южина): «Отелло Южина — действительно благородный мавр. Много спокойной величавости, сознания силы вносит он в первый монолог перед Дожем. Он весь живет одной только любовью к Дездемоне. Ясно, что для него только теперь открылся настоящий смысл жизни, что он, хотя совершенно бессознательно, все-таки жаждал этой любви, и всем ясно, что Дездемона полюбила его за муки, а он ее — за состраданье к ним. Зато, раз полюбивши и получив взаимность, Отелло смотрит на Дездемону с точки зрения цивилизованного дикаря: она его вещь, его собственность. Но на ней не должно быть даже и тени подозрения. И когда подозрение закрадывается в душу благородного мавра, оно поглощает все его существо, и он, как раненый лев, мчится к цели мщения. Особенности этого примитивного и несложного характера переданы г. Южиным талантливо, умело и тонко».

И еще одно высказывание, [163] связанное с выступлением Южина в этой роли в свой сорокалетний юбилей — в сентябре 1922 г. в Большом театре: «это была игра вполне законченного, эстетически зрелого, художнически завершенного актера, познавшего всю тщету внешних сценических эффектов и значительность «скупого» творчества, полного глубокого внутреннего содержания. Артист обнаруживал в Отелло бесхитростную душу мавра, доброту и простодушие его природы. Отелло Южина детски доверчив, он безусловно и неограниченно верит всем окружающим — Яго, Дездемоне, Кассио и др. Южин подчеркивал благородство происхождения Отелло, его родовитость, его высокое служебное положение, поэтому он был величествен, тон его речи — полон достоинства, осанка импозантна».

Отмечая, как мы имели случай говорить, речь перед сенатом как момент роли, который «можно приписать к самым счастливым у Южина», Эфрос писал: [164] «Это, пышно выражаясь, один из бриллиантов в его актерской короне. Сущность







Макбет. 1913—14 г.

„Макбет" Шекспира







Шейлок. 1916—17 г.
„Венецианский купец" Шекспира

образа, его психологическое содержание отчетливо и выразительно проступали на всем протяжении роли во всех ее перипетиях. Не всегда была лава чувств, и южинский Отелло не станет театральной «легендой», как стал мочаловский Гамлет, как, может быть, станет южинский Мортимер или Карл V. Но и он сохранится в театральной памяти как лишний аргумент за крупную сценическую величину и большое мастерство этого актера».

Наконец, последний его шекспировский образ — Шейлок (сезон 1916—1917 гг.). Монументальная фигура большого человека, изуродованного расовой ненавистью, была показана Южиным со всей присущей этому образу силой непримиримости и с таким величием, что зритель испытывал невольное преклонение. «Проникнутое задушевностью, обогретое теплом» (по выражению Эфроса) исполнение Южина волновало и трогало. Не пряча национальных черт, но нигде их не подчеркивая, он делал Шейлока общечеловеческим лицом, оскорбляемым в самом святом, он показывал затравленного обществом человека, который умеет сохранить и силу своей ненависти и свое человеческое достоинство. Образ становился близким и трогающим. Огромная нежность к дочери, нежность глубоко любящего отца, освещавшая образ южинского Шейлока, заставила понимать его, прощать его и преклоняться перед ним. Исключительная внутренняя сила, с которой актер вел сцену суда, в отдельных спектаклях буквально потрясавшая зрителей, заставляла с удивлением вспоминать неоднократно слышанные замечания о «холодности» молодого Южина: актер, в старости так воздействовавший на зрительный зал, не мог быть холодным и в молодости.

* * *

Характеризуя Южина, П. А. Марков,[165] несомненно имея в виду именно трагедийный цикл ролей этого мастера, говорит, что его игра «не приносила с собой вихря чувств, никогда ее рассчитанная форма не ломалась внезапным взрывом нахлынувших страстей, но в игре Южина был свой упорный и чистый пафос — пафос воли и мысли». Зерном его «неизменно были воля и сила, сила и воля, и им подчинял он свой блестящий сценический комментарий».

«Внезапные взрывы нахлынувших страстей» не были чужды этому актеру, но он их сознательно сдерживал и не позволял

себе прибегать к ним на сцене Малого театра, зачастую отдаваясь им на провинциальных гастролях,[166] которые он — может быть, именно поэтому — так любил.

Южин знал свой темперамент, знал его захлестывающую силу, которая заставляла его терять на спектакле самоконтроль. Он, всегда сдержанный и владеющий собой, — такое впечатление он производил на всех, — плакал в Отелло настоящими слезами, обливавшими не только его одежду, но и костюм партнера — Яго (С. А. Головин, игравший постоянно с ним, передавал мне это); он ломал мизансцену, зачастую мешая партнеру, он, наконец, зачастую допускал ряд резких отклонений от общепринятого произношения слов (так, его Отелло на отдельных спектаклях — что было тут же записано мной — произносил «Дездéмона», и звук «е» после шипящих у него зачастую звучал, как «э» оборотное). Южин боролся с этим и в Москве позволял себе отдаваться «вихрю чувств» лишь на утренних спектаклях. И на них-то и можно было наблюдать одно замечательное явление: огромный темперамент актера, но темперамент необычный на русской сцене — иной тональности, иной мелодии, другого наполнения и другой выразительности.

И лишь теперь, когда мы познакомились с блестящими мастерами грузинской сцены, со всей очевидностью можно понять, что благодаря грузинскому происхождению Сумбаташвили в сценическую форму Южина властно просачивалось национальное народное искусство его родины. От этого — та огромная взаимозараженность со зрительным залом, которая всегда сопровождала выступления Южина в Отелло на провинциальной сцене, где актер позволял себе отдаваться порывам чувства, не боясь упреков в нарушении общепринятой на русской сцене мелодии речи и телодвижений и не боясь проявления родной ему по крови национальной формы. От этого-то самая любимая им шекспировская роль, роль Отелло, при достоинствах интерпретации, при мастерстве исполнения, при ряде достижений в отдельные моменты, производила на московской сцене впечатление великолепной сделанностью, а не непосредственно пережитым чувством.

Подытоживая свои воспоминания о Макбете, Отелло, Ричарде, Кориолане, Шейлоке, Эфрос констатирует:[167] «ясным становится, как много у Южина, при общей монументальности стиля, разнообразия, как богата сценическая фантазия. Такая галлерея образов могла быть осуществлена лишь при большой пластичности внутреннего материала, над которым оперирует

актерское искусство». При этом Эфрос не раз подчеркивает, как мы видели, романтичность звучания этих образов. По его мнению, Шейлок — «наиболее романтическое из его шекспировских исполнений». Если критик в этот термин вкладывает всегда присущее Южину стремление к показу большого человека, человека с огромной волей и силой духа, — тогда это терминологический спор.

Можно было бы добавить и еще: Южин во всех трагедийных ролях с наибольшей убедительностью раскрывает одиночество воплощаемых им персонажей. «Трагедия Макбета предстала перед нами как истинная трагедия одиночества великой души, которой не на кого опереться и не с кем проверить себя и свои силы» (В. Михайловский).[168] В Гамлете Южин также воплотил трагедию одиночества. Основным свойством его Ричарда является то, что ему не с кем разделить свое огромное сердце, что он обречен на внутреннее одиночество. Звучит оно и в Отелло, иначе, чем все, смотрящем на мир, жизнь и людей. Раскрывает его Южин и в Шейлоке, одиноком среди людей, даже в дочери не находящем сочувствия огромной силе своей непримиримости.

Нас интересует другое: подход Южина к ролям трагедийного цикла принципиально отличался от построения образов романтического репертуара. Даже со стороны внешней может быть установлена эта разница: зрительная сторона образа была иной, он иначе держался, он пользовался иной манерой речеведения.

Стоит всмотреться хотя бы в сохранившиеся снимки Южина в ролях этого цикла — и мы убедимся в справедливости нашего утверждения. В романтическом репертуаре, как мы видели, он на протяжении всей своей актерской жизни стремился оставаться самим собой и не прибегал ни к каким средствам внешнего перевоплощения. В трагедийном цикле он не стремится к «инобытию», как это мы наблюдали в комедийных ролях, но отдельные, ему самому присущие, черты он затушевывает, подчеркивая другие, иногда ему самому не свойственные, — те, которые, с его точки зрения, кажутся основными для данного образа: грусть и печаль в Гамлете, волю и злобу в Ричарде, властолюбие и мощь в Макбете и т. д. Он снимает с внешней стороны образа все индивидуальное, и, например, его лицо и позы в Яго пригодны для роли «злодея» в пьесе любого автора, изображающего любую эпоху. Для него не так существенно, что Кориолан — римлянин, Гамлет — датчанин, Отелло — мавр, как то, что они носители общечеловеческих стра-

стей. И, если он, согласно требованию текста пьесы, дает грим характерный, как это имело место в Шейлоке, он и здесь не ищет каких-либо специфических черт, а дает обобщенные черты, вскрывающие главным образом и прежде всего основное, что присуще характеру данного персонажа. Может быть, это стремление к предельному обобщению и чрезмерному рефлексированию действующих лиц было выражением творческого пристрастия Южина к Шиллеру, подходом к Шекспиру с точки зрения шиллеровской поэтики, но во всяком случае образы Шекспира воплощались, как мы пытались показать, иными творческими приемами, чем образы Шиллера.

Если в романтическом репертуаре Южин ограничивается подведением бровей и глаз, румянит губы и щеки, накладывая краски, делающие лицо более выразительным, но ни в какой мере не меняющие его, то в трагедийном цикле его гримы могут быть названы характерными, хотя и без того стремления к видоизменению собственного лица, к максимальному перевоплощению, какое имело место в комедии. В трагедии он не стремится раскрывать себя через образ или скрывать себя в образе, а, давая жизненный облик своему герою, он поднимает его над повседневностью и, лишая его какой-либо индивидуализации, придает ему обобщенные черты, свойственные ведущей страсти героя.

Он не боится облекать эти образы подлинной театральностью и не боится это делать в то время, когда, во имя натуралистически понимаемой естественности, театральности была объявлена война (и не в этом ли причина, что Шекспир так редко был в репертуаре крупнейших актеров того времени?) и когда само понятие театральности было синонимом устарелых приемов игры. Южин и в жесте, в походке, в движениях не боится проявления этой подлинной театральности.

Снимая со своего образа все будничное, житейски обыденное, бытовое, Южин на сцене в трагедийном репертуаре — не «Александр Иванович в известных обстоятельствах», а художник сцены, стремящийся своим творческим комментарием раскрыть глубины движущих его героями страстей.

Его манера речеведения в ролях этого цикла — также иная. Насыщенный повышенной эмоциональностью тон, нигде, однако, не переходящий в ложный пафос; полная величественной и размеренной страсти декламация (именно в этих ролях чаще всего говорилось о декламации Южина), нигде не жертвующая, ради красоты, пластичности и звучности стиха, психологической правдой образа. Теоретически осознавая, что «есте-

ственность» и «жизненность» речи героя трагедии иная, чем действующего лица в пьесах иного порядка, Южин в трагедии давал «читку» необычную, поражавшую в первые минуты восприятия, но в результате убеждавшую и казавшуюся единственно подходящим тоном для образов этого цикла.

В ролях трагедийного цикла Южину не дороги психологические частности, он — мастер речевых нюансов — не нуждается здесь в изысканно тонкой разработке сценического звучания, он не стремится к четким деталям игры; ему важно, раскрыв силу и мощь своего героя, заразить зрителя не эмоциональной пылкостью своего актерского «я», а общностью переживаний образа с чувствами, присущими зрителям.

Давая в этих образах форму приподнятую и выразительную, не соответствовавшую сложившимся на основе театральных преданий вкусам большинства и поражавшую своим несоответствием привычным в театре его времени бытовым показам, житейски обыденным и натуралистически правдоподобным, Южин многим мог казаться в трагедийных ролях не столь значительным художником, каким он был в других своих образах.

Вместе с тем многим он именно здесь казался «великим», «гениальным» и т. п. потому, что они слышали в этих образах гимн человеку, его мощи, силе, красоте и величию его страстей — слышали то, чего так нехватало в обывательской жизни, чего не видели в окружающей действительности и о чем тосковали, как о недосягаемом идеале, те, кто и в жизни и в искусстве устали от житейской пошлости, брюзжанья и серенького прозябанья.

Слиянность формы и содержания в этих образах Южина, создавая впечатление глыбистости и монументальности, была далеко не частым (выражаясь осторожно) явлением в театре предреволюционной поры, явлением, будившим сознание зрителя, укреплявшим в нем идею о могуществе человека.

Глава шестая

ЮЖИН В СОВРЕМЕННОМ РЕПЕРТУАРЕ

Четвертый и последний цикл ролей Южина связан с пьесами современных драматургов. Но нас интересует среди них лишь одна категория образов. Образы исторического прошлого, как, например, Бастрюков в «Воеводе» Островского, князь Александр в «Холопах» Гнедича, или исторические портреты вроде, например, Кутузова в пьесе Бахметьева «1812 год», Оливера Кромвеля в одноименной пьесе Луначарского, Южин строил методами, применявшимися им в других циклах его ролей; так, его Кромвель или Бастрюков были им даны в плане романтическом, а в «Холопах» он давал комедийный образ. В отдельный же цикл ролей необходимо выделить те роли современных драматургов, которые изображали современных людей. Их Южин строил иным методом, и опять перед зрителем был актер словно иной сценической школы.

В числе этих ролей были и образы пьес Островского, старшего современника Южина. Южин играл при жизни великого драматурга ряд ролей его репертуара: Пьера — «Красавец-мужчина» (1882—1883), Баклушина — «Не было ни гроша...» (1882—1883), Мурова — «Без вины виноватые» (1883—1884), Агишина — «Женитьба Белугина» (1885—1886). Как эти роли, так и роли, которые он играл в пьесах Островского после его смерти: Беркутов — «Волки и овцы» (1892—1893), Телятев — «Бешеные деньги» (1893—1894), Мулин—«Невольницы» (1894—1895), Дульчин — «Последняя жертва» (1894—1895), Николай — «Поздняя любовь» (1896—1897),—были для Южина образами современной действительности. Так было не только для Южина, но и для всего Малого театра. Воспри-

нимая пьесы Островского как творческое воссоздание твердо установившегося быта, неизменно продолжавшего существовать и годы спустя после их написания, Малый театр в течение многих лет играл их как пьесы «сегодняшние». Внешним выражением этого, между прочим, служили костюмы действующих лиц (монтировки Малого театра указывают «городское платье» для исполнителей): театр не считался с годом написания пьес — по крайней мере в «дворянских» пьесах Островского — и играл их в костюмах по моде того года, когда пьеса была впервые поставлена или возобновлена. Так, например, возобновленная А. П. Ленским в 1908 г. пьеса «Без вины виноватые» была им оформлена (кроме I акта) в костюмах этого года, и действие было перенесено в современность. *

Южин даже и тогда, когда Островский стал осознаваться как драматург, изображавший людей определенной исторической эпохи, играл отдельные его образы как образы современных людей. Таким, например, был его Паратов в «Бесприданнице», поставленной в сезоне 1911—1912 гг. Таким был на протяжении чуть ли не четверти века его Телятев из «Бешеных денег». Лишь в 1918 г., когда после Октября быт Островского стал для Малого театра — и прежде всего для самого Южина — далеким прошлым, роли этой комедии стали трактовать как образы определенной эпохи, которые вне конкретных исторических условий были уже чужды и непонятны.

Образ Телятева, созданный Южиным, был одним из несомненных шедевров этого актера. Слагался он постепенно и в процессе своего созидания претерпел ряд изменений.

Сыгранный впервые в бенефис Е. К. Лешковской в сезоне 1893—1894 гг., Телятев Южина имел очень большой успех у публики и получил признание среди труппы Малого театра; но критика отнеслась к нему далеко не положительно. Так, например, журнал «Артист» писал: [169] «мы знаем, что может сделать этот талантливый артист, а потому и не причисляем Телятева к числу ролей, удавшихся артисту». Отмечая, что «прежде всего неудовлетворителен основной тон роли», критика указывала, что «без этого основного тона нет Телятева, как бы арти-

---

* Так же ставили, например, и «Плоды просвещения»: сохранившиеся снимки двух постановок 1891—1892 гг. и 1911—1912 гг. подтверждают это. В Малом театре первыми постановками Островского, сделанными в костюмах эпохи и дававшими образы не «сегодняшнего» дня, была постановка 1908 г. пьесы «Доходное место», сделанная Н. А. Поповым, реконструировавшим декорацию времен Островского, и постановка 1909 г. «Бедной невесты» С. В. Айдарова.

сту ни удавалась та или другая фраза, та или другая сцена». Каков же должен был быть этот «основной тон»? — «Телятев — это само легкомыслие, это воплощение легкомыслия» — поучает критик, несомненно имея в виду исполнение Самариным этой роли. Данный отзыв дает еще одно — очень существенное — дополнение: в игре Южина «мы видели на сцене скорее Глумова, чем Телятева, видели человека себе на уме, только надевшего на себя личину легкомыслия». Не говоря о том, что такое понимание Телятева значительнее (и для него пьеса дает все основания; ведь Телятев сразу понимает Василькова, ведь Телятев понимает значение промышленного капитала и ценность «бешеных» денег и т. д. и т. д.), оно показательно в другом отношении. Несмотря на то, что Южин постоянно работал над этой ролью, многое в ней видоизменяя, он на протяжении всех лет, когда он играл Телятева, сохранял ту же «личину легкомыслия». Делал он это несомненно потому, что его Телятев был показан как типическое для Москвы конца XIX века явление, когда одно «воплощенное легкомыслие» перестало быть современным явлением и когда Телятевы прекрасно понимали свою гибель, но, будучи «Телятевыми», могли лишь иронизировать над ней.

Среди отзывов о спектакле «Бешеные деньги» имеется один, представляющий несомненный интерес прежде всего потому, что он принадлежит Горькому. Он дан им в корреспонденции от 6 июня 1895 г. «со Всероссийской выставки» в «Одесском вестнике»: «Спектакль имел громадный успех, вызовам не было конца, возбуждение публики поражало своей силой... Играли действительно хорошо. Г-жа Лешковская — Лидия, Южин — Телятев, Рыбаков — Васильков каждой деталью, каждой нотой своей речи и каждым жестом давали понять публике, что она имеет дело с истинными художниками сцены, с людьми дисциплинированного чувства и чуткого к требованиям истинного искусства ума. Ансамбль замечательный...» И тут же Горький добавляет: «картина жизни, которую вчера тщательно, тонко и горячо нарисовала труппа публике, обеспечивает за московскими артистами солидный успех, и, несомненно, именно они являются на Всероссийской выставке самыми лучшими и самыми художественными экспонатами». В этом отзыве находим подтверждение тому, что и данную пьесу Островского играли как современную. Горький указывает, что труппа «нарисовала» «картину жизни», а не «прошлой» жизни или «дореформенной» (эпитеты, которыми по поводу других пьес пользуется в своих «корреспонденциях» Горький).



Граф Белоборский
1895—96 г.
„Старый закал“
Сумбатова



Граф Леденбург
1906—07 г.
„Вечерняя заря“
Бейерлейна



Конопельников *1906—07 г.*
„Зима“ Гнедича



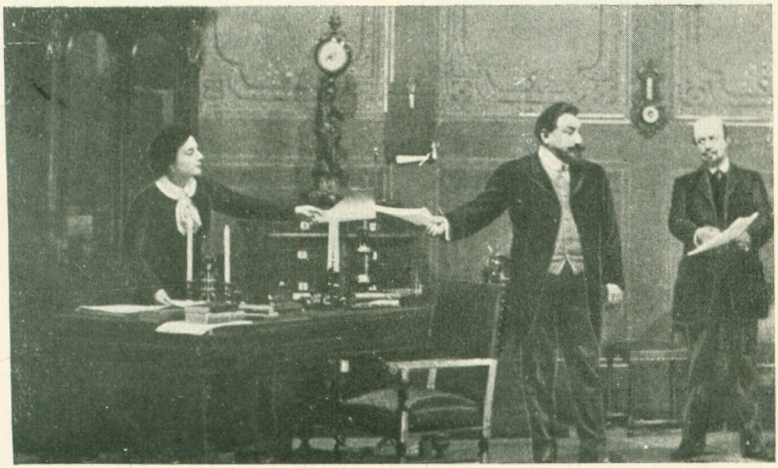
Тамерницын *1908—09 г.*
„Вожди“ Сумбатова



Бирон *1909—10 г.*
„Очаг“ Мирбо



Лидман *1910—11 г.*
„Любовь—все“ Седерберга



Силкин. 1910—11 г.
„Поле брани“ Колышко

Для нас несомненно, что в своем «раннем» Телятеве Южин давал образ современного человека. Мы выше указывали, как эволюционировала роль: вначале Телятев — это «сам Александр Иванович в известных обстоятельствах» — современный образ современного человека, в дальнейшем — живое лицо, раскрытое в типическом обобщении — с индивидуальными чертами, присущими не Александру Ивановичу Южину, а воспроизводимому персонажу. При этом образ отливался постепенно в такую законченную форму, с таким тонким мастерством и блеском актер вел диалог, владел паузой и произносил свои реплики, что в итоге слиянности внутренней и внешней формы создавался им определенный стиль игры: образ из бытового переходил в «комедийный», и теперь Южин раскрывал Телятева не только как живого типизированного человека, но и как образ, созданный драматургом в определенном жанре.

Говоря о репертуаре Островского, необходимо остановиться еще на одной роли Южина — она показательна в нескольких отношениях. Имеем в виду Бакина из «Талантов и поклонников». О ней сам Южин писал: [170] «Каюсь, с этой ролью я слиться не сумел». Как замечает в своих «Записках» Ю. М. Юрьев, «Южин напрасно каялся... он играл эту роль прекрасно — лучшего исполнителя в роли Бакина трудно себе и представить». Описывая сцену «квартета» «поклонников» (III действие) между Бакиным, Дулебовым, Великатовым и Васей, Ю. М. Юрьев пишет: [171] «Тут первую скрипку вел Южин— Бакин. Своим спокойным, ровным тоном, слегка фатоватого оттенка, Южин с серьезным лицом, так что ни один мускул не дрогнет, цедил сквозь зубы такие «истины» по адресу человека, в высшей степени почтенного во всех отношениях... что князю от этих похвал становилось не по себе, и он вился, как вьюн на сковороде... Не сразу он ориентировался и прозревал... Южин не давал ему опомниться и, блестяще маскируясь, продолжал до конца «раздевать» растерявшегося князя».

С актерской наблюдательностью Юрьев отмечает у Южина и «соболезнующий тон», и тон «глубокого возмущения», и его «сильный подъем», и уменье преподнести «последнюю дозу яда».

Существенно для нас в описании этой роли, сделанном М. Ю. Юрьевым, еще одно, что, по моим наблюдениям, было всегда присуще Южину в воспроизведении образов современных людей: Южин умел не только давать четкую характеристику, но и доводить до зрителя биографию своего персонажа. Позволим себе привести цитату из «Записок» Юрьева: [172] «Ба-

кин Южина... это столичная штучка. Здесь, в провинции, он находится временно, для прохождения служебного стажа. Это только начало, только первые шаги его многообещающей карьеры... Прикомандирован, как надо полагать, к губернатору так называемым чиновником особых поручений в ожидании более высокого назначения, которое, вероятно, скоро и воспоследует в силу его столичных связей... В прошлом, вероятно, лицеист или правовед. Держит себя независимо, но вместе с тем с корректной почтительностью к старшим, как человек, воспитанный в сфере своего круга. Не без иронического отношения к окружающим, любит высмеять, но с серьезным лицом. Трудно было различить, серьезно он говорит или мистифицирует».

Если ряд ролей современных пьес, ставших, подобно пьесам Островского, классическими, давал актеру на основе драматургического материала возможность строить четкую характеристику образа, показывать в нем типически обобщенного современного человека и раскрывать не заключенную в пьесе «биографию» персонажа, то были и такие пьесы, которые, перестав быть современными, еще не понимались актером как классические.

С одной из них связана большая неудача Южина: это центральная роль в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, игранная им, начиная с сезона 1899—1900 гг. Как и всякая «неудача» крупного актера, она в каких-то отношениях показательна для понимания отдельных сторон присущего ему дарования.

В моем распоряжении имеется черновик письма Южина к критику «Московских ведомостей» С. В. Васильеву-Флерову, писавшему в своей рецензии на премьеру, состоявшуюся 25 ноября 1899 г., что Малый театр «похоронил» «Свадьбу Кречинского». Это письмо дает нам возможность понять многое. Здесь Южин указывает, во-первых, что нельзя «требовать от актеров какой угодно труппы создания в две недели (подчеркивает Южин) фигур, которые создавались их гениальными предшественниками в течение целого ряда годов». «Да,— пишет Южин, — мы играли скверно 25 ноября 1899 года. Но я вас уверяю, 31 декабря 1900 года, или 23 октября 1905 года мы эту же «Свадьбу Кречинского» сыграем так же, как играем теперь «Горе от ума» и «Ревизора».* Неужели

* И действительно: пьеса держалась в репертуаре три сезона, и Макшеев — Расплюев стал «театральным преданием», Рыбаков — Муромский, Федотова — Атуева и Южин пользовались заслуженным успехом.

«Свадьба Кречинского» сложнее? Даже по годам и фигурам мы все подходим к нашим ролям». Южин подчеркивает: «но как самые крупные актеры прошлого не могли бы почувствовать и сыграть хотя бы «Цену жизни», а взяли бы ее только техникой, так и мы никогда не почувствуем и не сыграем «Свадьбу Кречинского».

Причины этого следующие: «пьеса имеет такую репутацию, которая много выше ее жизненности. А если в две недели можно еще приготовить пьесу без репутации, то пьесу с репутацией приготовить решительно нельзя, уверяю Вас». Но главное в другом: пьеса «чужда современному обществу с его взглядами на жизнь, с его стремлениями, запросами и требованиями. Она мелка по замыслу, она никому не нужна. В «Бешеных деньгах» Глумов говорит про Василькова: «наивен и прост? Ну, значит, шулер!». Я вас уверяю, я — бывший игрок, что в этом определении больше настоящей художественной правды, чем во всем образе Кречинского... Вся пьеса — анекдот, имевший большой интерес, когда его рассказали в первый раз, когда толпа повалила на его представление по слухам, когда, благодаря тому, что пьеса по тонам отвечала своему времени, она чувствовалась и актерами и публикой. Теперь она уже не чувствуется ни теми, ни другими, а благодаря ролям и сценичности долго будет смотреться, когда к ней не будут предъявлять требований, с какими подходят к действительно образцовым вещам».

Южин здесь раскрывает одну из особенностей своего дарования. По его мнению, для изображения этих «старых, когда-то интересных, а теперь архаических и чуждых актерам и публике положений и фигур...» нет материала. Роль Кречинского для него не роль современного ему человека: он — сам «бывший игрок» — таких не знает в жизни и потому играть не может. Вместе с тем здесь нет для него и материала для «инобытия». Кречинский, перестав для него быть «лицом», не стал еще «типом».

Думается, что стоит остановиться и еще на одной роли, которая, не являясь «неудачей» Южина, была, однако, много слабее того, что из нее делали К. А. Варламов, А. П. Петровский, О. А. Правдин, К. Н. Рыбаков и К. С. Станиславский. Это — Крутицкий из пьесы «На всякого мудреца довольно простоты», которого Южин играл, начиная с сезона 1922—1923 гг.

Изображая Крутицкого вопреки традиции кавалерийским генералом и притом не отставным, Южин великолепно

подчеркивал его отношения с Турусиной,* но, строя образ не в плане комедийном (и, следовательно, не стремясь к перевоплощению или «инобытию»), никак не мог передать его тупости: ум актера все время просвечивал; казалось, Крутицкий лишь разыгрывает глупого. Роль не удалась Южину, и причина несомненно в том, что она ощущалась им как роль, еще не ставшая «историческим прошлым», а изображавшая современного ему человека.

От современных пьес, ставших классическими, перейдем к анализу образов в многочисленных пьесах «текущего репертуара» (как их постоянно называл сам Южин).

Кого только в них ни приходилось ему играть! Русские, французы, итальянцы, норвежцы, англичане, немцы — берлинцы и венцы, евреи — русские и зарубежные — воспроизводились им с исключительной тонкостью немногими и скупыми приемами то грима (Волькенберг — «Наследники»), то жеста (Бирон — «Очаг»), то мелодии речи (Джессо — «Хозяйка в доме»), то костюмом и манерой его носить (Гофреттер — «Обширная страна»), то совокупностью указанных средств.

Умел он найти отдельные детали, сразу определявшие внимательному зрителю социальную, психологическую и даже профессиональную принадлежность образа, а изображались им люди самых различных категорий. Графы, бароны, маркизы, князья... аристократы, купцы,** разночинцы... финансисты и помещики, общественные деятели и люди свободных профессий, лица, «живущие на нетрудовые доходы» и проживающие капиталы своих отцов или сами созидающие капитал; профессора, инженеры, врачи, писатели, судебные деятели и адвокаты, предводители дворянства и городские головы, военные и «духовные лица» — епископы и кюрэ, банкиры, ростовщики, министры, короли. Применяя терминологию театральных амплуа, можно сказать, что он играл любовников, фатов, резонеров, героев, благородных отцов, комических стариков.

Были здесь и менее яркие исполнения, падающие на первое десятилетие его актерского пути, были здесь и несомненные

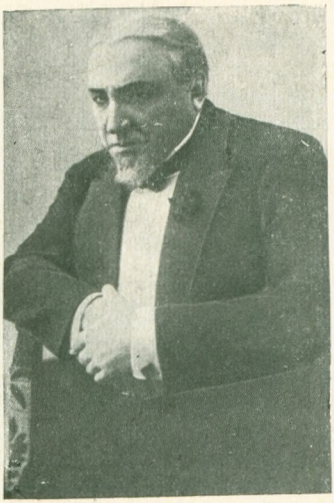
---

* Образ последней был в этой постановке блестяще воспроизведен Е. К. Лешковской, ярко изобразившей и ханжу и купеческую вдову «с прошлым» и неуловимыми штрихами подчеркнувшей, что Машенька — ее дочь от Крутицкого; образ приобрел неожиданную оригинальность и жизненную правдивость.

** Южин играл в пьесе Колышко «Поле брани» роль Силкина, «купца»-фабриканта, вышедшего из приказчиков и ставшего членом Государственной думы.



Будай *1912—13 г.*
„История одного брака“ Александрова



Стефан *1912—13 г.*
„Дебют Венеры“ Гойера



Алексей Сергеевич. 1913—14 г.
„Огненное кольцо“ Полякова



Финнэ *1915—16 г.*

„Счастье“ Брамсона



Острогин *1916—17 г.*

„Ночной туман“ Сумбатова



Король *1923—24 г.*

„Железная стена“ Рынды-Алексеева

удачи. Но не оценка их сейчас нас занимает, а тот факт, что Южин везде, где только роль предоставляла хотя какой-либо намек, всегда умел придать образу определенную — и всегда иную — характерность. Зоркая и тонкая наблюдательность актера прежде всего обращала на себя внимание в образах современных людей, созданных Южиным. Чем дальше шла его актерская жизнь, тем отшлифованнее становилось его мастерство характерного актера, тем глубже становилась его наблюдательность, тем художественнее делались приемы его характеристик.

Даже в ранние годы, когда он играл огромное число «голубых» и «розовых» ролей бесцветных любовников в бесцветных пьесах рядовых драматургов и мог бы полагаться на свое личное обаяние (не раз им применявшееся в цикле романтических ролей), он, где только было возможно, всегда пытался найти дополнительные краски, чтобы чем-либо оттенить каждую роль. Имеем свидетельство современника:[173] «он умел на сцене любить горячо, увлекательно объясняться. Было неизбежно, чтобы у актера, играющего это так много, в стольких вариантах, выработалась своя форма, если угодно — свой штамп. Любовники, объясняющиеся и страдающие, были немного на одно лицо. Но во всяком случае у Южина они были все-таки менее клишеобразны, чем у большинства авторов, поставлявших ему, актеру, этот материал. Его любовники не всегда были очень искренни — часто бывали и такими, — но они всегда были у него пылки и умны и никогда — приторны. А едва автор давал какой-нибудь материал для характеристики — Южин непременно этим пользовался».

Другой современник говорит:[174] «Достаточно вспомнить пресловутую «Вторую молодость» Невежина, где грубо, аляповато очерченный драматургом герой пьесы, Виталий, в исполнении Южина оказался живым трогательным лицом.* А сколько так называемых «салонных» пьес, принадлежащих перу посредственных авторов — разных Боборыкиных, Александровых

* Отметим, что благодаря успеху Южина «Вторая молодость» выдержала за сезон — она была поставлена в 1887—1888 гг. — 25 представлений. Цифра по тому времени невиданная. Лишь через двенадцать сезонов «Закат» Сумбатова поднялся до такого же числа представлений. За этот период 23 раза прошла одна пьеса («Джентльмен» Сумбатова, 1898—1899 гг.), 21 раз — «Две судьбы» Шпажинского (1888—1889 гг.) и по 20 раз — «Последняя воля» Немировича (1888—1889 гг.), «Плоды просвещения» Толстого (1891—1892 гг.), «Старый закал» Сумбатова (1895—1896 гг.), все же остальные пьесы выдерживали в сезон еще меньшее число представлений.

e tutti quanti, — было спасено от неминуемого провала только благодаря участию в них Южина!».

Знакомясь с ролями тех пьес, которые Южин играл в первые два десятилетия своей работы в Малом театре, тех пьес, которые когда-то имели успех у публики и не сходили благодаря его игре со сцены, невольно удивляешься тому, что актер мог из этого второсортного, а иногда и третьесортного материала делать что-то, обращавшее на себя внимание современников. Если в ролях других циклов не всегда, быть может, возможно установить причину успеха той или иной постановки, — создает ли его игра актеров или художественная идейная ценность пьесы, — то в огромном большинстве пьес текущего репертуара успех с очевидностью зависит от актерского исполнения.

Сохранился отзыв о гастрольных спектаклях Малого театра в Нижнем в 1896 г. — принадлежит он Максиму Горькому [175] и касается как раз одной из таких макулатурных пьес Виктора Крылова — «Надо разводиться» (Горький называет ее фарсом Крылова — Сарду «Разведемся»: под этим названием пьеса была афиширована). «... Здесь манекены, говорящие натянутые остроты, думающие и чувствующие по прихоти водевильного воображения автора. Но что сделали из этого фарса артисты Малого театра! Я видел эту пьесу раз пять или шесть; но, когда я смотрел ее в исполнении этих артистов (напомним, что вся пьеса держится на двух ролях — их играли Лешковская и Южин. — *Вл. Ф.*), мне казалось, что я вижу что-то совершенно новое для меня; манекены обращаются в живых типичных людей, говорят и действуют так правдиво, так естественно, и сама пьеса перестает казаться скучной и глупой». *

Южин, умевший и на первых порах своего актерского пути обращать «в живых, типичных людей» персонажи пьес этого репертуара, еще более ярко делал это впоследствии. Приведем отзыв, [176] касающийся роли, игранной Южиным в годы революции в пьесе Рынды-Алексеева «Железная стена», где он играл короля Ветландии, «убежденного и сознающего свою силу деспота». «Конечно, в тексте эта роль много слабее, чем сделал ее А. Южин. Именно его полнокровному таланту удалось создать даже из плохого материала законченный образ. Он за-

* Горький пишет: «Г-жа Лешковская — это воплощенное изящество, грация, каприз, шаловливость. В ней столько женской прелести, этого charme, что зритель с момента появления ее на сцене сразу испытывает какое-то обаяние. Ее партнер г. Южин, как и всегда, прекрасно читал и играл».

полнил совершенной игрой провалы как в тексте, так и в паузах. До малейших деталей продуманная интонация делала живыми самые шаблонные места текста. Особенно любопытно было наблюдать те моменты, когда талант актера покрывал беспомощность автора».

Приведенные три цитаты, относящиеся к трем периодам творчества Южина, могли бы быть значительно увеличены: по поводу чуть ли не каждой пьесы текущего репертуара, в которой играл Южин, можно привести суждения, лейтмотивом которых было: роль, написанная драматургом, неизмеримо менее значительна, чем то, что сделал из нее актер.

Южина и как актера и как руководителя театра не раз упрекали за то, что он включал в репертуар малоценные по своим художественным достоинствам пьесы. Но он, убежденный в том, что театр обязан ставить пьесы современных драматургов прежде всего потому, что только эти пьесы дают актеру возможность проявить свое знание современной жизни, не боялся включения их в репертуар: он знал, что Малый театр многим из них может, благодаря игре его актеров, создать заслуженный успех. Правда, актеры для этого должны владеть не только актерской техникой, но и творческой наблюдательностью, знанием окружающей действительности, чтобы «в мертворожденных плодах отечественной драматургии» — по выражению одного из критиков — уметь создавать жизненные образы, обращать «манекены в живых типичных людей, говорить и действовать так правдиво, так естественно».

Можно в этом репертуаре указать длинный ряд пьес, которые держались на сцене лишь благодаря актерской игре. Можно назвать ряд пьес, не имевших на сценах других театров успеха и имевших значительный успех в Малом театре. Можно назвать, наконец, и ряд таких пьес, которые давно забыты, а образы, созданные в них Южиным, постоянно упоминаются в устных беседах, в частной переписке и в статьях о нем.

В самом деле, вряд ли кто из широкой публики помнит содержание таких пьес, — беру первые пришедшие в голову примеры, — как «Непогрешимый» Невежина, «Борцы» М. Чайковского, «Зима» Гнедича (пьесы далеко не «последние» из текущего репертуара того времени), а Южин в ролях Гладимова, Галтина, Конопельникова постоянно вспоминается. Во многих из этих пьес образы, созданные Лешковской и Южиным, остались памятными («Любовь — все», «Дебют Венеры», «Огненное кольцо»), во многих в памяти встает один Южин — «Мастер», «Дельцы», «Вожди»... Ряд пьес держался в репер-

туаре Малого театра благодаря Южину. Вероятно, наравне с ним можно назвать в русском театре предреволюционных лет лишь одно актерское имя, обеспечивавшее успех и сценическую значимость ряду второразрядных произведений: это М. Г. Савина. И не степень дарования имеет здесь значение, а уменье окрашивать роль рядом характерных черт, подмеченных в жизни, знанием современного человека и «чувством современности» (вероятно, не случайно, что и Савину и Южина так отличало от многих и многих актеров того времени постоянное и активное участие в различных общественных начинаниях эпохи).

* * *

С постепенным переходом от ролей любовников на другие амплуа и с расширением задач, выдвигаемых ролями, Южин расширял и свое мастерство. Во многих пьесах, где он выступал в иных амплуа, он все же неоднократно вел «любовные дуэты», и в каждой роли, несмотря на одинаковость ситуации, он находил благодаря обертонам, придаваемым им данному персонажу, иное звучание аналогичным словам. Так, например, его Бельский в «Дельцах» Колышко (сезон 1907—1908 гг.) давал страсть человека, стремящегося растворить свою личность в чувстве, а его Тамерницын в «Вождях» Сумбатова (сезон 1908—1909 гг.), «по-настоящему» любя Марину, нуждается в ней, чтобы в забвеньи обрести себя. Его Паратов («Бесприданница», сезон 1911—1912 гг.), из мужского тщеславия добиваясь Ларисы, сам искренно увлекается процессом «соблазнения», а Будай из «Истории одного брака» Вл. Александрова (сезон 1912—1913 гг.) с величайшим цинизмом стремится лишь к физическому обладанию. Телятев ухаживает за Лидией просто по привычке профессионального донжуана.

Большинство образов современных людей, воссозданных Южиным во второй половине его актерской жизни, — типические обобщения окружающей действительности: они — результат его жизненных наблюдений над встреченными на его пути людьми. В клубе, в общественных собраниях, в своем служебном или рабочем кабинете, в гостиных московских особняков или в приемных петербургских чиновников; за границей — на курортах, в Монте-Карло, в Париже, Берлине, Вене находил Южин разнообразные и богатые краски для обрисовки своих образов. Производя в жизни впечатление человека, не обра-

щающего никакого внимания на окружающих и словно всегда сосредоточенного на своих собственных мыслях, он в своих сценических созданиях, как в основном, так и в деталях и частностях, убеждал в огромной наблюдательности актера, не оставлявшего незамеченным ничего из встреченного на жизненном пути. Отсюда разнообразие красок, всегда иных для человека иной национальности, иной профессии, иного склада.

Но главное, что отличало построение этих его образов, заключалось в том, что его жизненные наблюдения давались им в типическом обобщении. Все, начиная от прически, костюма, манеры его носить, завязывать галстук, здороваться, до манеры говорить и выражать мимикой свои чувства тщательно взвешено и продумано актером. Его образы типически обобщены, но каждый из них наделен индивидуальными особенностями, благодаря чему каждый его образ — образ живого человека. Зрители моего поколения, вероятно, согласятся со мной, что благодаря Южину, и только Южину, они увидели, услыхали, узнали и поняли многих и многих типичных современных людей и благодаря Южину познакомились с различными типами «иностранцев», в изображении которых этот актер достигал непревзойденной на моей памяти убедительности.

В разбираемом цикле ролей Южин не стремится уйти от себя. Он позволяет себе даже — главным образом в своих собственных пьесах — оставаться самим собой, но здесь нет присущего ему в романтическом цикле стремления раскрыть себя через образ, здесь есть другое — что сближает его, быть может, несколько неожиданно, с иным реалистическим руслом актерского мастерства Малого театра, со школой Прова Садовского,[177] — уменье найти в себе самом черты, наблюденные им среди окружающих и с наибольшей полнотой выражающие современное в человеке. Берет ли он те или иные краски из жизненных наблюдений над другими или над самим собой, он возводит их до типических обобщений. Один — пусть незначительный — пример... Он репетирует «Анфису» Леонида Андреева;* Южин еще не загримирован, но движения, походка, игра лица сразу дают возможность определить его профессию, основные черты его характера; он начинает говорить — и вереница

* Пьеса готовилась к постановке в сезоне 1909—1910 гг., но чуть ли не перед генеральной репетицией была запрещена в Малом театре, но разрешена театру Незлобина, игравшему на той же Театральной площади в Москве. Официальный мотив запрещения: недопустимость показа на императорской сцене подобного рода пьес; причина же — в ярко публицистической интерпретации Южиным центрального образа.

знакомых в жизни образов встает по ассоциации в памяти. Это такой живой человек, он кого-то напоминает. Как будто это и сам Александр Иванович в отдельные моменты его жизни, но вместе с тем образ шире, многограннее, обобщеннее. Он курит, но курит не так, как курит Александр Иванович, а так, как курит кто-то — вот только не вспомнишь сразу, кто из твоих знакомых, — и говорит и ходит, как вот... и не можешь вспомнить, кто... А потом — и не раз — в жизненных встречах узнаешь отдельные черты, хорошо знакомые по образу, созданному Южиным в «Анфисе».

Как и всегда, Южин и в данном цикле внешнюю сторону образа строил в соответствии с теми приемами, которые он применял к созданию внутреннего образа. Так, в зрительной части образа Южин не избегает жизненных деталей, но пользуется ими лишь в том случае, если они типичны (и, конечно, никогда ни одна деталь не может быть для него «самоцелью»). Он готов лишить себя основной выразительности своего лица и спрятать под наклейками рот и подбородок. Актер знает, что современный ему русский адвокат, врач, писатель, инженер и т. п. носит бороду (как он сам называл ее — «общеинтеллигентская борода» *), и дело не в том, что это «модно», а в том, что это типично. И наоборот, играя европейца, Южин, если этого не требует специальная авторская ремарка, будет избегать наклеек, и не потому, что этим он добьется большей выразительности своего лица, а потому, что это более типично для иностранца. В ролях этого цикла зритель не сможет заметить театральность поз (за исключением тех образов, которым театральность присуща в жизни) или декоративной манеры носить костюм, всегда свойственной Южину в романтическом цикле. Он держится естественно, пусть величественно, если этого требует роль, или надменно, гордо и т. п., но всегда жизненно. Зрительная сторона образа ни в чем «не приподнята» над действительностью. Но ни в чем нет и копирования подмеченных у определенных лиц частностей; если в образе даны какие-либо детали, они даны в творческом обобщении.

Звучание его речи в этих ролях не напоминает речи Южина во всех вышеразобранных циклах. Общее — только в мастерстве речеведения. Но здесь оно предельно естественно и полно психологических нюансов, тончайших и гибких, раскрывающих различные оттенки внутренних переживаний персонажа и его

* В его пьесе «Невод» один из персонажей говорит про другого: «барин с такой... общеземской бородой» (д. II, сц. 1-я).

взаимоотношений с партнерами и дающих яркие краски для скрупулезного показа детальных изменений настроения действующего лица. Конечно, и в этих ролях Южин говорит голосом ему самому присущим, не прибегая к нарочитому его изменению, он пользуется богатством своего диапазона и своим уменьем найти звуковое выражение для нужного ему психического состояния. Его речь — речь современного человека — это ясно слышится и в произношении слов и в произнесении фраз, в той мелодии, которой он окрашивает речь персонажа. Сохранившаяся запись на валике фонографа монолога Южина из пьесы Шницлера «Одинокой тропой» подтверждает высказанные на основе воспоминаний соображения и с убедительностью доказывает различие приемов в речеведении по сравнению с другими его исполнениями — Чацкого и Отелло, — зафиксированными фонографом.

Восстанавливая в своей памяти образы современного человека, созданные Южиным, и перечитывая газетные и журнальные отзывы, им посвященные, видишь, что наибольшие удачи были в тех ролях, которые давали актеру хотя бы некоторый материал для показа человека сильной воли, деловой энергии и осознанной целеустремленности. Другими словами, там, где Южин имел наибольшую возможность выявить основные мотивы своего творчества. Эти черты — черты, присущие самому Александру Ивановичу, но ни в одном образе они не были показаны субъективно; в них не звучала исповедь жизни их создателя, как это было присуще, например, Дузе, Комиссаржевской, Ермоловой; они были не самораскрытием, а объективным воплощением возведенных в типическое явление многочисленных жизненных наблюдений. Сила и воля, не раз звучавшие у Южина в ролях любого цикла, здесь, в современных образах, были окрашены горечью разочарования. Люди холодного сердца и глубокого ума, усталые и переставшие верить, циники, насмешники или добродушно-ироничные — самые разнообразные образы — всегда были показаны Южиным как люди, принимающие посланное им судьбой с мудростью много пережившего человека. При этом в каждом значительном образе звучал всегда лейтмотив южинского творчества — неизбежное одиночество сильного и большого человека, что раскрывалось им как типическое явление современной ему жизни.

Умея для каждого образа найти индивидуальные, ему одному присущие оттенки, Южин убеждал своим творчеством в том, что в годы, предшествовавшие Октябрю, каждый большой человек его круга не может не быть одиноким. Он умел изобразить

все понявшего и все изведавшего мыслителя, сознающего свое полнейшее одиночество (Кайус Дюр — «Мастер» Бара, сезон 1905—1906 гг.), показать достигшего общего признания и широкой славы писателя, который готов все отдать, чтобы воскресить с благодарностью им вспоминаемое пережитое, лишившись которого он чувствует себя безгранично одиноким (Лидман — «Любовь — все» Седерберга, сезон 1910—1911 гг.), раскрыть катастрофу политического деятеля, ради служебной карьеры пожертвовавшего личной жизнью и оставшегося в трагическом одиночестве (Тамерницын — «Вожди» Сумбатова, сезон 1907—1908 гг.).

Южин в длинном ряде образов английских, французских, немецких и русских драматургов не только показывал трагедию большого человека, но и убеждал в неизбежности этой трагедии в условиях эпохи и современной ему среды. В какой бы ситуации ни находился сильный человек, Южин доказывал со сцены каждым своим образом, что он неизбежно будет одинок. Как бы значительны ни были его личные успехи, деловые достижения, творческие победы, он в окружающей среде, несмотря даже на общее признание, поклонение и славу, будет ощущать огромную внутреннюю пустоту, он не найдет ни выхода, ни применения своим силам, он ни в ком не вызовет подлинного понимания, он нигде не найдет настоящего сочувствия. Поэтому с такой впечатляющей силой звучат и сейчас в памяти интонации Южина, когда он говорил со сцены о своем одиночестве: «...я знаю, что надо, я знаю. Но я беспросветно одинок» («Вожди», д. III, сц. 9), поэтому так ярко встает он в воспоминаниях, оставленных им в «Мастере» или в тех же «Вождях», кончающихся ремаркой: «Тамерницын стоит один».

В годы политической и общественной реакции, в годы безлюдья и упадочнических настроений среди представителей господствующего класса и буржуазной интеллигенции — настроений, царивших в окружающей действительности и не раз изображавшихся со сцены в образах слабовольных людей в пьесах Чехова и, главным образом, его эпигонов, — Южин был чуть ли не единственным и во всяком случае единственным крупным актером, всегда и всюду пропагандировавшим сильного, волевого, целеустремленного человека. Ощущая в действительной жизни рождение нового сильного человека, отдающего на служение идее всего себя, и не зная в драматической литературе образов тех, которые привели Россию к Октябрю и вошли в мировую историю как строители социализма, Южин в образах классического репертуара и в современных ему буржуазных драмах умел

находить материал, убеждавший в возможности существования больших людей и в неизбежной гибели индивидуалистической культуры.

Южин был ярким воплотителем Шиллера и Гюго и тех, кто писал, следуя их образцам или подражая им. В их произведениях актер находил наиболее полноценный материал для выражения своего мироощущения, на этих произведениях выковывались убеждения актера, и их он с полнотой, не звучавшей ни у кого из современных ему актеров, сумел выявить и в образах современных людей. Роли Рюи Блаза, Жана Вальжана, Карла V, так же как и роль маркиза Позы, больше всего соответствовавшие основной тематике и творческой индивидуальности Южина, в его исполнении получали особую убедительность и силу. В этом его творчество соприкасалось с крупнейшей артисткой дореволюционного театра — с гениальной Ермоловой. Прав Эфрос [178] в своем утверждении, что Южин был в наибольшем созвучии с современной ему русской общественностью: «этим, в те поры запрета на свободу, увеличивалась историчность делаемого им в театре дела».

Но «историчность» его дела была еще более значительной в создававшихся им образах современных людей. Окрашивая их всегда своим ироническим отношением, Южин умел их раскрывать критически, умел дискредитировать их индивидуалистические тенденции.

Устами своего Тамерницына Южин с огромной убежденностью, до сегодняшнего дня звучащей в памяти, словно бросая упрек партеру Малого театра, наполненному представителями господствующего класса, говорил: «Давно прошло время, когда один человек мог сделать великое дело. Прошло и не вернется вновь». И тут же с полным сознанием своей правоты еле слышно добавлял: «и это я понял тогда, когда я уже весь сросся с мыслью, что я, один я, могу, должен и призван...». И сильный человек, показанный Южиным в современных образах, был всегда бессилен, и конец для него всегда был один: одиночество. Таким он вспоминается и в пьесах Бара, Шницлера, Пинеро, Седерберга и в пьесах текущего репертуара многочисленных русских, современных ему, авторов. И эта тема образов данного цикла была многим и многим из современной ему публики несомненно созвучна.

Как драматург и как актер Южин, славя сильного человека, показывал его «беспросветное одиночество» в условиях эпохи. Давая иногда почувствовать скорбную красоту осеннего одиночества или «ледяные вершины» его или показывая весь

его драматизм, Южин всеми своими созданиями современных образов говорил о напрасных усилиях переустройства мира, делаемых индивидуалистами-одиночками. В этом, думается, одна из причин того, что Южин, имевший широкое признание в буржуазном обществе, артист императорских театров и князь по рождению, был одним из первых, кто не только принял Великую Октябрьскую социалистическую революцию, но и отдал всего себя и свое дело на службу пролетариату с первых дней прихода его к власти.

Имеем свидетельство Луначарского,[179] который пишет: Южин «широко пошел ей [советской власти] навстречу, встал на путь самого искреннего делового сотрудничества». «Это человек, — пишет Луначарский,[180] — не только большого такта и острого ума, позволяющего ему осторожно вести свой небольшой корабль с ценным грузом и экипажем по разъяренным волнам бурных годов, — но с широкой симпатией, которая дает ему возможность с большим пониманием и чуткостью отнестись ко всему общему для него самого и перед судом его собственных идеалов доброму, что он находит в людях, в классовом отношении, в отношении программы — ему чуждых».

Конечно, не было случайностью и то, что ряд образов, созданных Южиным впервые после Октября, как Глеб Миронович в «Посаднике» Ал. Толстого[181] (сезон 1918—1919 гг.) или Кромвель в «Оливере Кромвеле» А. Луначарского[182] (сезон 1921—1922 гг.), был им воплощен вне изображения страданий одиночества; наоборот, последний южинский образ современного человека — образ короля в «Железной стене» Рынды-Алексеева[183] (сезон 1923—1924 гг.) — был им раскрыт прежде всего со стороны той безысходности, на которую обречен каждый, кто не связан с массами. Человек, пресытившийся властью и разочарованный в ней и вместе с тем боящийся ее потерять; человек, умудренный жизненным опытом и иронически относящийся ко всему, вместе с тем с беспокойством взирающий на будущее, — таким многогранным и глубоко человечным играл его Южин, — вставал перед зрителем с впечатляющей силой прежде всего и именно потому, что актер в этом образе современного человека зарубежного мира умел показать фатальную обреченность сильной, но одинокой личности. И смерть, показанная в этом образе Южиным, была символичной. Глубоко фальшивая сама по себе пьеса, — достаточно вспомнить, что «наследный принц» является революционером, на долю которого выпадает жребий убить своего коронованного отца, — благодаря прекрасной игре актеров Малого театра, и прежде всего

Южина, имела очень большой успех, собирая неизменно полный зрительный зал, с силой реагировавший на происходящее на сцене (за 4 сезона пьеса прошла 95 раз; 72 624 зрителя видели ее).

Как бы ни был замечателен актер, воспроизводящий образы прошлого в современном или классическом репертуаре, его значимость неизмеримо увеличивается, если он умеет творить образы современного человека.

В классическом репертуаре актер, часто оставаясь лишь иллюстратором или интерпретатором образа драматурга, может иметь заслуженный успех: ему помогает драматург. В репертуаре «текущем» актер должен не только уметь воссоздать данный драматургом образ, но часто и создать его из ничтожного материала. Здесь больше, чем в классическом произведении, нужна собственная наблюдательность актера, его собственное уменье осознать окружающее, его собственный творческий акт.

Одна из бесспорных задач всякого искусства — познание действительности; через изображение настоящего познать эту действительность можно с большей убедительностью и часто с более волнующей силой. И тот театр, который умеет играть современные пьесы, всегда имеет больший резонанс у своего зрителя. Великое счастье, когда современные пьесы принадлежат Островскому, — тогда наступает лучший период жизни Малого театра, или Чехову и Горькому, — тогда приобретает такое огромное значение Художественный театр; когда же нет равных им драматургов, задача актера становится неизмеримо более трудной и менее благодарной, и его создания, в основе которых лежит материал по праву забытого драматурга, не по праву могут быть забыты. Вместе с тем, именно в них-то и могли с наибольшей силой сказаться созидательные силы актера. И Южин в «Сильных и слабых» или «Тени» Тимковского, в «Наследниках» Хина, в «Истории одного брака» Вл. Александрова, в «Огненном кольце» Полякова, «Красной звезде» Павловского и т. д. и т. д. должен был проявить весь свой актерский опыт, всю наблюдательность и знание современного человека, чтобы эти, мягко говоря, малозначительные пьесы сделать репертуарными. Актер в этих пьесах давал запоминающиеся образы, помогавшие современникам познавать действительность. Перефразируя применительно к Южину-актеру слова, им самим сказанные относительно драматурга, — «к сцене и ее средствам актер имеет право и обязанность прибегать лишь тогда, когда он вводит в театр действительно важное и значи-

тельное проявление серьезных сторон жизни в живых и правдивых образах, в живой и правдивой борьбе», — мы видим, что в творческой практике Южин имел *что* сказать своему зрителю: во всех циклах игранных им ролей он умел заставить верить в возможность существования сильной личности, а в пьесах текущего репертуара умел вместе с тем убедительно показать, что в условиях его времени сильный обречен на трагедию одиночества.

Тот факт, что роли этого цикла связаны с пьесами малозначительными, не мог не повлиять на то, что образы, в них созданные, редко освещаются в критической и историко-театральной литературе. Вместе с тем это глубоко неверно для многих актеров, которые именно в них сумели проявить подлинное творчество. Особенно это ощущаешь применительно к Южину. Принадлежа к числу немногих современных ему актеров, которые не замыкались в круг своих узко-профессиональных интересов, но всегда и во всем горячо откликались на живую действительность и активно участвовали в ней, Южин, первоклассный актер романтического репертуара, крупнейший трагический русский актер своего времени, блестящий мастер комедии, был несомненно и крупнейшим воплотителем современных образов.

«Мой Южин» — прежде всего и больше всего художник современной жизни. Из ничтожных ролей создавал он значительное. Умел типизировать действительность и благодаря этому уменью учил познавать эпоху. Насыщал свои образы идейно и убеждал в крахе индивидуалистических стремлений. Создавал образы строго реалистические, но поднимал их до романтических вершин, всегда отображая мечту и действительность и заставляя верить в торжество человека.

Он знал *как* сказать и что сказать, и ему было *что* сказать своим творчеством. Южин — не только мастер-актер, но актер-художник и актер-гражданин.

Глава седьмая

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЮЖИНА

Творческий путь Южина в московском Малом театре начался Грибоедовым; в его «Горе от ума» он впервые выступил (30 августа ст. ст. 1882 г.) на сцене этого театра в роли Чацкого. Грибоедовым этот путь и закончился — последний раз в своей жизни Южин сыграл Фамусова 4 декабря 1926 г. За сорок три года работы в Малом театре Южин выступал огромное количество раз — 3440, сыграв 255 ролей; много было у него достижений, вошедших в историю родного для него театра, в историю русского сценического искусства.

Среди них его Чацкому и Фамусову принадлежит особое место.

Это не только грани его актерской деятельности — это два значительных его создания, получивших у современников общее признание. В них объединялись многие из особенностей его мастерства, на основе знакомства с ними с особой отчетливостью можно установить, как постепенно эволюционировали и его искусство и созданный им сценический образ. Существенные и сами по себе, данные его создания не могут не представлять интереса для анализа его творчества. Остановимся на них.

Роль Чацкого Южин играл на протяжении двадцати лет тринадцать сезонов, начиная с 1882 г. по 1902 г. Все биографы Южина, начиная с М. Я. Карнеева,[184] повторяют, что роль была сделана Южиным под руководством И. В. Самарина. Имеющиеся в моем распоряжении материалы позволяют установить, в чем выразилось это «руководство».

В «Кратком перечне главнейших событий моей жизни» Южин так рассказывает об этом: «В августа (1882 г. — *Вл. Ф.)* я был приглашен И. В. Самариным почитать с ним

Чацкого. Хранится в важнейших письмах его пригласительная записка. Приехав к нему на дачу (Самарин жил под Москвой в деревне Мазилово. — *Вл. Ф.)*, застал у него баронессу Марию Николаевну Корф, его ученицу, — 23 августа 1882 года». Несомненно, что и отмеченная дата и хранение «в важнейших письмах» приглашения Самарина больше связаны с тем, что здесь произошло первое знакомство Южина с М. Н. Корф, ставшей впоследствии его женой, чем с прохождением роли. Правда, Южин добавляет: «Самарин воспользовался случаем повторить роль Фамусова, но сделал несколько дельных замечаний — Чацкий во втором действии передергивается при словах Фамусова: «а впрочем власть господня». В четвертом действии он с Софьей ведет сцену почти шопотом, чтобы не выдать ее. В монологе «Не образумлюсь» слова, касающиеся Молчалина, говорятся без намерения осведомить отца об имени возлюбленного его дочери...»

Южин часто вспоминал о «помощи», оказанной ему Самариным при первом его дебюте.

Коснулся он этого вопроса и на заседании Гос. академии художественных наук, посвященном празднованию столетия Малого театра (10 ноября 1924 г.). Приведу его слова по имеющейся у меня стенограмме: «Хочу вспомнить, — сказал Южин, — что, когда я дебютировал в театре Чацким, Самарин попросил меня прочесть ему роль. Я прочел. Вы представляете себе, как я мог тогда прочитать Чацкого: мне было тогда 25 лет! Он замахал руками: «Что вы, что вы! Почему вы думаете, что Чацкий — подлец? — Он порядочный человек. Неужели вы думаете, что порядочный человек станет про свое горе во весь дух орать» (как я выяснил, дело шло о реплике «Он здесь, притворщица», произнесенной Южиным на крике. — *Вл. Ф.)*. На предложенный мной вопрос, в чем еще выразилось руководство Самарина, Южин ответил: «Иван Васильевич следил, чтобы рифмы мной не глотались», и этим ограничилось участие знаменитого исполнителя роли Чацкого в подготовке молодого дебютанта.

Роль Чацкого не сразу далась Южину. Правда, первое же выступление вызвало положительные отзывы прессы. Так, критик «Русских ведомостей» писал: [185] «В его исполнении Чацкий не явился холодным резонером, каким он явился в исполнении г. Ленского, и хотя г. Южин не был так блестящ, как г. Ленский, но зато в его игре слышался юношеский жар и искренность». Правда и то, что в зрительном зале он имел успех, но широкого признания ни среди труппы, [186] ни в публике эта

роль Южина еще не получила. В одной из своих записей он говорит: «... я дебютировал Чацким, имел большой внешний успех (три вызова за уход в IV действии). «Русские ведомости» отметили его тем, что напечатали заметку Городецкого, где сказано, что я в Чацком лучше, чем Ленский. Но я играл хоть горячо, но скверно. Некоторые мудрые рецензенты нашли, что у меня нехватит голоса для сильных ролей». «Юношеский жар и искренность» — это, конечно, и есть то, что мы не раз наблюдали в «раннем» Южине, использовавшем свои личные (а не актерские) качества.

«Играл хоть горячо, но скверно» — вспоминает всегда строгий к себе Южин, — он, конечно, прав: роль еще не только не создана, но и не сделана, а замечание «мудрых рецензентов» о том, что у Южина «нехватит голоса» (при его-то богатейшем голосе!), не служит ли доказательством того, что актер еще не умел им владеть?

От сезона к сезону роль росла и, наконец, получила общее признание, выразившееся в мнении Васильева-Флерова, высказанном им в 1897 г., что Чацкий Южина «после Самарина едва ли имел соперников». [187]

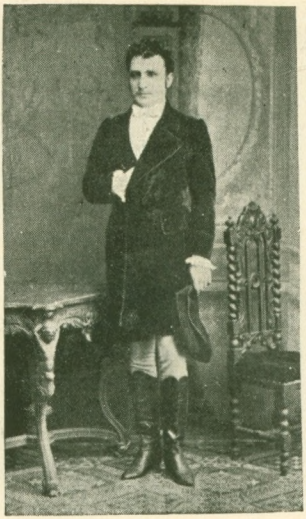
Приведем несколько отзывов о его игре, касающихся различных сезонов.

Так, отзыв 1891 г. говорит: [188] «Артист не может, конечно, впасть в те крайности, которыми страдала игра прежних исполнителей: г. Южин не мольеровский Мизантроп, не трагический герой «вроде Агамемнона». Тон шутливости и в первые минуты даже снисходительного остроумия воспроизводится артистом в той же мере, как этого требовала критика шестьдесят лет назад. Но при всем этом исполнение г. Южина не лишено весьма заметного недостатка: артисту недостает как будто сил выдержать живой, естественный тон во всей роли. Г. Южин впадает в приподнятый лиризм, минутами напоминающий даже ложноклассическую декламацию. В таком направлении был исполнен монолог Чацкого на балу: стихи звучали однообразными, слишком правильно перемежающимися подъемами голоса, подчеркиваньями, усиленным желаньем оттенить отдельные фразы и слова. Но зато первая сцена с Софьей и последний монолог в четвертом акте были исполнены безукоризненно. Оба момента являются двумя крайними пунктами роли: Чацкий — еще веселый, просто остроумный светский насмешник и Чацкий — разочарованный, на все негодующий, в отчаянии бегущий от того общества, которое его только что забавляло. Если оба эти момента оказались усвоенными артистом, нет никакого сомне-

ния, что в его исполнении современем исчезнут последние признаки условности и малоправдивого лиризма».

Другой отзыв, связанный с юбилейным спектаклем «Горе от ума» 4 января 1895 г., говорит:[189] «г. Южин по общему плану своего исполнения ближе всего из Чацких прошлого подходит к покойному Шумскому... замысел роли, те настроения, какими окрашиваются отдельные ее моменты, и постепенная смена этих настроений, их последовательность — повидимому, одни и те же. И многое в этом замысле чрезвычайно удачно. Особенно хорош у г. Южина, верен психологически первый акт». Излагая, как «просто, без всякого раздражения» ведет он сцену с Софьей, критик замечает: «на короткое мгновение налетает грустная дымка, он бросает какой-нибудь упрек, вопрос, но даже не дожидается ответа, и волна радостного чувства, приятного любовного возбуждения подхватывает его снова и несет вперед». «Прекрасное само по себе, такое исполнение в первом акте вместе с тем помогает актеру сделать разнообразнее последующую свою игру и придать ей стройность, планомерность. План исполнения ясен. По мере того, как действие пьесы будет подвигаться вперед, радостное настроение, как результат надежды на взаимность, будет падать все более, все сильнее будет уверенность, что Софья любит другого... И параллельно всему этому будет расти общее озлобление, обостряться ирония и негодование, и, наконец, они возьмут верх над всем». «Г. Южин на всем протяжении роли хорошо выдерживает свой план, и Чацкий выходит вполне живым, ничуть не ходульным лицом».

Васильев-Флеров, который, как мы выше видели, отмечал постоянное совершенствование Южина в ролях серьезного репертуара, писал в 1897 г.:[190] «Исполнение г. Южиным роли Чацкого по удивительной выдержанности тона и гармоничности целого можно назвать вполне образцовым. Я следил за г. Южиным в этой роли с той минуты, как он впервые выступил в ней на сцене Малого театра. В моих глазах постепенно складывался процесс постоянной работы артиста над ролью, постоянной выделки подробностей; каждый раз, как мне приходится видеть г. Южина в роли Чацкого, следы и результаты этой работы сразу бросались мне в глаза, роль выходила с каждым разом все цельнее и гармоничнее. Путем громадных усилий и постоянной работы артист нашел общий тон, т. е. преодолел величайшую трудность, которую представляет эта роль с ее беспрерывными эпизодами и выпадениями. Вы с начала до конца видите перед собою действительно влюбленного юношу, мучаю-



Чацкий *1882—83 г.*



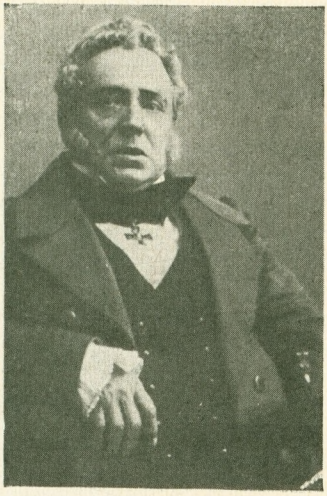
Репетилов и Чацкий (Садовский)
1910—11 г.
„Горе от ума" Грибоедова



Фамусов и Лиза (Пашенная)
1917—18 г.



Фамусов в костюме II акта



Фамусов в костюме III акта

1917—18 г.

„Горе от ума" Грибоедова

щегося над разгадкой перемены, происшедшей с Софьей, поглощенного мыслью о ней. Благодаря этому Чацкий не рассыпается в представлении зрителей на известное количество эпизодов и монологов, не имеющих между собой ничего общего. Из драматического попурри он становится живым человеком, а отдельные «выходки» его, именно потому, что это выходки «живого человека», становятся естественными, перестают производить впечатление вкладных серий».

Рост актера и рост образа, постепенно им создававшегося, думается, ясно чувствуются по приведенным рецензиям, относящимся к различным периодам его творчества. «Приподнятый лиризм, минутами напоминающий даже ложноклассическую декламацию», с «однообразными, слишком правильно перемежающимся подъемами голоса» — отзыв 1891 г.; и «декламационная читка», благодаря которой «монологи приобретают выпуклость, яркость, каждая фраза точно отчеканена и показана во всей своей красе» — отзыв 1895 г. (при этом данные рецензии интересны тем, что принадлежат одному и тому же критику, подписавшемуся литерами «Н. Э.», — это Н. Е. Эфрос); оба отзыва говорят о постепенной выработке мастерства речеведения. С другой стороны: Чацкий, «горячо» сыгранный на первом спектакле, когда молодой Южин играл — по его собственным словам — «скверно», но имел успех благодаря темпераментному преподнесению текста; отсутствие «сил выдержать живой, естественный тон во всей роли», наряду с отдельными сценами, «проведенными безукоризненно» (рецензия 1891 г.); уменье «на всем протяжении роли хорошо выдержать свой план» и сделать Чацкого «вполне живым, ничуть не ходульным лицом» (отзыв 1895 г.); наконец, «исполнение», которое «по удивительной выдержанности тона и гармоничности целого можно назвать образцовым» (1897 г.), — таковы этапы в развитии образа Чацкого у Южина, характерные и для всей актерской работы этого мастера.

Актер в этой роли преодолел постепенно то основное затруднение, которое видели в Чацком современники, считавшие образ «резонерским», нежизненным. Сделав из Чацкого «живое лицо», Южин постепенно сумел внести в роль и протестующее начало. Как указывает Кара-Мурза,[191] «позднее в исполнении Южина более внятно зазвучали общественные ноты пламенных речей Чацкого». Вспоминая спектакль 1889 г., В. Михайловский пишет:[192] «по мере хода спектакля А. И. все более и более овладевал сердцами слушателей, и мои мысли невольно вращались около декабристов, погибших также жертвами непонимания

косной дворянской и чиновной среды. Последний возглас Чацкого «Карету мне, карету!» прозвучал с неотразимой силой негодования и возмущения обманутого мелкими людишками борца, и зал дрогнул от рукоплесканий».

Небезинтересно отметить, что ни в одном из известных мне высказываний об исполнении Южиным Чацкого не довелось найти указания на то, что актер сумел показать горе о т у м а. Подразумевалось ли это само собой или настолько было для всех очевидным, что умный Южин и не мог играть иначе, — не беремся судить. Но в устных воспоминаниях зрителей и театральных преданиях не раз приходилось слышать, что Южин был самым умным Чацким из всех, кого современникам пришлось видеть в этой роли. Вероятно, так это и было. Ведь Южин каждый образ наделял умом. И даже в Крутицком («На всякого мудреца довольно простоты»), как мы выше пытались показать, он не смог спрятать свой ум, просвечивавший в этом его малоудачном создании; лишь в комедийных ролях, где Южин, стремясь к «инобытию», умел перевоплощаться, он не только не наделял — если это было нужно — этим своим качеством образ, но и умел показывать отсутствие ума. Записанный на валике монолог «А судьи кто?», выявляя горячность исполнения (вплоть до утраты актером самоконтроля) и мастерскую читку, вместе с тем дает ясное представление о речах не просто умного, а очень умного человека.

Среди вышеприведенных отзывов о Чацком — Южине один представляет особый интерес: имеем в виду рецензию Васильева-Флерова, который «следил за г. Южиным в этой роли с той минуты, как он впервые выступил в ней на сцене Малого театра». Но не поэтому на нем приходится остановиться. Васильев принадлежал, как известно, к числу тех, кто серьезно занимался сценическими характеристиками «Горя от ума». Ему, между прочим, принадлежит детальный анализ роли Чацкого, опубликованный им в «Русском обозрении» за 1894 г. (статья «Чацкий») и за 1895 г. («К характеристике Чацкого»). Восходя в основном к взглядам Гончарова, высказанным в его известной статье «Мильон терзаний», данный анализ в ряде интересных наблюдений и разрешении частных проблем совпадает с интерпретацией Южина. Приходилось нам слышать от лиц, близких Южину, что суждения Флерова основаны на южинском толковании образа. Косвенное подтверждение этому найдем хотя бы в том, что этот очень в то время влиятельный в театральных кругах критик, считавший себя «русским Сарсэ», во всех своих «подвалах» в «Московских ведомостях» постоян-

но «поучал» актеров, не раз подчеркивая, что они под влиянием его статей стали лучше играть; вряд ли он пропустил бы случай отметить зависимость игры Южина от его высказываний, если бы для всех его современников не было очевидным обратное. Даже если мы из осторожности признаем здесь лишь наличие взаимодействия творчества актера и суждений критика, то и тогда этот факт не может не быть отмеченным.

Несомненно, образ Чацкого — Южина был значительным явлением и в сценической истории образа и в истории критической мысли. И характерная для Южина как актера особенность становится еще раз очевидной: своеобразие и свежесть интерпретации воплощаемых им образов прежде всего обращают на себя внимание (при этом в тот период сценического искусства это заслуга, целиком принадлежащая исполнителю и не разделяемая им, как это имело место впоследствии, с режиссером-постановщиком).

Отметим, наконец, и еще одно: строя образ Чацкого теми приемами, какими Южин вообще строил образы романтического цикла, актер и здесь создавал «впечатление одиночества Чацкого и полнейшего непонимания его окружающей средой». [193]

Южин играл Чацкого сначала со знаменитым Самариным — Фамусовым, играл он его и с В. Н. Давыдовым на гастролях последнего в Москве, * играл и с Ленским, предельно совершенным воплотителем этого образа, создавшим «более чем живое лицо: Фамусов в исполнении А. П. Ленского вырастал в типическое олицетворение ненавистного нам бюрократического строя» (В. Михайловский [194]). На фоне этих крупнейших создателей образа Фамусова игра Южина в труднейшей роли Чацкого все же казалась «образцовой».

Бесспорно, Южин был одним из тех, кто способствовал общепризнанному в конце XIX века успеху великой комедии на сцене московского Малого театра.

* * *

Если Чацкий Южина показателен для эволюции мастерства, то его Фамусов интересен как синтез его творчества, как образ, в котором гармонически объединялись и присущие ему

* Запись Южина 1891 г.: «4 января играю Чацкого с Давыдовым в «Горе от ума» и забиваю его так, что его не видно».

в разные периоды его жизни средства воздействия на зрителя и применявшиеся им в различных циклах ролей приемы построения сценического образа. Понятно поэтому, что в этой роли Южин имел единодушное общее признание.

Из многочисленных отзвуков на данное исполнение, имеющихся в нашем распоряжении, приведем один — из неопубликованного письма к Южину П. А. Кропоткина. Помимо того, что этот отзыв принадлежит человеку, в развитии которого — по его собственным словам, высказанным им в другом письме к Южину (от 24 июля 1919 г.), — театр сыграл «серьезную роль»; помимо того, что это — свидетельство зрителя, помнившего Щепкина, Садовского, Шумского, знавшего Александринский театр, увлекавшегося иностранными гастролерами, Дависоном, Ристори, Ванини («Деборою она раз навсегда заставила меня понять и полюбить угнетаемые народы»), и видевшего многих знаменитостей в Европе (в том числе Дузе), — помимо всего этого, отзыв Кропоткина и сам по себе во многом примечателен.

В письме от 9 июня 1919 г. Кропоткин с большой похвалой отзывается о виденной им в Малом театре 25 мая этого года постановке великой комедии. «Я видел «Горе от ума», — пишет он между прочим, — в Малом театре со Щепкиным (Фамусовым) и Шумским (Чацким) в ранней молодости, и хотя в ту пору мое внимание направлялось преимущественно на того или другого исполнителя, тем не менее я могу теперь сказать, что о б щ е е впечатление теперь у меня гораздо ц е л ь н е е, чем тогда: так что «Горе от ума» — как высоко я всегда ни ценил его как комедию (или драму) — еще более выиграло в моих глазах». Вспоминая Щепкина, Кропоткин пишет: «его игра произвела на меня такое глубокое впечатление, что я до сих пор в и ж у его и с л ы ш у некоторые части его речей в «Горе от ума» — например, в сцене с Скалозубом». Переходя к оценке исполнения Южина, он говорит:

«Позвольте вам сказать просто и откровенно, что ваша игра в Фамусове перенесла меня именно к этим временам.

«Трудность в Фамусове — это сохранить самоуважение и, следовательно, с п о к о й с т в и е grand seigneur'a, большого барина, с некоторою суетливостью («Отдушничек откроем поскорее», «Что за прыть!»), подделыванием под вкусы Скалозуба, уменьем найти общую тему разговора — и некоторое презрение к нему. Все это должно вытекать совершенно естественно из его натуры.

«И все это, все эти особенности Фамусова вы провели пре-

восходно. Он является у вас необыкновенно цельным, а в этом ведь вся суть!

«Я понимаю, как трудно слить в одно: тип «старичков» из Английского клуба, в которых много было теперь уже несуществующих, видоизменившихся форм барства и чванства, и способность восхищаться «Максим Петровичем». Тогдашняя смесь французского маркиза с крепостником не существует: этот тип теперь приходится создавать.

«И вот, многоуважаемый Александр Иванович, позвольте сказать, что именно этот тип вы превосходно воспроизвели, не упустив необходимой черточки русского добродушия (ну, хоть в том, как вы кинули замечание Петрушке: «Вечно ты с обновкой»...).

«Все ваши монологи были полны жизни и правды. И что мне, так любящему драму Грибоедова и его стих, особенно нравилось, — это то, что хорошо, звучно и вместе с тем натурально у вас, да и у всех исполнителей, звучит стих Грибоедова. Именно стих так звучно и красиво выходит.

«Словом, я испытал большое художественное наслаждение.

«В вашем исполнении, — сравнивая общий тип Фамусова, его повадку, его интонации, его отдельные запомнившиеся фразы в исполнении Щепкина и в вашем, — я переживал пережитое тогда и находил только одно — что немного более басовый тембр голоса Щепкина придавал его Фамусову немного более aplomb».

Помимо общего интереса, приведенный отзыв для нас особенно значителен потому, что он необычен. Ведь, как правило, юношеские театральные воспоминания так ярки и сильны, что заслоняют собой новых исполнителей тех образов, которые раньше произвели такое сильное впечатление. Если же игра Южина «перенесла именно к этим временам» — к юности Кропоткина, — то, несомненно, образ, созданный актером, представлял значительную ценность.

Конечно, Фамусов Южина, как и каждая его классическая роль, прежде всего был интересен своей интерпретацией. Сам актер, воспользовавшийся приглашением труппы Александринского театра выступить на его сцене в роли Фамусова, дал анализ своего толкования этого образа. Соглашаясь на гастроли (они состоялись четыре раза, между 14—20 сентября 1918 г.), Южин писал о своем Фамусове: «Я работаю над ним в том театре, — пишет он, — с которым я связан всем своим существом, длинным прошлым и недолгим будущим. Ничем из своего взгляда я не могу поступиться, как не могу

поступиться и теми формами исполнения, в которые я его облек. Поэтому выступление мое в Александринском театре требует, чтобы Совет, руководящий его художественными работами, знал это заранее. Поэтому я пишу так подробно».

Писал же он следующее:

«Я играю Фамусова таким, каким я его наблюдал с детства в самых разнообразных проявлениях. Я десятками знал, если можно так выразиться, его родных детей и внуков, к старости всецело принявших внешность и сущность своего отца и дедушки, так сказать, создавших себя по его образу и подобию. В создании моего Фамусова я шел прямо от них, а не от тех великих сценических его воплощений, к которым приучил публику, критику и актеров наш театр в лице Самарина, Ленского, Давыдова и Рыбакова, с которыми я играл Чацкого с 1882 по 1902 г., а с последним Репетилова. Мое толкование роли может показаться Петрограду чуждым и странным. Я, например, считаю, что в 4-м действии, неожиданно увидев Софью (которая «сама его безумным называла») с Чацким, он переживает истинную трагедию, а вовсе не добродушно-сердитое настроение полукомического оттенка, которое почти все основано на фразе «ни дать, ни взять она как мать ее, покойница жена» и т. д. Каков бы он ни был сам по себе, но в эту минуту он подавлен своим позором, который для него страшен и грозен, — основательно или нет — другое дело. В эпоху Грибоедова Фамусов — объект сатиры гениального автора. В нашу эпоху — это историческая фигура, типизирующая весь склад русской жизни той полосы; Фамусов не родился барином: это не Голицын, не Нарышкин и т. д. Он, как и Молчалин, столбовой дворянин, женившийся на сестре Хлестовой, он — служилая знать, но знать несомненная, сама себя создавшая, как Максим Петрович, путем стучанья об пол лбом и затылком. Фамусов не только представитель, он — творец, один из творцов того мира, который его окружает и создает горе уму. Но и он умен, умен по-своему, но очень умен: на таких умах, как на дрожжах — опара, взошла и процвела старая Россия. Они создали свой мир, ценили его, отстаивали всеми путями и боролись за его власть, давили свободную мысль... на свою же погибель. Все эти стороны гениальные исполнители, мною перечисленные, оттеняли каждый по-своему, но ни один не опускал их, не затушевывал. Эти черты в их бесподобной игре были намечены с достаточной рельефностью, но для меня они — первенствующие, освещающие всю роль.

«Этим я вовсе не хочу сказать, что весь и всегда Фамусов на всем протяжении комедии лишен своих комических сторон. Если бы я это думал, я напоминал бы тех актеров, которые воображают, что герои не спят, не едят, а только совершают подвиги, злодеи злодействуют, а нотариусы составляют акты и ничего больше не делают.

«Вся трудность моего замысла роли в том и заключается, чтобы дать и Павла Афанасьевича со всеми смешными сторонами частного человека, бытовыми чертами барина — бездельника по убеждению, обжорливого, хитрого, похотливого, по-своему даже добродушного, шлепающего туфлями по всему дому ни свет ни заря от старческой бессонницы и щупающего хорошенькую Лизу, и Фамусова — знать, патриарха и крепостника, который совершенно искренно желает «собрать все книги бы да сжечь», ссылает в работу и на поселение и испытывает жгучую боль оскорбленного в своей семейной чести отца, когда узнает дочь в женской фигуре, освещенной огнем свечей в руках его челяди, и т. д. Зализать эти редкие, но громадной важности моменты роли, не дать в них фигуры Фамусова во весь рост значило бы лишить образ этого значения огромной исторической силы, которая царила два века не личным, комическим часто, внутренним содержанием своих выразителей, а своею сущностью, теми началами, которые ею утверждались в русской жизни. И это надо сделать вовсе не в целях дешевого обличения и не в его тонах, а в целях художественной правды и правильного исторического освещения наиболее цельной и правдивой фигуры прошлого.

«Эта двойственность задачи и представляет огромные трудности».

Южин сумел справиться с этими трудностями.

Его замысел в главном и основном был им выявлен. На наш взгляд, лишь одна частность не нашла себе соответствующего выражения. Южин считает, что «Фамусов не родился барином... он, как и Молчалин, столбовой дворянин... он — служилая знать, но знать несомненная, сама себя создавшая, как Максим Петрович, путем стучанья об пол лбом и затылком». Между тем Фамусов Южина производил впечатление родовитого аристократа, мало того: аристократа титулованного. В Южине больше, чем в ком-либо из многочисленных исполнителей этой роли, нами виденных, чувствовался граф или князь. И его Фамусов был не просто «управляющим казенным местом», а подлинным сановником. Пусть это и не соот-

ветствовало тому представлению, которое определил словами Южин, но образ, показанный им на сцене, нисколько не противоречил основному, что актер считал нужным выявить в роли: его Фамусов — это «один из творцов того мира, который его окружает и создает горе уму». Благодаря тому, что Южин сумел воплотить эту сторону своего замысла в сценическом образе, его Фамусов воспринимался как символ представителя власти дореволюционной России.

Представляя интерес своим толкованием, несомненно возможным на сцене лишь после Октября, его Фамусов вошел в галерею образов Малого театра как оригинальный образ. Как мы пытались выяснить в своей статье «Пять Фамусовых»[195] путем сопоставления созданий Щепкина, Самарина, Ленского, Рыбакова, Южина, каждый из них, по-разному расставляя акценты, ни в чем не только не «подражал» своим предшественникам, но и не «повторял» их. Этот основной для Малого театра щепкинский завет был полностью выполнен Южиным как в целом, так и в ряде существенных частностей.

Умело подчеркнув социальный фон, Южин дал типическое обобщение и не оставил без внимания индивидуальные черты, вытекавшие из сущности образа, но отличавшие Павла Афанасьевича от всех Фамусовых. Его Фамусов, по выражению А. В. Луначарского, «грандиозен в эпически-спокойной, почти величавой смехотворности».[196] Эта «эпичность», явившаяся результатом творческого обобщения, могла бы превратить образ в отвлеченное создание, но Южин и здесь был актером-реалистом, всегда стремившимся к показу на сцене «живого человека». И он достиг этого: его Фамусов не только тип, но и личность со своим характером, со своими индивидуальными чертами. Его Фамусов со «смакующим» восторгом вспоминает «Максим Петровича», — он им гордится, гордится и тем, что он «смышлен», и тем, что он его «родня»; его охватывает чуть ли не юношеский энтузиазм, когда он начинает говорить о донаполеоновской Москве, и тонкая ирония звучит в его словах, когда он рекомендует Скалозубу Чацкого, словно «припечатывая» последнего. Через всю роль проводит Южин один мотив. В первой же своей сцене — в сцене с Лизой — он с такой убежденностью говорит Лизе: «Кому сюда войти?», что зритель чувствует полную уверенность Фамусова в том, что, какие бы события ни творились в стенах его дома, — никто и ничто ему не повредит, лишь бы не было свидетелей (при Фамусове в исполнении Южина с особой значительностью звучала в устах обеих исполнительниц Лизы — В. Н. Пашен-

ной и В. А. Шухминой — дальнейшая реплика: «Грех не беда — молва нехороша!»). В последнем действии этот мотив находит завершение.

Как известно из воспоминаний Стаховича, для Щепкина ключом к пониманию роли служили слова: «Где? с кем?» (и застань его Фамусов Софью не с Чацким, а, например, со Скалозубом, он не только бы не огорчился, а, быть может, даже порадовался бы); Ленский в этой сцене больше всего жалел самого себя («За что я так наказан?») и, лишь вспомнив о том, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна», впадал в полнейшее отчаяние. Южин же, застав Софью с Чацким, испытывает катастрофу потому, что здесь были свидетели. Зашатавшись и роняя подсвечник, актер громовым голосом с подлинно трагическим переживанием, передающим ужас, до основания потрясший Павла Афанасьевича, бросал короткое слово: «Дочь!», и зритель чувствовал, что фундамент фамусовского дома поколеблен. В комедийную роль Южин вносил элемент трагического — новелла, придававшая образу Фамусова новое качество.

Еще одна особенность его Фамусова обращает на себя внимание. Если у огромного большинства исполнителей этой роли не ясно, «умен» или «глуп» Фамусов, если у Ленского, Станиславского и Климова отчетливо, но с различными оттенками Фамусов показан глупым, то Южин был не только самый умный, но и единственный умный Фамусов. Он — тонкая умница: он с каждым ведет себя по-разному, потому что он прекрасно знает каждого (а не потому, что Фамусов, как это чаще всего изображается, к каждому относится по-иному в зависимости от служебного или общественного положения собеседника, или — как это делал Рыбаков — относится к каждому так, как это было общепринято в его кругу), он знает, где нужно подольститься, где оборвать, где надо уступить, а где накричать; для него Молчалин ясен, ясен для него и Чацкий; он понимает, что Софья, рассказывая ему о том, «кто в бедности рожден», говорит о Молчалине, и он слова «Ах, матушка, не довершай удара — кто беден, тот тебе не пара» говорит, взглянув на Молчалина, и говорит в тоне таком категорическом, что ослушаться его не представляется возможным (Южин интерпретацией этого места делал вполне понятным, что Грибоедову не надо было в дальнейших актах возвращаться к сомнениям Фамусова относительно Молчалина: настолько безапелляционно он ликвидировал, с его точки зрения, возможность каких бы то ни было отношений Молчалина

с Софьей). Фамусов Южина не спорит с Чацким, «затыкая уши», а потом уходя от него, потому, что, сумев привести доводы, с его точки зрения убедительно доказавшие, что Чацкий не может быть женихом его Софьи, он больше им не интересуется. Не перечисляя ряда дополнительных черточек, вскрывающих ум Фамусова и его «дипломатические способности», отметим, что актер так умело их нанизывал в течение пьесы, что знаменитый заключительный возглас комедии давал зрителю возможность предполагать, что Южин — Фамусов сумеет преодолеть даже то, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна».

В итоге в его Фамусове перед зрителем была не только комическая фигура, не только бытовой образ московского барина и «члена английского клуба», но раскрыт и заклеймен был им типичный выразитель фамусовщины, страшный своим могуществом, влиянием на окружающих. Получался «образ того значения огромной исторической силы, которая царила два века... своею сущностью, теми началами, которые утверждались ею в русской жизни».

Отметим, — об этом нам приходилось писать, [197] — что в Фамусове декламация Южина «является поистине виртуозной: весь богатый диапазон своего голоса использует актер, оттеняя каждую мысль как тембральной окраской, так и модуляциями голоса, причем чуть не каждое давно знакомое слово звучит новой прелестью».

Значимость образа, оригинальность замысла и мастерское выявление его, эмоциональная насыщенность и искусное речеведение давали в результате гармоническое сочетание содержания и формы, благодаря чему получался образ живого человека, показанного во всем многообразии ему лично присущих черт и черт, существенных для эпохи. С типизирующей силой вскрывая основное, что делает фамусовщину страшным явлением прошлого, образ, созданный Южиным, прозвучал на сцене советского Малого театра обвинением этому прошлому и прозвучал — по замыслу актера, высказанному им в письме к труппе б. Александринского театра, — «вовсе не в целях дешевого обличения и не в его тонах, а в целях художественной правды и правильного исторического освещения наиболее цельной и правдивой фигуры прошлого». Актер так понимал Фамусова и таким он его воплотил.

Несмотря на широкое признание роли Фамусова, Южин в последний год своей актерской жизни многое изменил в ней. Выступив в этой роли после длительной болезни (он заболел

10 ноября 1924 г. и до 15 января 1926 г. не играл), Южин дал новый вариант Фамусова. Сильно изменившийся после болезни — постаревший и до неузнаваемости похудевший, — он по своим физическим данным уже не мог играть прежнего Фамусова и транспонировал роль применительно к своему материалу.

После его первого выступления по возвращении из-за границы я зашел в его артистическую уборную. Пытливо глядя на меня, он с тревогой спросил: «Плохо?». Не успел я ответить, как присутствовавший тут же Н. Л. Бродский, обращаясь ко мне и намекая на мою статью «Пять Фамусовых», сказал: «Придется вам писать о шестом Фамусове». Это, действительно, во многом был другой Фамусов, и во многом он был выше прежнего. Я тут же поделился с ним своими соображениями, на что Южин ответил: «За год сколько передумалось! Сколько раз, лежа в постели, повторял Фамусова и каждый раз находил что-нибудь новое — вот и получился другой Фамусов». Как характерно это для Южина: больной, тяжело страдающий, он все же продолжает работать! И работает над тем образом, который — казалось — вылеплен окончательно...

Лишь два момента в новой трактовке заставляли с болью вспоминать прежние спектакли «Горе от ума»: с меньшей эмоциональностью произносился им монолог второго действия «Вот то-то, все вы — гордецы», и с меньшим драматизмом — как в отношении эмоциональном, так и по силе голоса — звучал его знаменитый возглас: «Дочь!». Ясно чувствовалось, что опытный актер сознательно сдерживает свой темперамент и приноравливает исполнение к своему «теперешнему» состоянию. В целом же образ приобрел новое звучание. Появился ряд удачно найденных деталей. Было видно, что Фамусов «неугомонен, скор», чувствовалось, что он «суетится», он стал более раздражительным и желчным. С особой значительностью произносились Южиным монологи о Москве, и невольно ощущалось, что актер, побывав в столицах Запада и вернувшись в страну Советов, с особой убежденностью мог констатировать: «решительно скажу: едва другая сыщется столица, как Москва» (и если этот монолог всегда покрывался рукоплесканиями, то теперь он вызывал овацию). Можно привести и еще ряд частностей, но главное заключалось не в них.

Раньше образ Фамусова был показан иронически, теперь же актер словно издевался над ним, и издевался почти с щедринской силой. Злой и суетливый старичок казался настоящим

помпадуром, имеющим возможность измываться над всеми. Но этот помпадур, как и прежний южинский Фамусов, был умным. С особой очевидностью доходило до зрителей, что Фамусов всем своим существом понимает неизбежность гибели того строя, которому он служит, он сознает, что бессилен бороться с Чацким и поэтому готов на все, лишь бы уничтожить и Александра Андреевича и всех вообще Чацких. Актер своим последним созданием заклеймил с еще большей внутренней силой тех, кого он так ярко олицетворил в своем новом Фамусове. Образ стал страшным.

Фамусов в только что изложенной «редакции» был сыгран Южиным лишь четыре раза, и им он заключил свое актерское поприще. Каждый раз — даже в последнем своем выступлении, когда с ним перед самым выходом (после того, как начался первый акт) случился сердечный припадок,[198] — Южин играл Фамусова одинаково значительно.

Наблюдая его игру в этих четырех спектаклях и сопоставляя вновь свои воспоминания о прежнем Южине — Фамусове и свои заметки о нем, я понял одну особенность, присущую этому актеру. Она, конечно, имела место и во всех значительных его созданиях, но здесь была она особенно заметна, и ряд его прежних образов приобрел для меня иное значение. Южин действительно *жил на сцене*, воплощаясь в роль каждый раз применительно к своим психофизическим данным, присущим ему в тот или иной период. С изменением физических своих средств Южин видоизменял многое в образе — как это было, например, с его Ричардом III, — но, главное, образ становился иным в зависимости от изменения его внутреннего мира. Эволюционируя вместе с поступательным движением жизни, актер не мог — как бы ни был закончен созданный им образ — играть его в тех же тонах, в каких он его давал раньше. Не только совершенствование актерского мастерства содействовало дальнейшему развитию образа, но — и в этом и заключалась особенность Южина — эволюция его личности совершенствовала образ. Отсюда его Фамусовы 1918 и 1926 гг. так различны. Поэтому так рос его Чацкий, изменялся его Телятев...

И еще одно: меняясь в своем мироощущении, Южин менял создаваемый им образ потому, что ему важно было через образ передать это мироощущение. При всем блеске присущего ему мастерства оно никогда не было для него самоцелью; при всем владении сценической формой, не она была существенной для него, а то содержание, которое он в нее вкладывал.

И, несомненно, Южин, при сравнительно малом знакомстве с его творчеством, мог производить впечатление ярко выраженного объективного мастера, в то время как он был субъективным художником... В этом найдем мы объяснение тому, что актер, имевший такое широкое признание в романтических ролях, — как только они перестали соответствовать его психофизическим данным, сам себя отстранил от исполнения их. В этом также причина того, что Южин, разочаровавшийся в жизни, лишенной романтики, так любил в зрелые годы играть комедийные роли, проявляя присущую ему в этот период ироничность. И его стремление создавать типизированные образы современных ему людей было результатом его желания «изображать век и его характер» и этим «откликаться на все его существенные вопросы». А отличавшая его «актерская природа» влекла его к воплощению образов различных драматургических жанров, что давало ему возможность осознать жизнь «во всей безмерной полноте идей и образов, мечты и действительности, во всем богатстве ее правды и во всем блеске ее поэзии».

* * *

Утверждая в будничной серости предреволюционной эпохи, сумерками которой было окутано большинство интеллигенции, права большого человека, волевого и сильного, и показывая неизбежную в условиях буржуазного мира трагедию его одиночества, Южин сказал на театре свое слово. Этим он выполнил то требование, которое он сам предъявлял драматургу, говоря, что лишь тот имеет право прибегать к театру и его средствам, кто «вводит в театр действительно важные и значительные проявления серьезных сторон жизни в живых и правдивых образах». Их — мы пытались показать это на страницах нашей книги — Южин умел создавать. Через них он раскрывал «важные и значительные проявления жизни», в свое время имевшие несомненное прогрессивное значение. Он был не только мастером-актером (а он им был), но и актером-художником, которому было ч т о сказать своим современникам.

Идейное содержание, всегда звучавшее в созданиях Южина, облеченное в многообразную, всегда яркую сценическую форму, предопределяло и своеобразие «южинского стиля» игры. Его глубокое знание жизни и уменье итти с ней нога в ногу, уменье раскрыть в образе окружающую современную действительность, «верность изображения типических характеров в типических обстоятельствах» — по формуле Энгельса — обли-

чали в Южине актера-реалиста. С другой стороны, стремление в героических образах и в образах героев современных ему пьес воплотить «мечты» «во всем богатстве правды и во всем блеске поэзии» делали Южина актером, стоящим выше уровня натуралистического и психологического мастерства, широко распространенного в русском театре на рубеже двух столетий, когда ради «жизненности» и «естественности» шло опрозаивание сценического искусства. Признавая теоретически и доказывая своей творческой практикой, что «романтические глубины и красоты только тогда глубоки и красивы, когда они тесно связаны с живым человеком и его живым бытием», доказывая, что «реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом», этот актер-реалист привносил в реализм школы Малого театра романтическую стихию.

«Реалистический романтизм» Южина во многом был созвучен крупнейшим актерам Малого театра и прежде всего Ермоловой (недаром исследователи говорят об «ермолово-южинском периоде» в жизни московского театра), но он имел и нечто свое. Его стиль был иным, чем у ряда предшествующих актеров, чем у многих его современников, у которых романтизм вырождался в сознательный отход от действительности или реализм приводил к стремлению через внешне точное воспроизведение жизни дать на сцене иллюзорность, затемнявшую подлинно-жизненные противоречия.

Объединяя в своем творчестве традиции основоположников актерского мастерства Малого театра — Мочалова, Щепкина, Садовского, Южин привнес в них и нечто свое. А. В. Луначарский писал:[199] «Широкий талант имеет Александр Иванович — от добродушного юмора, делающего из него незаменимого комедийного актера, до высокого пафоса, всегда сдержанного, всегда театрального — только в лучшем смысле этого слова». Эта «театральность — только в лучшем смысле слова» и делала Южина на русской сцене последних предоктябрьских десятилетий таким своеобразным, таким единственным актером. Грузин по крови, проведший свое детство и юность в Тбилиси и его окрестностях, Южин привнес в русское сценическое искусство стихию иной братской народности, после Октября получившей возможность широкой демонстрации своего национального искусства. Русский по воспитанию, связанный полвека с московским Малым театром, Южин впитал в себя лучшие традиции прошлого и гармонически слил их с тем, что дала ему так всегда им чтимая родина.

«Сейчас, когда жизнь наша полна новым героическим со-

держанием, — писал П. М. Садовский в связи с десятилетием со дня кончины Южина,[200] — когда мыслящие и героические люди строят эту жизнь, нам так нехватает героического актера. Надо по-новому осмыслить задачи, стоящие перед советским театром в области героического амплуа. Теперь, как никогда, советский театр ощущает потребность воскрешения южинских традиций».

Постоянное стремление поднять достоинство актера, вывести его из тесного круга узких интересов своей специальности и приобщить к окружающей действительности, предъявляемое Южиным к актеру вообще и к себе требование необходимости постоянного совершенствования своей личности и своей актерской техники — стали общепринятыми истинами для каждого советского актера. Понимание Южиным значения слова как выразителя идейного содержания пьесы и звучащей речи как одного из могущественнейших средств воздействия на аудиторию, его расширительное толкование реализма, его стремление в создаваемом образе передать «мечты» и «действительность» и наполнить образ существенным и важным содержанием, его понимание необходимости применения различных приемов в произведениях разных жанров, эпох и авторов, его смелое утверждение подлинной театральности в театре — таковы «южинские традиции», и сейчас не утратившие своей ценности.

Блеск актерского мастерства и идейная глубина содержания, гармонически сочетавшиеся в своеобразии стиля, одному Южину присущего, и теперь, много лет спустя после его последнего выхода на сцену, позволяют признать Южина одним из тех мастеров русской сцены, имена которых по праву вошли в историю русского театра как прогрессивные явления, способствовавшие поступательному движению русской культуры.

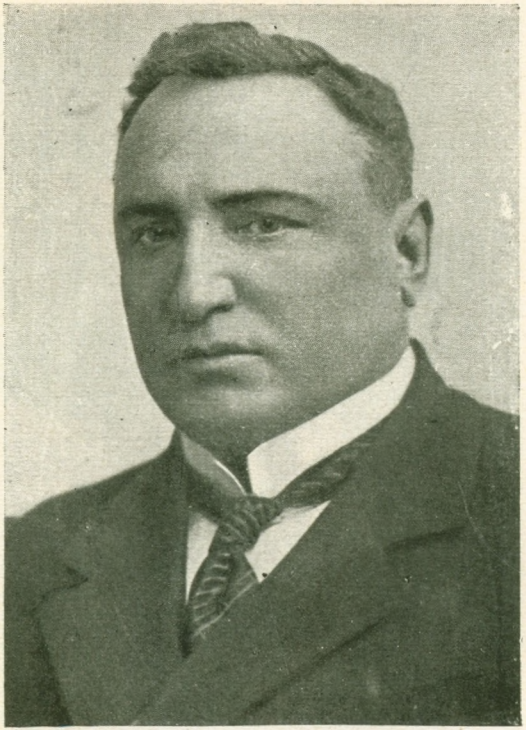
Роль Южина как актера значительна в истории советского искусства. Он был одним из тех выдающихся мастеров прошлого, кто с первых лет революции «широко и полно пошел, — свидетельствует А. В. Луначарский, — советской власти навстречу, встал на путь самого искреннего делового сотрудничества» с ней. Свой огромный опыт, организаторский дар и незаурядную энергию Южин отдает советскому театру. Вряд ли в полной мере отдававший себе отчет в значении социальной революции, Южин был одним из тех, кто, беззаветно любя свое дело, не только не мог помыслить о каком бы то ни было саботаже или тем более об эмиграции, но сразу понял, какие широчайшие возможности открываются перед театром, впервые за свое существование ставшим народным.

Луначарский, приводя слова кого-то из сменовеховцев, что «велика перед русским народом заслуга тех, кто, ни в коем случае не будучи коммунистом, оставался в России среди голода и опасности защищать для всех элементов народа важные сокровища культуры, и что этим людям придется низко поклониться блудным сынам России, после того как они вернутся в отчий дом», добавляет: «Эта характеристика оставшихся у своих алтарей служителей науки и искусства должна быть отнесена в первую голову к Александру Ивановичу Южину».

Никак не преуменьшая заслуги Южина в сохранении театральной культуры прошлого, чего Южин сумел достичь, открыто и смело борясь с теми, кто, как выяснилось впоследствии, был всегда в стане врагов советского народа, надо помнить, что его роль в созидании советского театра была также значительной. Активно участвуя во всех органах, учрежденных советской властью для руководства театром, — в Театральном отделе Наркомпроса, в Центротеатре, в Академическом театральном отделе, в Московском театральном совете и в многочисленных их комитетах и комиссиях, — Южин всегда проявлял искреннее увлечение, горячую любовь, творческую инициативу в созидании новой, социалистической культуры. И это не было с его стороны «изменой традициям», как его упрекали в зарубежной прессе, а выполнением долга перед родиной. Для культурного и чуткого Южина это было необходимостью, которую он тем более легко осуществлял, что с глубочайшим сочувствием воспринял требование программы партии, чтобы искусство, служившее только высшим классам, стало достоянием всего народа. С огромным удовлетворением констатирует он в неопубликованной докладной записке: «жажда знать и воспринимать, жажда обладать всем, что было доступно лишь избранным, делает то, что в будни и в праздники не только люди трудовой Москвы всех классов и положений, не только приезжие издалека, но и пришедшие пешком крестьяне соседних деревень расхватывают билеты в театр». «Об этой публике, — пишет Южин в 1924 г., — всю жизнь грезил и тосковал Малый театр». И прежде всего грезил и тосковал сам Южин. Он еще в 1902 г. возмущался тем, что русский театр не имеет публики, а вместо нее — «кучка людей образованных, мыслящих, но именно поэтому слишком зависящих от целого ряда настроений и веяний, посторонних театру как учреждению прежде всего народному, требующему для своей оценки свободной от всякой предвзятости, чуткой и страстной большой толпы». Непосредственный и чуткий «но-



А. И. Южин *1892 г.*



А. И. Южин *1913 г.*



А. И. Южин

Последний портрет. Париж, 1925 г.

вый зритель», впервые после Октября получивший доступ в театр, будит энергию Южина.

Отсюда Малый театр — старейший русский театр — становится первым театром, организующим в первые же годы революции районные — выездные — спектакли. Не было в Москве клуба, фабрики, завода, красноармейской части, где не выступал бы Малый театр, где, несмотря на огромную административную нагрузку, не играл бы и Южин. Южин был не только наиболее смелым и сильным пропагандистом «культуры театра» и общепризнанным вождем академических театров, ассоциация которых была создана при активном участии Южина, за что много раз ему приходилось выслушивать обвинения в косности и реакционности от представителей левого театрального фронта, против которого он с присущей ему горячностью всегда восставал, защищая реалистический театр, но и одним из тех, кто отчетливо умел осознать главнейшие задачи, выдвинутые жизнью. В этом отношении можно для примера указать его проект организации сети театров в районах Москвы. Детально разработанный замечательный проект ждет еще своего осуществления. Широта взглядов, вера в открывшиеся благодаря революции возможности и отчетливое понимание того, что может способствовать созиданию новой современной театральной культуры, звучат в каждой странице этого неопубликованного документа.

Советская театральная общественность высоко ценила деятельность Южина. Если после Февраля Южин был избран почетным членом Академии, то после Октября он избирается почетным членом Малого театра, б. Александринского, Художественного. Высоко ценило его и советское правительство. Постановление Совета народных комиссаров, подписанное в Кремле 15 сентября 1922 г., гласит: «В виду выдающихся заслуг А. И. Южина, как высокоталантливого артиста, драматурга и организатора, в продолжение 40 лет плодотворно служившего русскому искусству, присвоить ему звание народного артиста Республики».

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I.

[1] Южин сыграл в Малом театре (с 1882—1883 по 1926 г.) 255 ролей.

В русском классическом репертуаре (включая «юбилейные» и «торжественные» спектакли) он выступил в 36 ролях девяти драматургов.

1) В пьесах Островского Южиным сыграны:

В 1882-1883 г. Пьер — «Красавец мужчина»; Баклушин — «Не было ни гроша, да вдруг алтын»; Бакин — «Таланты и поклонники».

В 1883-1884 г. Муров — «Без вины виноватые».

В 1885-1886 г. Городулин — «На всякого мудреца довольно простоты»; Агишин — «Женитьба Белугина»; С. Бастрюков — «Воевода»; Глумов — «На всякого мудреца довольно простоты» (на гастрольных спектаклях Малого театра в Варшаве).

В 1892-1893 г. Самозванец — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»; Беркутов — «Волки и овцы».

В 1893-1894 г. Телятев — «Бешеные деньги».

В 1894-1895 г. Мулин — «Невольницы»; Дульчин — «Последняя жертва».

В 1896-1897 г. Николай — «Поздняя любовь».

В 1899-1900 г. Кочуев — «Не от мира сего».

В 1901-1902 г. Бодаев — «Лес» (играл он его и в 1914-1915 г.)

В 1911-1912 г. Паратов — «Бесприданница».

В 1913-1914 г. Иван Грозный — «Василиса Мелентьева».

В 1917-1918 г. Телятев — «Бешеные деньги».

В 1922-1923 г. Крутицкий — «На всякого мудреца довольно простоты».

В 1925-1926 г. Семен Бастрюков — «Воевода».

Кроме того, им сыграны на клубных сценах Петербурга в 1878-1879 г.: Краснов — «Грех да беда на кого не живет» и Добротворский — «Бедная невеста».

2) В пьесах Гоголя:

В 1901-1902 г. Растаковский и жандарм — «Ревизор»; Барсуков — «Утро делового человека». Эти же роли он играл и в юбилейном спектакле 1909 г.

В 1909 г., кроме того, он играл Comme il faut — «Театральный разъезд».

3) В «Горе от ума» Грибоедова:

30 августа ст. ст. 1882 г. Чацкий (дебют Южина в Малом театре). Эту роль, начиная с возобновления комедии в 1887-1888 г., Южин, чередуясь с Ф. П. Горевым, играет тринадцать лет подряд.

В 1910-1911 г. Репетилов.

17 марта 1917 г. «Гость у Фамусова» (на торжественном спектакле, посвященном «Освобожденной России»).

В 1917-1918 г. Фамусов; в этой роли Южин выступил и в последний раз в своей жизни — 7 декабря 1926 г.

4) В репертуаре Пушкина:

В 1889-1890 г. Григорий Отрепьев — «Борис Годунов».

В 1890-1891 г. Дон-Жуан — «Каменный гость».

В 1912-1913 г. Пимен — «Борис Годунов».

5) В репертуаре Тургенева:

В 1895-1896 г. Лаврецкий — «Дворянское гнездо» (инсценировка Вейнберга).

В 1899-1900 г. Ракитин — «Месяц в деревне».

6) В репертуаре Ал. Толстого:

В 1898-1899 г. Борис Годунов — «Царь Борис».

В 1918-1919 г. Глеб Миронович — «Посадник».

Кроме того, в свой первый сезон в Малом театре:

7) В 1882-1883 г. Южин три раза сыграл Милона в «Недоросле» Фонвизина и затем играл:

8) В 1894-1895 г. Шпрингеля — «Горькая судьбина» Писемского.

9) В 1899-1900 г. Кречинского — «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина.

Западноевропейской классике принадлежат 33 роли в пьесах девяти драматургов. Среди них:

1) Шекспир:

В 1883-1884 г. Лаэрт — «Гамлет»; Клавдио — «Много шуму из ничего».

В 1885-1886 г. Герцог Кларенс — «Король Ричард III»; Яго — «Отелло».

В 1886-1887 г. Октавий Цезарь — «Антоний и Клеопатра».

В 1889-1890 г. Макбет (его он играл и при возобновлении трагедии в сезон 1913-1914 г.).

В 1890-1891 г. Фентон — «Виндзорские проказницы».

В 1891-1892 г. Гамлет; Постум — «Имогена».

В 1895-1896 г. Эдмунд — «Король Лир»; Ричард III.

В 1898-1899 г. Петруччио — «Укрощение строптивой».

В 1901-1902 г. Кориолан.

В 1907-1908 г. Отелло (двадцатипятилетний юбилей Южина).

В 1916-1917 г. Шейлок.

В 1922-1923 г. Отелло (сорокалетний юбилей Южина).

Кроме того, в Пушкинском театре Бренко в 1881-1882 г. Южин играл Клавдия в «Гамлете».

2) Шиллер:

В 1883-1884 г. Дюнуа — «Орлеанская дева».

В 1885-1886 г. Мортимер — «Мария Стюарт».

В 1887-1889 г. Лейстер — «Мария Стюарт».

В 1893-1894 г. Маркиз Поза — «Дон-Карлос».

В 1887-1889 г. Лейстер — «Мария Стюарт».

Кроме того, на гастролях играл Франца Моора — «Разбойники»

3) Гюго:

В 1889-1890 г. Дон-Карлос (Карл V) — «Эрнани».

В 1891-1892 г. Рюи-Блаз (пьеса была поставлена Южиным в свой бенефис).

В 1897-1898 г. Жан Вальжан — «Отверженные» (по Гюго).

4) Ибсен:
В 1891-1892 г. Сигурд — «Северные богатыри».
В 1904-1905 г. Боркман — «Джон Габриэль Боркман».
В 1905-1906 г. Ярл Скуле — «Борьба за престол».
5) Бьернстьерне-Бьернсон:
В 1892-1893 г. Ботвель — «Мария Шотландская».
В 1910-1911 г. Арвик — «Когда цветет молодое вино».
6) Бомарше:
В 1883-1884 г. граф Альмавива — «Севильский цирюльник»».
В 1909-1910 г. Фигаро — «Женитьба Фигаро».
7) Лопе де Вега:
В 1886-1887 г. Дон Санчо Ортис — «Звезда Севильи».
8) Гете:
В 1887-1888 г. Эгмонт.
9) Расин:
В 1889-1890 г. Ипполит — «Федра».

Сверх того Южин выступал в 43 пьесах 30 иностранных драматургов. Среди них должны быть упомянуты (кроме пьес Томайо и Бауса, Кано и Мазаса, Берга, Легуве, Эчегерайа, Роветта, Нордау, Бутти, Бейерлейна, Бернштейна, Кистмекера, Брамсона и Соммерсета, не оставивших сколько-нибудь значительного следа в его творчестве) пьесы следующих драматургов:

Французских:

Пароди — «Побежденный Рим» (Фабий — 1885-1886 г. и 1912-1913 г.)
Франсуа Коппе — «Якобиты» (Фингал — 1892-1893 г.).
Сарду — «Граф де Ризоор» (Карлоо ван-дер Ноот в 1892-1893 г. и Ризоор в 1914-1915 г.).
Ожье — «Сиятельный зять» (Прелль — 1894-1895 г.), «Сын Жибуайе» (1903-1904 г.).
Дюма — «Кин» (1899-1900 г.).
Брие — «Заместительницы» (Ришон — 1901-1902 г.), «Красная мантия» (Музон — 1904-1905 г.).
Мирбо — «Очаг» (Бирон — 1909-1910 г.).
Скриб — «Стакан воды» (Болингброк — 1915-1916 г.), «Дамская война» (Монришар — 1923-1924 г.).

Немецких:

Гуцков — «Уриэль Акоста» (1883-1884 г.)
Гальм — «Равеннский боец» (Тумелик — 1893-1894 г.).
Зудерман — «Честь» (Роберт — 1895-1896 г.), «Счастье в уголке» (фон Рекниц — 1898-1899 г.), «Да здравствует жизнь» (Фолькерлинг — 1902-1903 г.).
Шницлер — «Одинокой тропой» (Юлиан Фехтнер — 1904-1905 г.), «Обширная страна» (Гофреттер — 1912-1913 г.).
Бар — «Звезда» (Рор — 1906-1907 г.).
Гойер — «Дебют Венеры» (Стефан — 1912-1913 г.).

Английских:

Джером К. Джером — «Мисс Гоббс» (Кингстер старший—1902-1903 г.).
Пинеро — «Хозяйка в доме» (Джессо — 1907-1908 г.), «На полпути» (Блондель — 1911-1912 г.).
Оскар Уайльд — «Идеальный муж» (лорд Кавершам — 1909-1910 г.),

Датских:

Седерберг — «Любовь — все» (Лидман — 1910-1911 г.).

Наибольшее число ролей, сыгранных Южиным, приходится на пьесы современных русских драматургов: в этом репертуаре он сыграл 142 роли. Среди них 68 ролей, которые сам актер не включил в списки игранных им ролей, занесенные им в тетрадь, носившую название «Записи всего, что я найду важным». И действительно, никак нельзя признать «важным» ту драматургическую дребедень, которую приходилось играть Южину — особенно в первые годы его работы в Малом театре, и приходилось играть одновременно с пьесами Грибоедова, Островского, Шиллера и Шекспира. Не случайно в своем дневнике 1892 г. Южин записывает: «меня замучили работой последних пяти сезонов; не давая отдыха, наряду с Гамлетами и Макбетами, занимают в ничтожных пьесах, не давая мне ни одного помощника». Несмотря на то, что Южин, вступая в Малый театр, «словесно договорился с г. Управляющим драматическими труппами не участвовать в водевилях и фарсах», ему зачастую давали в них роли; он не раз «возвращал» их, отказываясь играть, и все же ему приходилось подчиняться «правилам для управления драматической труппой», тринадцатый параграф которых не допускал отказа от ролей. При этом, как видно из сохранившегося в Гос. Центр. театральном музее письма его к режиссеру С. А. Черневскому от 4 февраля 1883 г., ему приходилось играть их «очень часто наспех». * Среди этих пьес имеем такие, названия которых сами показательны, вроде, например: «Странное стечение обстоятельств» (1882—1883 г.), «Супруги в западне», «Жениха! жениха!», «На всероссийскую выставку», «Кохинхинка» (1883—1884 г.), «Соль супружества», «Случай выручил» (1884—1885 г.), «Кварт от дамы» (1885—1886 г.), «Чудовище» (1886—1887 г.). Из подобного рода пьес лишь переделка Виктора Крылова «Надо разводиться», где Южин играл роль Шубина, надолго вошла в его гастрольный репертуар. Не включил Южин в списки игранных им ролей и ряд пьес Невежина, выступлениями в которых он всегда тяготился. Хотя на его долю выпал огромный успех в роли Виталия («Вторая молодость») и хотя для своего первого бенефиса (1885—1886 г.) он поставил его пьесу «Друзья детства», где играл Гриднева, ** Южин всегда возмущался нелитературностью его языка. В письме к Всеволожскому от 3 декабря 1891 г. Южин пишет: «Из новых же современных ролей, право не знаю, что лучше — играть их или нет? Для сценической репутации решительно лучше не играть. Не трико и мечи тянут нас к классическим пьесам, а полнейшая невозможность сделать

---

* «Я сыграл уж массу невидных или неподходящих к моему амплуа ролей, и то очень часто наспех, почти всегда за болезнью или отказом других актеров» (Рукописный отдел ГЦТМ, № 8987).

** В книге, где Южин записывал свои доходы, он отметил: «на мою долю, за вычетом казенных расходов, — 1850 рубл., аншлаг». А в своих воспоминаниях он говорит: «Бенефис мой был если не блестящий, то хороший. Серебряное перо, один или два лавровых венка (первые), полный сбор и ужин, который был для меня же, хозяина, голгофой. Я все, оказывается, делал не так, как нужно. Через день я нашел у себя в уборной стихи, которые кончались так:

Хоть ты убил его (Горева) из пистолета,
Но он убил тебя игрой.

Действительно, IV акт «Друзей детства» ужасно был мной сыгран. Остальное сносно».

что-нибудь из ролей в «Компаньонах», «Неравных борьбах» и многих прочих, имена же их ты, господи, веси». *

Не «приемлет» Южин и Боборыкина: он выступал в семи его пьесах, но из них лишь «Старые счеты», «Клеймо» и «С бою» он считает нужным записать в список игранных им ролей. Также участвуя в нескольких пьесах Шпажинского (а именно, в восьми), он вспоминает лишь о роли Трубчевского в «Княгине Куракиной» (1888—1889 г.) — одной из первых его характерных — «старческих» — ролей, вызвавших общее одобрение труппы и рецензентов, и о роли Судьбищева в «Жертве» (1892—1893 г.); вообще же он не раз протестует против включения в репертуар пьес Шпажинского и не раз отказывается участвовать в них. Из-за Шпажинского «Пчельников, ** — вспоминает Южин, — вынуждает меня подать в отставку», и лишь то, что драматург сам взял обратно свою пьесу, в которой актер отказался играть центральную роль, сохранило Южина в числе актеров Малого театра.

Наибольшее число ролей — одиннадцать — падает на Гнедича. В его пьесах Южин играл и незначительные ролькн (например, Алымова в «Старой сказке» в 1890—1891 г., Кадмина в «Жене», Клавдия в «Разгроме» в 1898—1899 г., Макшанина в «Новом ските» в 1903—1904 г.) и роли, давшие Южину материал для значительных созданий: Конопельникова — «Зима» (1906—1907 г.) и князя Александра — «Холопы» (1908—1909 г.).

Следующее место принадлежит его собственным пьесам: Наварыгин — «Арказановы» (1886—1887 г.), Пропорьев — «Муж знаменитости» (1887—1888 г.), Иоанн Грозный — «Царь Иоанн IV» (1890—1891 г.), «Старый закал» (Белоборский — 1895—1896 г. и Олтин в гастрольных спектаклях), «Ирининская община» (Белой — 1901 — 1902 г.), «Закат» (1899-1900 г; роль Кастула — одна из видных ролей репертуара Южина), «Измена» (Отар-Бег — 1903—1904 г. и в годы революции—Ананния Глаха), «Невод» (1905—1906 г. — Арталинский — роль даже в исполнении Далматова «пропадавшая» и ярко воплощавшаяся Южиным), «Вожди» (Тамерницын — 1908—1909 г.) и «Ночной туман» (Острогин — 1916—1917 г.) дали Южину существенный и разнообразный материал.

В пьесах Виктора Крылова Южин играл девять не оставивших следа ролей.

Вл. Александрову принадлежало шесть пьес — из них должна быть отмечена «История одного брака», где Южин с мастерством и типизирующей наблюдательностью играл в 1912—1913 г. роль доктора Будая;

* В этом же письме Южин пишет о Невежине следующее: «Что касается успеха Невежина, то, мне кажется, он лучше всего объясняется началом сказки: «старший умный был детина, средний брат и так и сяк, младшой вовсе был дурак». Однако он и жар-птицу сумел добыть, и на королеве жениться, и из котла с кипятком выйти невредимым. С Невежиным происходит явление удивительное: ему здорово то, что другому смерть. Нет языка — на пользу: язык, мол, не книжный; нет характеров — на пользу: все, мол, у него удивительно жизненно — даже характеров нет; положение заимствовано — на пользу: никто, кроме г. Невежина, не умеет брать так много из окружающей его действительности, А главное, он совершенно по плечу массе. Он ей родной, плоть от плоти и кровь от крови ее. И фамилия такая, что от нее ничего ждать нельзя, а вот не угодно ли: и драма, и комедия — пожалуйста, у нас покупали. И все кончается к общему удовольствию... Ну, и едет наш Иван за кольцом на океан».

** Управляющий Московской конторой императорских театров.

В. И. Немировичу-Данченко — пять (среди удач: Богучаров — «Счастливец» 1887—1888 г. и Тулупьев — «Последняя воля» 1888—1889 г.); Ал. Петехину — четыре, Тимковскому — три; Аверкиеву, Буренину (Валерий — «Мессалина» 1884—1885 г. и особенно Нерон в «Смерти Агриппины» 1890—1891 г. дали Южину большой успех), Карпову, Потапенко, Суворину, Федорову, Колышко («Дельцы» — Бельский 1907—1908 г. — значительный образ, созданный Южиным), М. Чайковскому принадлежало по две роли и остальным драматургам по одной». *

[2] Сумбатовым (пьесы он писал, подписываясь не актерским псевдонимом «Южин», а своей настоящей фамилией) написано 16 пьес. См. «Полное собрание сочинений», изд. Думнова, т. I, II, III, М. 1901, т. IV, М. 1909. Сюда не вошли: «Ночной туман» — пьеса издана отдельно Рассохиным в 1916 г. — и «Рафаэль», его последняя пьеса, — она не напечатана, переписанный на пишущей машине экземпляр имеется в Гос. Центр. театральном музее им. А. А. Бахрушина (в дальнейшем ссылки на хранилища музея: ГЦТМ). В моск. Малом театре шли одиннадцать его пьес; они давались, начиная с сезона 1880—1881 г. по 1919—1920 г., 489 раз. По подсчету Южина, сделанному им по 1 января 1913 г., они имели на императорской сцене обеих столиц 684 представления, а «на частных и провинциальных сценах» 11 920 представлений.

[3] Южин с сезона 1909-1910 г. был управляющим труппой Малого театра, с марта 1917 г. — уполномоченным Комитета временного правительства по Государственному московскому Малому театру. После Октября он все время стоит во главе Малого театра, последовательно занимая должности председателя Совета (с 28 февраля 1918 г.), председателя дирекции (с 31 марта 1919 г.), единоличного директора (с 25 июня 1923 г.), почетного директора и председателя Художественного совета (с 1 января 1926 г. по день своей смерти).

[4] См. «Южин-Сумбатов. Воспоминания, записки, статьи, письма». Сборник под ред. Вл. Филиппова. Изд-во «Искусство».

[5] Аналогичное мнение было высказано А. Р. Кугелем («Красная газета» — вечерн. вып., Л. 1927, № 253; см. также «Профили театра», Теакинопечать, 1929, стр. 205), признававшим и «монолитность» Южина и его «актерскую природу»: «В Южине красиво было то, что актерство являлось не второй, а первой, основной, органической натурой. Дома, в кабинете, на сцене, за обедом, в клубе, в общественном собрании, на репетиции — это был один и тот же человек. Он монологировал в жизни, как и на сцене, и когда слушал собеседника, то как будто слушал партнера на сцене. И это было приятно сценично в жизни, и жизненно приятно на сцене».

[6] См., например, Старый актер, «Первые шаги А. И. Южина на сцене» («Театр и искусство», 1903, № 3), или А. А. Яблочкина, «Воспоминания» («А. А. Яблочкина. К пятидесятилетию ее сценической деятельности». Изд-во «Искусство», 1938, с. 62 и сл.).

---

* Главнейшие роли, которые необходимо отметить: Ошмарин — «Расплата Гославского (1893—1894 г.), Волькенберг — «Наследники» Хина (1911—1912 г.), Кутузов — «1812 год» Бахметьева, Алексей Сергеевич — «Огненное кольцо» Полякова (1913—1914 г.), Кромвель — «Оливер Кромвель» Луначарского (1921—1922 г.), Король — «Железная стена» Рынды Алексеева (1923—1924 г). Исчерпывающий хронологический список ролей дан нами в «Сборнике записей, воспоминаний, писем А. И. Сумбатова-Южина, издаваемом изд-вом «Искусство».

[7] «Театр и искусство», 1906, № 35 и «Ежегодник имп. театров», 1900—1901 г., приложение 2-е, с. 36—53.

[8] Щетинин Б. А. Князь А. И. Сумбатов-Южин. «Исторический вестник», 1908, март. *

[9] Амфитеатров А. Маски Мельпомены, см. также «Галерею сценических деятелей», издание «Рампа и жизнь», т. II (статья 1908 г.).

[10] Крашенинников Н. Железный рыцарь сцены. «Галлерея сценических деятелей», изд. «Рампа и жизнь», т. II.

[11] Эфрос Н. Е. Александр Иванович Южин. 1882—1922. М. 1922. Это наиболее существенная работа о Южине. *

[12] Сборник «А. И. Южин-Сумбатов. 1882 — Малый театр — 1922». Изд. Ю. Писаренко. Здесь: Луначарский А. В. — «Староста Малого театра», Бескин Э. — «Старый закал», Михайловский В. — «Первые шаги первого трагика русской сцены», Коган П. С. — «Южин-писатель». *

[13] Кара-Мурза С. Г. Малый театр. Изд. автора, М. 1924. *

[14] «Правда», 1927, № 216.

[15] «Правда», 1927, 27 ноября. См. также Марков П. А. Театральные портреты. «Искусство», М. — Л. 1939. *

[16] «Красная газета» — вечерн. вып., Л. 1927, № 253. См. также Кугель А. Р. Профили театра, Теакинопечать, 1929. *

[17] Вл. Филиппов. Южин. Ж-л ГАХН «Искусство», 1927, кн. II—III. Письмо Академии наук Малому театру. «Жизнь искусства», 1927, № 44. П. С. Коган. «Известия», 1927, № 215.

[18] «Правда», 1937, № 257.

[19] «Советское искусство», 1937, 17 ноября.

[20] «Декада московск. театра», 1937, ноябрь.

[21] Сакулин П. Н. Театр Сумбатова, Берлин, 1927. Здесь же характеристика Сумбатова как писателя, сделанная академиками Кони и Овсянико-Куликовским в связи с предложением об избрании его почетным академиком «Росс. Академии наук».

[22] Бескин Э. М. А. И. Южин-Сумбатов. Изд-во «Искусство», М. 1936. *

[23] Например, сборник «Малый театр 1824—1924», Госиздат, М.—Л. 1924. Сб-к «Сто лет Малому театру» под ред. А. Р. Кугеля и Вл. Филиппова, РТО, М. 1924.

[24] Вл. Филиппов. Южин-Сумбатов — «Очерки по истории русского театра» под ред. Г. О. Гояна, «Искусство».

[25] Статьи и альбом портретов Южина в ролях в сборнике — см. пр. 4-е.

[26] Главнейшие опубликованные статьи Южина (исчерпывающая библиография в сборнике — см. прим. 4-е): «П. С. Мочалов в жизни и на сцене», «Личные заметки об общих вопросах театра», «Солнечный блик», Обрывок воспоминаний об А. П. Ленском; названные статьи вошли в «Полное собр. сочинений». Кроме того: «М. Н. Ермолова», сб-к, изд. А. Бахрушиным (М. 1908), и сб-к изд-ва «Светозар» (М. 1922); «Ближайшие задачи Малого театра» («Ежегодник имп. театров», 1909, кн. III); «Отрывок из книги о театре», сб-к «В спорах о театре», М. 1912; «Островский и романтизм» («Театральная газета», 1914, №№ 35—42); «О Щепкине», «Сб-к в пользу военнопленных», М. 1916; «Вынужденное возражение» («Театральное обозрение», 1921, № 1);

---

* В дальнейшем цитаты из работ, отмеченных звездочкой (*), с сокращенной ссылкой на фамилию автора.

«Культура театра» (ж-л «Культура театра», 1921, № 1); «Малый театр в его подлинных традициях» (ж-л «Культура театра», 1921, № 3); «Студент и 38 № галлереи Малого театра», сб-к «Сто лет Малому театру», М. 1924.

27 См. примечание 4-е.

28 Известны следующие изобразительные материалы: Ботвель — «Мария Шотландская» (акварель работы Ф. И. Бурхардта — ГЦТМ), Отелло, Шейлок, Фамусов (пастель М. А. Вербова — Музей Малого театра), Октавиан — «Антоний и Клеопатра» (карандаш А. П. Ленского — ГЦТМ), Паулет — «Мария Стюарт» (работы А. П. Ленского — Музей Малого театра). Имеются зарисовки Южина в ролях, сделанные С. И. Лобановым во время спектакля из будки осветителя и за кулисами (ГЦТМ); есть не раз воспроизводившийся портрет работы Н. П. Феофилактова, изображающий Южина гримирующимся перед спектаклем «Стакан воды». Имеется скульптура Луцкого (Южин — Отелло); и до сотни карикатур, рассыпанных по различным журналам. Кроме того — и это главное — Южин заснят в семидесяти одной роли и сверх того в сценах из двадцати двух пьес. В общей сложности, не считая карикатур, иконография Южина в ролях достигает трехсот пятидесяти снимков.

29 Хранятся в частных собраниях.

30 «Московские ведомости», 1897, № 48.

31 Кугель, с. 215.

32 Цитата по книге Кара-Мурзы, с. 264.

33 Щетинин, с. 1012.

34 Кара-Мурза, с. 265.

35 Эфрос, с. 84.

36 Эфрос, с. 30.

37 Эфрос, с. 16.

38 Кугель, с. 211.

39 Щетинин, с. 1011.

40 Щетинин, с. 1013.

41 «Письма М. Н. Ермоловой», изд. ВТО, 1939, с. 153.

42 Боборыкин на банкете по поводу двадцатипятилетнего юбилея Южина указал, что «высокая комедия» «представляет для Южина лучший материал для воспроизведения» («Ежегодник имп. театров», 1907—1908, с. 133).

43 «Русское слово», 1914, № 18.

44 Михайловский, с. 74 и 79.

45 Кугель, с. 213.

46 Бескин, с. 87.

47 «Русская мысль», 1897, кн. III, с. 148.

48 Луначарский, с. 10.

49 Михайловский, с. 75.

50 Эфрос, с. 32.

К главе II.

51 «Личные заметки об общих вопросах театра». Спб. 1903, с. 3—4.

52 Первые две главы, датированные Южиным «24—26 декабря 1901 г.», были напечатаны в журнале «Театр и искусство» за 1902 г., №№ 11, 12, остальные главы, написанные в 1902 г., опубликованы там же в №№ 38—42 за тот же год. В 1903 г. вышли «Личные заметки» отдельной брошюрой (Спб., Типография Спб. т-ва «Труд») и затем без изменений были включены Южиным в его «Полное собрание сочинений» (изд. Думнова, т. IV, М. 1909).

[53] «Полное собрание сочинений», изд. Думнова, т. IV, 1909 г., с. 603.
[54] «Отрывок из книги о театре». Сборник «В спорах о театре», М. 1912, с. 181.
[55] «Драматург, актер и их театр» — статья, написанная Южиным в 1925 г. для предполагавшегося парижского издания его сочинений. Она имеется в гранках в архиве М. Н. Сумбатовой, после ее смерти поступившем в музей Малого театра.
[56] «Отрывок из книги о театре», с. 180.
[57] Там же, с. 181.
[58] «Личные заметки», с. 32.
[59] Рукоп. отд. ГЦТМ, № 117185/132.
[60] «Личные заметки», с. 32.
[61] Архив М. Н. Сумбатовой.
[62] «Личные заметки», с. 54.
[63] «Полное собр. сочинений», изд. Думнова, т. IV, М. 1910, с. 603.
[64] Статья «Будущее театра», сб-к «Куда мы идем», изд. «Заря», М. 1910.
[65] «Отрывок из книги о театре», с. 176.
[66] «Личные заметки», с. 37.
[67] Там же, с. 41.
[68] См. выше, прим. 61.
[69] Рукоп. отд. ГЦТМ, № 118185/132.
[70] «Личные заметки», с. 50.
[71] «П. С. Мочалов в жизни и на сцене», сб-к О-ва любителей росс. словесности, М. 1898 и отдельно М. 1898; статья вошла и в «Полное собрание сочинений».
[72] «Личные заметки», с. 41.
[73] Там же.
[74] Там же, с. 43.
[75] Там же, с. 45.
[76] Там же, с. 46.
[77] Эфрос, с. 17.
[78] Некролог «Последний герой высокой мелодрамы». См. «Галерею сценических деятелей», изд. «Рампа и жизнь», т. I, с. 75.
[79] «Личные заметки», с. 14.
[80] Там же, с. 15.
[81] «Будущее театра».
[82] «Личные заметки», с. 4.
[83] «Культура театра», 1921, № 1.
[84] Только один раз Южин отступил от своих реалистических принципов: он согласился на «условные» декорации худ. Триваса в «Медвежьей свадьбе» Луначарского, поставленной режиссером Эггертом. Эта вынужденная уступка, сделанная им (в связи с ярыми нападками «левого фронта» на «косность» постановок Малого театра) под влиянием постановщика, на котором настаивал автор, мучительно переживалась Южиным. Никогда не любивший высказывать свои чувства, Южин не мог удержаться и сказал мне: «Эта победа театра — самое большое мое поражение».
[85] «Полное собрание сочинений», изд. Думнова, т. IV, М. 1910, с. 604.
[86] «Романтизм Островского».
[87] «Личные заметки», с. 52.
[88] Там же, с. 35.
[89] Там же, с. 27.
[90] «О Щепкине». Сб-к в пользу военнопленных, М. 1916.

[91] «Личные заметки», с. 50.
[92] «Личные заметки», с. 47—50.
[93] А. А. Федотов. Хрестоматия для школ драматического искусства, М. 1907, изд. Тихомирова. Предисловие А. И. Сумбатова — «Слово, улица, сцена».
[94] «Личные заметки», с. 48.
[95] Михайловский, с. 79.
[96] Эфрос, с. 19.

К главе III.

[97] «Ежегодник имп. театров», 1907—1908, с. 128.
[98] Сб-к «М. Н. Ермолова», из-во «Светозар». К этому вопросу Южин не раз возвращался в своих неопубликованных высказываниях, видимо, признавая за собой заслугу внедрения и возрождения героического репертуара в Малом театре. В частности об этом он писал в письме Кропоткину, черновик которого хранился в архиве Южина: «...Наш кружок: Ермолова, Лешковская, Ленский, Рыбаков, я, вся тогдашняя молодежь среди крупных и талантливых представителей труппы 50-х и 60-х годов, связывавших нас с прошлым Малого театра эпохи Щепкина и Мочалова, и этот кружок, очень сплоченный внутреннею близостью, безо всяких программ, чисто интуитивно (что и отвечает артистической природе) поставил своей кардинальной задачей всеми силами бороться со всем пошлым и дрянным, что наносила жизнь на театр, особенно в руках тогда управлявших им чиновников. Не порывая ни на минуту связи с огромными достижениями предшествовавших художников сцены, но и не останавливаясь на них, не застывая, «волнуясь и спеша» и по художественным и по идейным побуждениям, прежде всего стали работать над героическим репертуаром» (письмо Южина П. А. Кропоткину от 11 июня 1919 г.).
[99] А. А. Яблочкина. Воспоминания, с. 52.
[100] Марков. Театральные портреты, с. 72.
[101] Эфрос, с. 27.
[102] Там же, с. 67—68.
[103] Там же, с. 16.
[104] Яблочкина, с. 63—64.
[105] К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, изд. «Academia», 1933, с. 72—73.
[106] Эфрос, с. 71.
[107] «Артист», 1889, кн. 4, с. 104.
[108] Цитата по «Ежегоднику имп. театров», сезон 1900—1901, с. 44.
[109] Эфрос, с. 70—71.
[110] Михайловский, с. 61—66.
[111] Бескин, с. 67.
[112] Яблочкина, с. 65.
[113] Эфрос, с. 74.
[114] Марков, с. 77.
[115] Отсюда неприятие отдельными критиками тех образов Южина, в которых они считали не столь существенным «пафос негодования», а что-либо другое. Так это было, например, с ролью Рюи-Блаза, которую современники (Ив. Иванов — «Русские ведомости», 1891, № 59, и А. Г. — «Новости дня», 1891, № 2749) не считали достижением Южина, не сумевшего в ней передать нежно-лирические мотивы, будто бы присущие Рюи-Блазу. В то время как по воспоминаниям М. В. Карнеева

(«Ежегодник имп. театров», сезон 1900—1901, прил. 2, с. 44) «роль Рюи-Блаза... была также исполнена А. Южиным с замечательным искусством. Наиболее заслуживает внимания сцена с министрами в III действии. Монолог «Так вот они, правители страны!» читается артистом с необычайной силой. Это одно из лучших мест в его роли, где вполне развертываются силы его таланта. Все изгибы чувства, гражданская скорбь по погибающей родине, любовь поэта-юноши к прекрасной королеве и честное возмущение подлостью грандов, и грабящих страну, и обративших поприще государственной деятельности в арену для аферы, — все это передается превосходно».

116 Эфрос, с. 72.

117 Там же, с. 73.

118 Кугель, с. 213.

119 Там же, с. 217.

120 Письмо от 11 июня 1919 г.

К главе IV.

121 Кугель, с. 1.

122 Эфрос, с. 23.

123 Марков, с. 80.

124 Сб-к «М. Н. Ермолова», изд .«Светозар».

125 «Ежегодник имп. театров», 1910, с. 140—142.

126 Эфрос, с. 22.

127 Не имея возможности остановиться на данном образе, приведу один из отзывов о нем: «Словно обиженным жизнью и слабым зарисовал его автор, и сначала и мне он обрисовывался таким. Шло действие... и словно лишними, не относящимися к пьесе казались реплики озлобленного старика — но странно: не вычеркивалась, не затмевалась в памяти среди блеска концертной игры (участвовали — Ермолова, Лешковская, Горев, Остужев. — *Вл. Ф.)* сутулая фигура с резкими, опоенными злостью чертами; не являлся Южин — и внимание ждало: когда он явится? Молчал Южин — и внимание требовало: когда же он заговорит? И начинал он говорить, и лились холодные, скупые, спокойные слова, — и постепенно как-то все больше затушевывалась основная тема, и тупым железным клином врезывалась эпизодическая, чужая, посторонняя драма напрягшейся воли» (Н. Крашенинников, «Железный рыцарь сцены», «Галерея сценических деятелей», т. II, с. 76).

128 О возможности подобной аберрации убедительно говорит К. С. Станиславский («Моя жизнь в искусстве», с. 139): рассказывая о работе алексеевского кружка над пьесой «Лили» с участием его старшей сестры, он пишет: «невозможно было отличить у нее, на каком языке она говорит — на русском или на французском... Зритель, смотря русский спектакль, минутами думал, что он исполнялся на иностранном языке».

129 Вспоминается эпизод. В театре был студент-экстерн, как и я. Южин, спутав нас, как-то отчитал меня за какую-то его провинность. Когда выяснилась ошибка, Южин, ни слова не сказав, ушел. Не раз в дальнейшем встречался я с ним на работе, но лишь на очередном спектакле «Идеального мужа», чувствуя себя Кавершамом, он подошел ко мне за кулисами и добродушно-ворчливым тоном Кавершама (а не Южина), с иронической усмешкой Кавершама на свой счет извинился передо мной (кстати — в выражениях, тоже словно по тексту пьесы).

130 «Ежегодник», 1912, кн. III, с. 94.

131 Эфрос, с. 23.

132 Эфрос, с. 69.
133 Там же, с. 70.
134 Там же, с. 74.
135 Журнал «Артист» (1891, № 17, с. 138) свидетельствует: «возгласы о том, что время Шекспира прошло, что теперь бьет ключом живая жизнь и сцена должна отражать именно эту живую жизнь, а не скорби человечества, отдаленного от нас тремя столетиями, — взгляды эти раздавались все сильнее и громче».

Там же находим еще следующее (с. 137): «Публика присмотрелась к жанровому репертуару — и классический являлся для нее каким-то допотопным чудовищем, каким-то плезиозавром».

136 Два крупнейших современных актера — В. П. Далматов и Ф. П. Горев — пытались играть Шекспира, но неудачно. Так, в Гамлете «основным упреком г. Далматову можно поставить то, что он слишком играл, стараясь сыграть каждую фразу одинаково сильно, утомляя этим и себя и зрителя». Гамлет Далматова «с третьего акта делается невыносимым», в сцене с матерью он «противен и циничен». Актер «снимает с принца даже последнюю симпатичную черту — его любовь к Офелии» («Артист», 1891, № 17, с. 140 и 141). «Не справился» с «Королем Лиром» и Ф. П. Горев (см., например: С. Васильев, «Театральная хроника», 1895—1896 г., с. 130 и сл.).
137 Эфрос, с. 74—75.
138 Щетинин, с. 1011—1012, см. также «Ежегодник имп. театров», 1900—1901, прил. 2, с. 40 и 41.
139 С. Г. Кара-Мурза. Малый театр, изд. автора, с. 253.
140 «Артист», 1890, № 6, с. 96.
141 Там же, с. 98—99.
142 Михайловский, с. 67—74.
143 «Артист», 1890, № 6, с. 95.
144 Эфрос, с. 76.
145 Там же, с. 77.
146 «Перечень», писанный рукой Южина, находится в «Главной книге по делам кн. А. И. Сумбатова», хранившейся в архиве, тщательно сбереженном его вдовой М. Н. Сумбатовой, после смерти которой весь архив перешел в музей моск. Малого театра. Здесь и в дальнейшем цитаты из рукописей Южина делаются по заверенным М. Н. Сумбатовой копиям, переданным ею Гос. Центр. театральному музею имени А. А. Бахрушина.
147 «Артист», 1891, № 17, с. 138. Дальнейшие цитаты из рецензии Ив. Ив. Иванова, с. 109—111.
148 Эфрос, с. 81.
149 Амфитеатров — «Галерея сценических деятелей», т. II.
150 «Русские ведомости», 1891, № 38.
151 Цитата по «Ежегоднику» 1891—1901, прил. 2.
152 Там же.
153 Эфрос, с. 80.
154 Михайловский, с. 76.
155 Там же, с. 79 и 80.
156 В этой роли, по свидетельству критика («Русские ведомости», 1891, № 333), актеру менее удались порывы страстного возбуждения и пылания ревности по сравнению со сценами раскаяния.
157 Цитата по «Ежегоднику» 1900—1901, прил. 2, с. 41. Критик

указывает два момента, которые наиболее поразили его на первом представлении как лучшая и как наиболее слабая минута сценического творчества.

«Лучшей минутой был тот момент, когда Глостер, в первом акте, после сцены с леди Анной, остается один. Сколько презрения к женщинам, сколько ядовитости было в лице Глостера и тоне, каким он произносил свой монолог! Особенно поразил меня его смех. Он засмеялся, как каркает ворон, и вдруг оборвал свой смех каким-то резким звуком, похожим на кашель. На меня так и пахнуло со сцены каким-то откровением. Да ведь именно так и должен смеяться Глостер. Как это было хорошо! Но, думается мне, г. Южин сделал ошибку, засмеявшись во второй раз и уже в несколько ином тоне. Глостер не может много смеяться. Смех может вырваться у него лишь нечаянно, судорожно, порывисто, бессознательно и коротко, как помимо воли человека вырывается чихание.

«Наиболее слабою минутой была сцена перед мэром и гражданами, на балконе, между двух духовных особ. Почему она была слаба? Я не знаю. Все было сказано и сыграно как следует. Строго говоря, придраться было не к чему. Но мне «чувствовалось», что не так, и тут же припомнилось, как вел эту сцену Поссарт... Я откровенно сознаюсь, что совершенно забыл теперь подробности исполнения Ричарда Поссартом. Изо всей его роли у меня осталась в памяти только эта сцена. Доказательство тому, какое сильное впечатление она делала... Это впечатление не было достигнуто г. Южиным».

158 Эфрос, с. 83.

159 Яблочкина, с. 64—65.

160 «Князь А. И. Сумбатов-Южин», «Ежегодник имп. театров», 1900—1901, прил. 2, стр. 41.

161 «Новости дня», 1887, № 4918.

162 «Ежегодник имп. театров», сезон 1907—1908.

163 Кара-Мурза, с. 253.

164 Эфрос, с. 84—85.

165 Марков. Театральные портреты, с. 78.

166 Приведем отрывки из писем А. Южина к жене, из которых можем заключить о силе его непосредственного захвата публики.

«Что было в Гамлете — никакому описанию не поддается. При битком набитом сборе, меня вызывали по десяти и больше раз, кидали на сцену цветы, букетики, шапки, носовые платки. По окончании спектакля толпа человек в 200 прониклa на сцену, меня качали, целовали руки, становились на колени...». (из письма 10 июня 1893 г., Екатеринослав).

«Третьего дня сыграл Отелло... И овладел я ролью больше, и в ударе был, и в голосе. Зато теперь у меня почти через полтора суток еще руки дрожат, две ночи вижу сплошные кошмары, голос напоминает голос человека, просидевшего три дня в болоте... Меня вызывали за третий акт около 20 раз. И 4-й и 5-й я вел чистым голосом, в 5-м акте, изменив несколько mise en scéne'ы, играл сильнее и ярче, чем когда-либо. С одним мужчиной военным в ложе сделалась истерика. Студенты ждали меня у входа и прямо тронули меня своим восторгом. Лещинский (известный актер, исполнявший роль Отелло в Варшавском театре. — *Вл. Ф.)*, пробыл до конца и после III д. тепло молча пожал мне руку и сказал: мастер. Редко меня что-нибудь так трогало» (из письма 19 марта 1897 г., Варшава).

167 Эфрос, там же, с. 85—86.

168 Михайловский, с. 69.

К главе VI.

169 «Артист», 1893, декабрь, № 32, с. 141.

170 Сб-к «М. Н. Ермолова», изд. «Светозар».

171 Ю. М. Юрьев. Записки, изд. «Искусство», М. 1939, с. 134 и сл.

172 Там же, с. 100.

173 Эфрос, с. 88.

174 Щетинин, с. 1011.

175 «Нижегородский листок», 1896, № 166.

176 «Искусство трудящимся», 1926, № 7 от 16 февраля. Рецензия С. Г. [ородецкого].

177 См. нашу статью «Школа Садовского» в сб-ке «Семья Садовских», ВТО, М. 1939.

178 Эфрос, с. 27.

179 Луначарский, сб-к «А. И. Южин», изд. Писаренко, с. 6.

180 Луначарский, с. 5.

181 Среди откликов на исполнение Южиным этой роли имеем один, принадлежащий А. В. Луначарскому, который говорит, что «Посадник» «с участием Южина производил на рабочую и красноармейскую массу неотразимое революционное впечатление... Я никогда не забуду тот спектакль, на котором вся зала была наполнена проходившим через Москву на запад полком из красноармейцев-крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным каким-то подавленным вниманием, а в завершительном моменте даже со слезами, смотрели красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживаний» (там же, с. 8).

182 А. В. Луначарский писал о постановке «Оливера Кромвеля» в Малом театре:

«Я не могу не указать на то, что Александр Иванович Южин и труппа отнеслись с необыкновенной тщательностью и бережностью к пьесе, что они продумали в ней все детали и дали картины, которые меня как автора в полной мере удовлетворяли... Над исполнением доминировала, конечно, фигура Южина. Он дал Кромвеля монументальной фигурой, и на этом фоне ярко вырисовывались и взрыв тривиального юмора, и жовиальность, и моменты глубочайшего душевного волнения в груди железного человека, которое, согласно условиям того времени, выливается в религиозные формы. Южин прибавил, таким образом, к галерее созданных им типов еще один большой образ» (сб-к «А. И. Южин», изд. Писаренко, с. 9).

183 В рецензии журнала «Искусство трудящимся» находим следующий отзыв (1926 г., № 7 от 16 февраля):

«Особенно любопытно было наблюдать те моменты, когда талант актера покрывал беспомощность автора. Такова, например, та ядовитая ирония тона, которую давал А. Южин в репликах на тексты, приводимые архиепископом. Автор ограничивается здесь тем, что приводит тексты из евангелия, постулирующие рабство. А. Южин скупые по пьесе свои реплики так богато окрашивает мимикой и интонацией, что достигает живого смеха в зале. Еще интересней тема страха перед покушением, никак не намечаемая у автора и опять-таки театрально разработанная А. Южиным в мимике, тоне, позах и жестах. Оба центральных драматических момента

этой роли сделаны им с исключительной силой. Переходы в объяснениях с сыном от маски деспота к маске отца глубоко нюансированы».

«В сцене убийства, где автор не догадался дать королю заметить в момент выстрела исполнительницу приговора, А. Южин успевает сделать всю возможную здесь игру в какую-то кратчайшую секунду перед падением, и сделать так, что она запоминается всем залом».

К главе VII.

184 «Ежегодник имп. театров» 1900—1901, прил. 2, с. 36.

185 «Русские ведомости», 1882, № 239.

186 Эфрос говорит: «в среде актеров Малого театра новым Чацким были удовлетворены совсем мало... Я слышал от принадлежащих к актерской среде, в частности от режиссера А. М. Кондратьева, рассказы о том, как возглавлявший труппу Малого театра И. В. Самарин, великолепный актер, но и отличный «дипломат», расхваливал Южина — Чацкого в глаза, но за глаза давал волю своей иронии» (с. 64).

187 «Московские ведомости», 1897, № 48.

188 «Артист», 1891, № 13, с. 118.

189 «Артист», 1896, № 45, с. 186—188.

190 «Ежегодник» 1900—1901, прил. 2, с. 39.

191 Кара-Мурза, с. 251.

192 Михайловский, с. 58.

193 Михайловский, с. 57.

194 Там же.

195 Сб-к «Сто лет Малому театру», РТО, М. 1924, с. 59—86.

196 Луначарский, с. 10.

197 Сб-к «Сто лет Малому театру», с. 81.

198 Встреченный при своем первом выходе, как обычно, рукоплесканиями, Южин не оборвал их, начав говорить (как это он всегда делал), а, раскланиваясь (чего он никогда не делал), усиливал овацию. Такое непривычное поведение Южина обратило на себя внимание, и, зайдя за кулисы, я узнал от доктора Напалкова, что с Южиным по дороге в театр был припадок, и, несмотря на врачебную помощь, ему оказанную, припадок повторился, когда он после начала I акта сидел на сцене в ожидании выхода. И только мысль о том, что никогда ни один спектакль Малого театра не прерывался, дала Южину силу выйти на сцену, и здесь, чтобы переждать припадок и «собраться», актер прибегнул к форсированию устроенной ему «встречи».

199 Луначарский, с. 10.

200 «Советское искусство», 1937, 17 сентября.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

А. И. Южин. Рис. А. Ф. Юона. 1923 г.
А. И. Южин в жизни. 1887 г.

Южин в ролях:

Богучаров («Счастливец» Немировича-Данченко). 1887—1888 г.
Трубчевский («Княгиня Куракина» Шпажинского). 1887—1888 г.
Жибуайе («Сын Жибуайе» Ожье). 1903—1904 г.
Отар-Бег («Измена» Сумбатова). 1903—1904 г.
Арвик («Когда цветет молодое вино» Бьернсона). 1910—1911 г.
Фабий («Побежденный Рим» Пароди). 1911—1912 г.
Волькенберг («Наследники» Хина). 1911—1912 г.
О. Сильван («Израиль» Бернштейна). 1911—1912 г.
Пимен — Южин и *Григорий* — Остужев («Борис Годунов» Пушкина). 1912—1913 г.
Кутузов («1812 год» Бахметьева). 1912—1913 г.
Иван Грозный («Василиса Мелентьева» Островского). 1913—1914 г.
Епископ («Порыв» Кистмекера). 1913—1914 г.
Монришар («Дамская война» Скриба). 1923—1924 г.
Тумелик — Южин и *Лациска* — Лешковская («Равеннский боец» Гальма). 1893—1894 г.
Лаврецкий — Южин и *Лиза* — Лешковская («Дворянское гнездо» по Тургеневу). 1895— 1896 г.
Кастул — Южин и *Ната* — Лешковская («Закат» Сумбатова). 1889—1900 г.
Князь Александр — Южин и *Lise* — Яблочкина («Холопы» Гнедича). 1908—1909 г.
Лидман — Южин и *Гертруда* — Лешковская («Любовь — все» Седерберга). 1910—1911 г.
Лидман — Южин и *Каннинг* — Лепковский («Любовь — все» Седерберга). 1910—1911 г.
Фигаро — Южин и *Сюзанна* — Лешковская («Женитьба Фигаро» Бомарше). 1909—1910 г.
Гофреттер — Южин и *Эрна* — Шухмина («Обширная страна» Шницлера). 1912—1913 г.
Будай — Южин и *Колгушина* — Найденова («История одного брака» Александрова). 1912—1913 г.
Грозный — Южин и *Анна* — Щепкина («Василиса Мелентьева» Островского). 1913—1914 г.

Алексей Сергеевич — Южин и *Кира* — Лешковская («Огненное кольцо» Полякова). 1913—1914 г.
Епископ — Южин и *Моника* — Яблочкина («Порыв» Кистмекера). 1913—1914 г.
Дюнуа («Орлеанская дева» Шиллера). 1883—1884 г.
Мортимер («Мария Стюарт» Шиллера). 1885—1886 г.
Карл Моор («Разбойники» Шиллера). 1885—1886 г.
Карл V («Эрнани» Гюго). 1889—1890 г.
Рюи-Блаз («Рюи-Блаз» Гюго). 1890—1891 г.
Карлоо ван-дер Ноот («Граф де Ризоор» Сарду). 1892—1893 г.
Самозванец («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского). 1892—1893 г.
Маркиз Поза («Дон-Карлос» Шиллера). 1893—1894 г.
Отар-Бег («Измена» Сумбатова). 1903—1904 г.
Паулет («Мария Стюарт» Шиллера). 1910—1911 г.
Ризоор («Граф де Ризоор» Сарду). 1914—1915 г.
Глеб Миронович («Посадник» А. Толстого). 1918—1919 г.
Кромвель («Оливер Кромвель» Луначарского). 1921—1922 г.
Барсуков («Утро делового человека» Гоголя). 1908—1909 г.
Comme il faut («Театральный разъезд» Гоголя). 1908—1909 г.
Фигаро («Женитьба Фигаро» Бомарше). 1909—1910 г.
Лорд Кавершам («Идеальный муж» Уайльда). 1909—1910 г.
Репетилов («Горе от ума» Грибоедова). 1910—1911 г.
Блондель — Южин и *Аннерли* — Вишневская («На полпути» Пинеро). 1911—1912 г.
Болингброк. Рис. С. И. Лобанова. 1924 г.
Болингброк — Южин и *королева* — Ермолова («Стакан воды» Скриба). 1915—1916 г.
Телятев («Бешеные деньги» Островского). 1917—1918 г.
Монришар — Южин и *герцогиня* — Яблочкина («Дамская война» Скриба). 1923—1924 г.
Октавиан («Антоний и Клеопатра» Шекспира). Рис. А. П. Ленского. 1886—1887 г.
Акоста («Уриэль Акоста» Гуцкова). 1883—1884 г.
Эгмонт («Эгмонт» Гете). 1887—1888 г.
Яго («Отелло» Шекспира). 1887—1888 г.
Макбет («Макбет» Шекспира). 1883—1890 г.
Гамлет («Гамлет» Шекспира). 1890—1891 г.
Тумелик («Равеннский боец» Гальма). 1893—1894 г.
Ричард III («Король Ричард III» Шекспира). 1896—1897 г.
Кориолан («Кориолан» Шекспира). 1901—1902 г.
Отелло («Отелло» Шекспира). 1907—1908 г.
Отелло — Южин и *Дездемона* — Гзовская («Отелло» Шекспира). 1907—1908 г.
Макбет («Макбет» Шекспира). 1913—1914 г.
Шейлок («Венецианский купец» Шекспира). 1916—1917 г.
Граф Белоборский («Старый закал» Сумбатова). 1895—1896 г.
Граф Леденбург («Вечерняя заря» Бейерлейна). 1906—1907 г.
Конопельчиков («Зима» Гнедича). 1906—1907 г.
Гамерницын («Вожди» Сумбатова). 1908—1909 г.
Бирон («Очаг» Мирбо). 1909—1910 г.
Лидман («Любовь — все» Седерберга). 1910—1911 г.
Силкин («Поле брани» Колышко). 1910—1911 г.
Будай («История одного брака» Александрова). 1912—1913 г.

Стефан («Дебют Венеры» Гойера). 1912—1913 г.
Алексей Сергеевич («Огненное кольцо» Полякова). 1913—1914 г.
Финнэ («Счастье» Брамсона). 1915—1916 г.
Острогин («Ночной туман» Сумбатова). 1916—1917 г.
Король («Железная стена» Рынды-Алексеева). 1923—1924 г.
Чацкий («Горе от ума» Грибоедова). 1882—1883 г.
Фамусов в костюме II акта («Горе от ума» Грибоедова). 1917—1918 г.
Фамусов в костюме III акта («Горе от ума» Грибоедова). 1917—1918 г.
Репетилов — Южин и *Чацкий* — Садовский («Горе от ума» Грибоедова). 1910—1911 г.
Фамусов — Южин и *Лиза* — Пашенная («Горе от ума» Грибоедова). 1917—1918 г.
А. И. Южин в жизни. 1892 г.
А. И. Южин в жизни. 1913 г.
А. И. Южин. Последний портрет. Париж. 1925 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

		Стр.
I	Деятельность Южина и особенности его как актера	3
II	Теоретические взгляды Южина и их применение	17
III	Романтические роли Южина	39
IV	Комедийные образы	58
V	Трагедийные образы	69
VI	Южин в современном репертуаре	90
VII	Эволюция творчества Южина	109
	Примечания	130
	Перечень иллюстраций	145

Редактор В. Л. Финкельштейн.

Подписано к печати 17/III-1941 г. Заказ № 6599. М43211. Тираж 4200. Объем 9 авт. л. Печат. л. 9,25 и 95 иллюстраций.

Типография № 2 Управления издательств и полиграфии Исполкома Леноргсовета. Ленинград, Социалистическая, 14.

Цена 11 руб. Переплет 2 руб.