

ТЕАТР

и драматургия

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР
ФЕВРАЛЬ 1935 № 2 (23) ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

Редакция: Москва 6, 1-й Самотечный пер., 17, тел. Д 1-97-40

ЛЮБИМЫЙ АКТЕР ЧЕХОВА

ЭТЮД К СЦЕНИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ А. Р. АРТЕМА

С. ДУРЫЛИН

«Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, — сказал Вл. И. Немирович-Данченко А. П. Чехову на премьере *Вишневого сада* в 1904 г., — что ты по праву можешь сказать: это — мой театр».

Эти слова, применяя к самому себе, мог бы повторить Чехову А. Р. Артем. Своей известностью, лучшими своими ролями он «до такой степени был обязан» Чехову, что Чехов мог бы сказать про Артема: «Это мой актер». Так это и было в действительности.

Изучая письменные и устные высказывания Чехова о Художественном театре, видишь, как колебался Чехов в оценках и признании актерских дарований своего театра. Одного Артема он сразу выделил из всей труппы. 8 октября 1898 года Чехов писал Суворину: «Я был на репетиции Федора Ивановича... Ирина, помню, великодушна... Федор показался мне плоховатым, Годунов и Шуйский хороши, а старик (секиры) чудесен». Этот «старик», затмивший в глазах Чехова Москвина-Федора, Вишневого-Годунова, Лужского-Шуйского, был Артем в маленькой роли Богдана Курюкова. Чехов так высоко ценил и любил Артема, что писал Чебутыкина в *Трех сестрах* и Фирса в *Вишневом саду*, применяя и даже вдохновляясь особенностями дарования Артема как артиста и согласуя творимый образ с характерными чертами Артема-человека.

Артем-актер не родился в Художественном театре, как родились в нем И. М. Москвин, В. И. Качалов и многие другие. Он вошел в театр 57-летним стариком, неся за плечами два десятилетия актерской работы. Он на 20 лет старше был старше К. С. Станиславского, и если можно говорить о сценическом влиянии, то оно могло исходить скорее от Артема к Станиславскому, чем обратно. Из всей труппы Художественного театра, при его возникновении, Артем был самым зрелым артистом, законченным мастером. Вместе с тем он был самым бесспорным актером театра-новатора.

Внутри труппы Артем был общим любимцем, «папашей», «дедушкой», образцом доброты, сердечности и строжайшего, благоговейнейшего отношения к делу, труду и обязанностям актера. Этому всеобщему признанию Артема-человека и работника соответствовало внутри труппы признание его как артиста и мастера. В своих записках К. С. Станиславский называет Артема «неподражаемым артистом» — похвала и оценка, исключительно высокая в устах Станиславского.

Отзывы критики об игре Артема далеко не были подвержены тем колебаниям, которыми сопровождалось суждения даже о таких артистах, как Москвин и Станиславский. Вспоминая первый спектакль Художественного театра — *Царя Федора*, критик и драматург П. М. Ярицев ставил Артема-Курюкова рядом с Москвиным-Федором. Если о Москвине был дан лестнейший отзыв, что им «был показан московский пармужичок», то тут же говорилось об Артеме: «а Богдан Курюков был, конечно, московским купцом далекого старого времени, а не актером Артемом, который играл его». Известный критик, капризный эстетик А. И. Урусов, писал в отзыве о *Чайке*: «Артем обладает значительной комической силой и действует на публику неотразимо».

За исключением *Нахлебника* Тургенева, Артем не играл так называемых «главных ролей», но были спектакли, когда на долю одного Артема и в публике и в печати падал успех, вполне и для всех бесспорный. Таков был успех его в роли Перчихина в *Мещанах* Горького. В *Горе от ума* (1906 г.) он делил успех с В. И. Качаловым. Качалов играл многоречивого Чацкого, а Артем — бессловесного Петрушку; тем не менее бессловесный Петрушка в характернейшем социально-глубоком, сценически блистательном истолковании Артема был так ярок, что поражал зрителя наравне с лучшим Чацким русской сцены.

Как бы ни была мала роль Артема, она запечатлевалась навсегда. Я помню, как с удивлением рас-

сказывал Артем, что в гастрольях театра не то в Варшаве, не то в Киеве вся печать отмечала его исполнение крошечной роли камердинера Григория в *На всякого мудреца довольно простоты*. Артист недоумевал; он искренно не знал, что обладал редчайшей способностью двумя-тремя сценическими мазками дать такое живое лицо, что даже при мгновенной встрече оно приковывало к себе навсегда.

В галерее актерских сил Художественного театра Артему принадлежит одно из самых первых и бесспорных мест. В «трудах и днях» этого театра, в его историческом вкладе в мастерскую русского театра доля, внесенная «неподражаемым» артистом, велика и ценна; порукой тому — свидетельства А. П. Чехова и К. С. Станиславского.

2

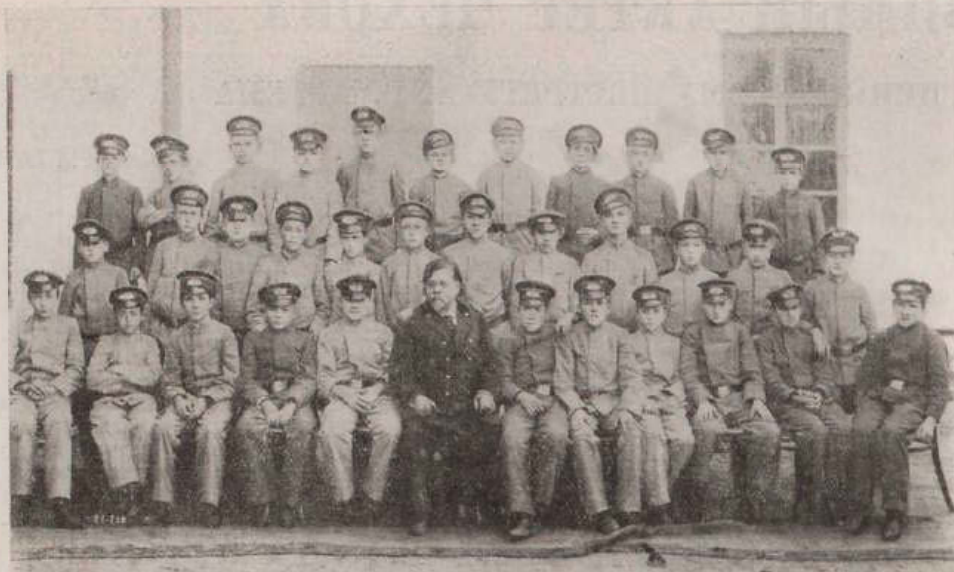
Александр Родионович Артемьев (сценический псевдоним был отсечен от фамилии) родился в 1841 или в 1842 г. Он не любил рассказывать о своем прошлом — оно было для него тяжело, и только обиняками можно было представить себе некоторые вехи этого прошлого.

Он родился рабом, крепостным какого-то рязанского помещика, и двадцать лет вкушал все прелести крепостного горемыканья. В юных годах судьба забросила его в Петербург, в Академию художеств, но не учеником, а истопником. Хлебнув нужды, он за гроши безотказно шел в натурщики к ученикам Академии и несколько не скрывал от себя, что зовут его в натурщики не за красоту, а за безобразие. Он был очень маленького роста (впоследствии это служило преградой для целого ряда ролей, которые по характеру своего дарования Артем мог бы исполнить превосходно), до карикатурности курнос, лицо было в частых рябинах, — трудно было отыскать фигуру незречнее, серее, обижнее. Это был живой прототип «униженных и оскорбленных» не только Гоголя, Достоевского и Некрасова, но и Перова, Прянишников и Вл. Маковского, идеальнейшая натура для передвижных картин из жизни городской и деревенской бедноты.

Истопник и натурщик, вращаясь в кругу молодых живописцев, Артем сам пристрастился к живописи: принялся лепить, стал писать пейзажи, а для заработка — раскрашивать фотографии, так называемые «гелиоминиатюры», требовавшие тщательной работы. Как хорошего работника, его пригласили в Москву, в большую фотографию. В Москве ему удалось познакомиться с школой живописи, ваяния и зодчества.

В семидесятых годах прошлого века школа переживала эпоху расцвета; в ней преподавали глава передвижничества Перов и родоначальник русского лирического пейзажа Саврасов; младшими товарищами Артема по школе были Левитан, С. Корвин, Нестеров. Об этой поре жизни Артема я знаю от М. В. Нестерова. Их общий учитель, вдумчивый знаток русского быта, художник-общественник В. Г. Перов очень любил и ценил Артемьева... как рассказчика! Артемьев писал всю жизнь пейзажи, брался за портреты, но это были мертвенно-скупные произведения, и он вышел из школы рядовым учителем рисования и чистописания в 4-ю московскую гимназию. Все, что он писал, было так плохо, что казалось написано именно «учителем чистописания»: аккуратно, четко и безнадежно серо!

Перов нередко, приметив, что ученики в классе живописи поутомились, упрямив Артемьева «рассказать что-нибудь», и неудачливый живописец спрыскивал всех живой водой: морил со смеху или трогал «трагикомическим», которое всегда так удавалось ему в рассказах и на сцене. Ни одна вечеринка художников не обходилась без рассказов Артемьева. Упорно работавший кистью, он не примечал, что ему дана власть не над красками, а над словом, жестом и мимическим движением. Уже в конце семидесятых годов он был



А. Р. Артемьев — учитель чистописания и рисования в Московской 4 гимназии со своими учениками

Собрание С. Дурьдина. Воспроизводится впервые

известен как прекрасный актер-любитель, пленявший зрителей ярким комическим дарованием, сочным и мягким.

— Вы, знавшие Александра Родионовича в конце его жизни и только по Художественному театру, — говорил мне горячо М. В. Нестеров, — вы не можете судить о размерах его дарования. Это был прирожденный, редкий художник. Я помню, как он играл давно-давно тому назад Счастливец в Немчиновском театре, в любительском спектакле. Как будто он не знал, что мы умираем со смеху; ничего в его исполнении не было рассчитано на этот смех: он только жил на сцене, а смех безудержный, благородный, являлся откуда-то сам собой. После С. В. Шумского такого Счастливец не было и в Малом театре. Когда Шумский умер, Ермолова звала Артема в Малый театр. Он был в самом расцвете сил. Но нужно было для этого бросить гимназию, а жена ему говорила: «Театр — дело неверное. Вот дослужись до пенсии, тогда и ступай в театр играть». А до пенсии надо было тянуть бесконечную казенную ляжку. Артем Художественного театра — это только часть того Артема, каким он был. Он крупнее, сильнее того, что он дал в Художественном театре. Это был исключительный художник.

Счастливец привел Артема к встрече с К. С. Станиславским. Еще в середине восьмидесятых годов они повстречались на любительской сцене. В жизни — Несчастливец, Артем, уже замечательный мастер, играл Счастливец; в жизни — Счастливец, начинающий любитель Станиславский, пробовал себя в Несчастливец. Эта встреча была первой завязью Художественного театра. У Станиславского не было другого такого преданного театрального друга, ценителя, зрителя и сотоварища, как Артем. Два имени произносил Артем с неизменной нежностью, с теплой благодарностью — Чехов и Станиславский. Вероятно, Артем мало слышал о «системе» Станиславского, да и самое соединение слов «Артем» и какая-либо «система» вызывает улыбку. Артем просто беззаветно с первой встречи полюбил Константина Сергеевича, не отделив актера от человека, режиссера от актера, любил в нем рыцаря театра без страха и упрека, каким был и сам. Встретившись, они никогда не разлучались. То, что много лет спустя открылось сознанию Станиславского и было положено им в основу «системы» и театра, — требование, чтобы актер не играл, а жил в творческом акте своем, жил тем, кого он изображал, Хлестаковым или Гамлетом, — это самое было открыто Артему еще в семидесятых годах живым опытом его таланта, творческой правдой его художнической чуткости. Выходя из крепостной деревни, он играл «по системе Станиславского» еще тогда, когда не существовало не только этой «системы», но и самого Станиславского как актера; и игра скромного любителя, бедного учителя чистописания, была одним из тех немногих камней, на которых было впоследствии построено здание «системы» и театра Станиславского. Станиславский дорожил Артемом; он увлек его с собой в «Общество

любителей искусства и литературы», где в девятидесятых годах Артем создал ряд замечательных образов, а в 1898 г. одним из первых привлек его в Художественный театр.

В первой публичной постановке *Плодов просвещения* (1891), где Станиславский играл Звездинцева, а Комиссаржевская — Бетси, Артем вышел на сцену старым поваром. Судя по воспоминаниям видевших, в том числе и семьи Л. Н. Толстого, он играл повара с трагической силой: бывший крепостной, он знал по себе всю горечь пропасти, разделяющей командуемых от командующих, и без малейшего шаржа и подчеркивания давал образ, захватывающий своей социальной правдой. В эти годы он играл Робинзона в *Бесприданнице*, Салая Салтаныха в *Последней жертве*, Девочкина в *Самоуправцах* Писемского, кучера Карпа в *Завтраке предводителя* Тургенева, Плетшке в *Ганнеле* Гауптмана. Робинзон был дальнейшей вариацией Аркашки, Аркашкой, нашедшим пристанище возле богатых купцов: сытно, пьяно, лакомо, но с существенным поношением актерской волюнтерности и амбиции. Такой Робинзон был у Артема, говорят, «очень смешон, уморительно смешон, но смеяться над ним было как-то совестно», — драгоценная подробность, свидетельствующая, что и в нечеховских ролях артемовский смех был смехом с затаенной тяжелой слезой.

В 1898 г. в первом спектакле Художественного театра Артем сыграл столетнего Богдана Курюкова в *Царе Федоре Иоанновиче*. Сыграл с исключительным успехом, а сам все еще оставался убогим учителем чистописания и рисования.

3

Мне памятно это его «чистописание и рисование». Я был его учеником.

Пышный растреллиевский дворец вмещал скучную серую классическую гимназию. На причудливом фасаде рококо бывшего дворца Разумовского, как на бойком провинциальном трактире, тянулась длинная синяя вывеска с аршинными золотыми буквами: «4-ая мужская гимназия». Жутко, неудобно и неприятливо было нам учиться в бывшем дворце. Всякий день чувствовалось, что непременно должно случиться что-то неоправданное, страшное. Страх этот не распространялся только на учителя чистописания и рисования А. Р. Артемьева.

Чуть не на другой день после поступления в гимназию мы узнавали, что «Запятая» (латинист), «Бульдог» (географ), «Краснокожий» (грек) ставят единицы и приглашают «на воскресенье» в пустую гимназию, а «чистописание» — «Картошка», маленький старичок в потертом вицмундире, единиц не ставит, из класса не выгоняет и «на воскресенье» не приглашает. Мы покорно, а иногда и шумливо, писали палочки, овалы и восьмерки с росчерками, под унылым, монотонный счет Александра Родионовича: «Раз, два, три, четыре!»

Раз, два, три, четыре!», и не анали, что это диктует нам чудесный Счастливец, веселый Робинзон, трагический старый повар. Александр Родионович давал частные уроки рисования для желающих. На них было много радости от общения с чутким и умным человеком, но из всех объяснений Александра Родионовича врезалась в память какая-то «точка общего схода», а что она значит — так и не знаю.

Иногда Александр Родионович принимался что-нибудь диктовать нам — это был нестрашный диктант ради каллиграфии, а не ради грамматических ошибок. Но и каллиграфии из него никакой не выходило! Видно был сам Александр Родионович: все заслушивался его диктовки — она превращалась в художественное чтение Гоголя, Пушкина, Толстого.

Его уроки бывали перед большой переменной, а в конце дня стояли почему-то труднейшие предметы: математика и древние языки. Придешь, бывало, в гимназию с отчаянием в душе: задача не вышла, перевод не исправлен. Сидишь и ждешь казни, и вдруг радостно вспоминаешь: «Да ведь «Картошка» на третьем уроке!»

На передних партах с Александром Родионовичем ведутся разговоры о чем угодно, а на задних, на «Камчатке», идет в это время спешная работа: решают общими силами алгебраическую задачу, переводят с греческого, зубрят латинские слова. О, сколько единиц не попало в баллы, сколько детских слез не пролилось, сколько педагогических казней не совершилось только благодаря тому, что добрейший «Картошка» был на третьем уроке!

В гимназии Александр Родионович прослужил до весны 1902 г. До этого времени он играл в театре контрабандой и за свое актерство всякий день мог ждать неприятностей. Товарищи артисты упростили инспектора гимназии ускорить ему хлопоты о пенсии, и только шестидесятилетним стариком, с подкошенными силами, мог отдаться Артем театру всецело и безраздельно. Какая горькая судьба!

Когда я увидел Александра Родионовича в роли Чебутькина в *Трех сестрах*, это было настоящим знакомством не только с актером Артемом, но и с учителем Артемьевым. Сквозь слезы и тоску чеховского Чебутькина я увидел слезы самого «Картошки». Я плакал в тот вечер, как многие в театре, не только над тоской, одиночеством, смешной и горькой старостью пьяного и чистого сердцем чеховского доктора, я плакал над своим старым учителем, который четверть века с тоской и скукой преподавал никому не нужное, чистописание, а в душе был художником, творцом. Как наш «Картошка» в потертом вицмундире был душой нашей гимназической молодости, так этот пьяный доктор, в исполнении Артема, был душой всей чеховской пьесы, без которого в ней остался бы один безнадежный изныв, тупящая волю тоска и ни к чему не ведущее томление.

Может быть, ему нужно было быть учителем чистописания, слушать выговоры сухих и надменных директоров-латинистов, носить без злобы обидную кличку, данную мальчишками, и любить этих мальчишек, нужно, чтобы уметь творчески найти и передать дру-



А. П. Чехов и А. Р. Артем в форме учителя гимназии. Музей МХАТ СССР им. М. Горького

гим это укромное страдание, смешную любовь, эту мудрость в малом, трагедию в смешном, благородство в унижении, высоту в падении; что составляло отличительную черту, особую теплоту сценического дарования Артема. Чебутькин, с его пьяными слезами и страшной «тарабумбией», краткий и внутренне высокий, приживал-труженик Вафля, старый забытый Фирс, чистый, как дитя, птицелов Перчихин (*Мешане*), наконец, трагический Кузовкин (*Нахлебник*) — эти лучшие создания Артема, никем после него не повторенные, все, мне кажется, произошли из этого источника, жизненного и творческого. И как тут размежевать жизнь от творчества, как отделить Артема, которого знала вся Россия, от Артемьева, которого никто не знал, кроме мальчиков-гимназистов, томившихся в растрелявшемся дворце?

Кузовкин Тургенева — родной брат гоголевского Акакия Акакиевича, Девочкин из *Самоуправцев* Писемского (тоже яркая роль Артема) и множество других «униженных и оскорбленных» русской литературы, привыкших плакать, когда должно смеяться, и смеяться, когда сердце плачет, глубоко чувствовали, переживались и творчески воплощались Артемом.

Из одновременно с ним действовавших актеров у него здесь не было соперников. Перед смертью Александра Родионовича я прочел статью о знаменитом А. Е. Мартынове, где только один Артем был поставлен подле Мартынова как великого воплотителя этого рода трагикомических образов. Мне захотелось порадовать старика, я послал статью Александру Родионовичу, и он прочел ее со слезами. В ней была правда о нем. Как о Мартынове, о нем мог сказать зритель: «Смешно, а на глазах слезы».

4



А. Р. Артемьев «Деревня». Масло. Музей МХАТ СССР им. Горького. Воспроизводится впервые

Судьба дала мне счастье видеть, как творил Артем. Однажды в гимназии должно было состояться утро в честь Гоголя. «Запятая», учитель русского и латинского языков, предложил мне «набрать» участников.

Это было легко: из моих товарищей вышло впоследствии несколько артистов, в их числе В. В. Готовцев, заслуженный артист МХТ П. Александр Родионович был нашим руководителем. Я стоял перед ним в пустом зале, он сидел за партой и слушал мое чтение «Записок сумасшедшего». Когда я кончил, он ласково улыбнулся: «Это не то... не так», взял книгу и стал читать.

Это была сама простота. Когда я читал, у меня проносилась перед глазами трагедия Поприщина, я видел, как он, в белом колпаке, зовет мать, простирая к ней руки, а вместо матери видит шишку алжирского бая, — к этому я старался подойти, это передать, найти нужные слова, движения, жесты. У Александра Родионовича ничего этого не было: ничего он, очевидно, не видел, ничего не брал *извне*, ни к чему этому не надо было ему подходить. И забитость и приниженность мелкого чиновника, и его сумасшествие, в котором он находит свое поправное право на «я», и «шишка алжирского бая», — все, все оказалось в нем самом, внутри. Он творчески извлекал это из себя и выявлял как самое простое и естественное, как будто это было всегда с ним. Он вдруг передо мной *зажил* Поприщиным и в то же время не перестал быть Александром Родионовичем. По старому, рябоватому лицу с седенькой бородкой, в пенсне, с клоком седых, чуть выющихся волос над лбом растекалась какая-то другая жизнь, — жизнь Поприщина. И голос был тот же, что некогда отмеривал чистописательный счет, но этим голосом черпалось откуда-то из глубины такое поприщинское страдание, такая смешная и страшная смута человеческой души, обиженной и безумствующей в своей обиде, что Артема уже не было, точнее сказать, Артем уже не жил Артемом. Чужая душа вошла в него и зажила своими томлениями, смехом, безумием, слезами. Было и смешно и страшно. Я стоял завороченный. Он и сам, наверно, не понимал, что с ним творится. Недаром, впоследствии, на слова режиссеров, что так-то вот надо играть и то-то вот делать, он, разводя руками, виновато ворчал: «Да разве я играю? Во мне играет».

Александр Родионович кончил и промолвил что-то вроде:

— Вот, кажется, так можно подойти. Поработайте; читая, не делайте никаких, ни малейших жестов, движений.

Поприщина уже не было. Был старый учитель. Он приходил раза два-три в гимназию по вечерам и подыскивал подходящие отрывки из Гоголя для других учеников. Тихий, домашний и мягкий, он перелистывал Гоголя и ласково смотрел на нас, приговаривая: «А вот не на этом ли остановиться?» И принимался читать.

Это не верно — *читать*; принимался жить Коробочкой, Чичиковым, Афанасием Ивановичем, Пульхерией Ивановной. Для Артема, очевидно, не стояло первой задачей найти тон, живую окраску речи угощающей Коробочки и церемонящегося гостя, плута Чичикова.

Он вдруг перед нами начинал угощать и тут же церемониться, похваливая угощение: «Недурно, матушка, хлебом фруктовой». Эта неожиданность, внезапность, простота того, что происходило перед нами, — вдруг мы оказались присутствующими при старосветском угощении, — заражали нас смехом, художественным сочувствием, прямой живой веселостью. То же было и со *Старосветскими помещиками*. Было смешно видеть перед собой этих людей отжитого времени, но было это смешно *нам*, а собственно в Александре Родионовиче не было ничего специально смешного. Он был живой, полный, по-своему сложный Афанасий Иванович, который как и в жизни, вовсе не приводился к одному знаменателю. Он просто *живет*, а нам эта жизнь представляется как смешное, а может представиться и как грустное. Какое дело до этого Афанасию Ивановичу! Он живет сам по себе, своей жизнью, не зная нас.

В этом — благородная сила и высокая правда, глубокая проникновенность и своеобразная правдивость дарования Артема. Сценический образ не был для него, даже в первый момент встречи с ним, внешним, извне данным объектом, к которому еще надо подойти, охватить взором, изучить, уяснить себе его художественные пропорции, определить его психологический состав, бытовую окраску, и только тогда, проделав все это, включить в себя и выявить на сцене как «свое»: как драму или комедию, как быт или стиль. Артем не был ни комическим, ни трагическим, ни бытовым актером; ни про один из созданных им образов нельзя сказать, что это комический, трагический или бытовой образ. Всякий его образ — это его «я», одно и то же правдивое, простое, глубоко сложное, в котором все есть: трагедия, комедия, быт, лирика; всякий его образ — это его «я», но на этот раз живущее жизнью Поприщина, Чебутыкина, Фирса, Кузовкина. Это мы, зрители и слушатели, определяем *потом* все жизненные точки, излучения, светотени этого «я», как комические или трагические, но по своей природе они просто *жизненны*, неразложимо и целостно *жизненны*.

Комическое и трагическое не были искомыми величинами в творчестве Артема. Они были только *следствиями* нахождения совсем другого *искомого*: *правды творческого растворения своей жизни в жизни сценического лица*, растворения вплоть до неделимых переживаний, целостных и полных. Торжество творчества тут было в том, чтобы иметь власть *зажить* по своей воле жизнью Поприщина или Фирса. Артем обладал этой властью — на часы творчества сделать их *жизнью собственной*.

Это свойство дарования Артема отражалось и в его гримах. Гримы никогда не уничтожали лица Александра Родионовича, но и лицо Артема, как и весь он, жило *другой* жизнью. Он умел давать эту чужую жизнь как свою в сложных мимических движениях лица. Комический актер, ищущий *комического* в данном сцени-



Д. Чехов «Чайка». Московский Художественный театр (1898 г.). IV акт. Вторая справа — А. Р. Артем в роли Шамраева. Музей МХАТ СССР им. Горького.

А. Чехов „Дядя Ваня“, Московский Художественный театр (1899 г.). А. Р. Артем в роли Те-
легина (Вафли)

Музей МХАТ СССР им. Горького



ческим лице, и из подмеченных в жизни кусков слеп-
ляющий образ и лицо, никогда не ограничился бы
приемами Артема: они показались бы ему слишком
простыми. В *Дяде Ване* и в *Нахлебнике* Артем
играл почти без грима и все-таки давал лица Вафли
и Кузовкина, незабываемые лица. Актер внешнего ко-
мизма нашел бы такие гримы недостаточно характер-
ными: при недостатке внутренней правды переживания
нужна внешняя характеристичность и приблизительная
меткость изображения.

Вживаясь в Чебутыкина и живя Чебутыкиным, Артем
в своем сценическом методе приблизился к тому худ-
ожественному приему, с каким Тургенев писал Базаро-
ва. Чтобы поставить себя в положение, мысль, волю,
жизнечувствие Базарова, Тургенев вел дневник от ли-
ца Базарова, в котором отзывался на современность
так, как должен был бы делать это сам Базаров. Ар-
тем не знал таких нарочитых приемов, не вел такого
дневника, но, конечно, мог бы его вести, и Вафля, док-
тор Чебутыкин и приживал Кузовкин, если бы прочли
его, признали бы своим дневником, который они вели
тайком от умных и благоприличных Вершининых, Еле-
цких и профессоров Серебряковых. Артем поража-
л и влек всех искренностью, сердечностью, задушевностью
своей игры.

Если применить к нему известное разделение акте-
ров на «прокуроров» и «защитников» по отношению к
воплощаемым образам (Савина — «прокурор», Ермола-
ва — «защитник»), то Артем был сердечнейшим заступ-
ником за социально-обиженных, за классово угнетен-
ных. В этой черте его дарования иногда — странно
сказать, — лежало объяснение некоторых его театраль-
ных неудач. Так, его Аким во *Власти тьмы* был встре-
чен холоднее других его ролей. Одна из причин была
в том, что Артем играл не в тоне всего спектакля; по-
становка (в общем, неудачная) была выдержана в то-
нах резкого натурализма, нарочитого показа быта, а
Артем играл Акима мягко, почти нежно, обволакивая
его образ неукротимой любовью. Это была тонкая аква-
рель, вписанная в картину, работанную грубыми мазка-
ми масляных красок.

Сущей мукой было для него играть в пьесах ново-
го репертуара с символическими или полуаллегориче-
скими персонажами. Он не видел в них лиц, живой
плоти; их сценическая геометрия предъявляла к акте-
ру другие задачи, решать которые менее всего был
призван Артем. Ему нужно было жить, любить, стра-
дать с теми, кого он изображал, нужно было творче-
ски «быть», а не делать вид некоего бытия, а всему
этому не было места у Метерлинка и Л. Андреева, в
середине девятисотых годов появившихся в репертуа-
ре Художественного театра.

5

В маленькой роли Богдана Курюкова в *Царе Федор-
е* Толстого, сыгранной впервые в 1898 г., Артем был
истинным трагиком.

Оживала в нем древняя темная Москва без всякой
археологии и нарочитости. Он так рассказывал о каз-
нях Грозного, о былых мятежах, так звал «стоять за
Шуйских», как будто он сам видел все это и видел
так, как видел русский купец XVI века. Ужасом, еле-еле
смягченным давностью лет, веяло от этого рассказа, от
этих старческих, учащенных повторений: «С секира-
ми!», поразивших Чехова уже на репетиции *Федора*.
И понятны становились досадливые слова мягкотелого
Федора Курюкову:

Да что ты, дедушка, одно наладил,
Что, в самом деле? Что тут вспоминать?
С секирами! С секирами!

В исполнении Артема Курюков был лицо из другой
эпохи, чем все действующие лица *Царя Федора*, из
эпохи более суровой, темной, жестокой. В нем была
связь этой трагедии с предшествующей, со *Смертью
Грозного*; исполнение Артема шло в самую глубь за-
мысла трилогии А. Толстого. Духом Грозного веяло от
этого малорослого и широкоплечего старика, крепкого
и кряжистого, как старый корявый дуб. Он близок к
падению и уже кое-где загнил от старости, но все-таки
он — еще дуб, и молодые березы и ясени вокруг него,
как ни крепки, а все-таки слабее его: они не дубы, а
только ясени и березы. Старик и добр, и за сто лет
ему, и шатается он от старости, но в нем жив суро-
вый, неукротимый дух. Он привык повиноваться; при
царе он не смеет сидеть даже тогда, когда сам царь
зовет его сесть. Но он же, этот старик с вековыми
сединами, пойдет мятежом, возьмется за свой заржав-
ленный бердыш и падет мертвым, когда велит ему это
суровый долг чести и правды, как он его понимает.

Артем давал мощный образ, исполненный творческой
живой силы и исторической правды. Если бы он не
создал ничего иного, кроме Курюкова, его имя должно
было бы остаться в летописи русского театра, как
имя самобытного трагического артиста.

В даровании Артема была редкая способность да-
вать исторически верный контур и облик изображаемо-
го лица. Историки могли любоваться, и я слышал,
что В. О. Ключевский действительно любовался не
только его Курюковым, но и жутким волхвом в *Смер-
ти Иоанна Грозного*, и тупым приставом в *Борисе Го-
дунове*. Этой же исторической верности Артем дости-
гал и не в исторических пьесах. Его *Девочкин* в *Са-
моуправцах*, Кузовкин в *Нахлебнике*, наконец, его бес-

словесный Петрушка в *Горе от ума* были исторически верными фигурами мелкопоместного помещика времен Екатерины II, нахлебника-приживала николаевской эпохи, крепостного слуги двадцатых годов. Они могли бы быть живыми иллюстрациями исторических монографий. Своим Петрушкой Артем дополнил Грибоедова: он так вязал свой чулок, так писал «с чувством, с толком, с расстановкой», что вошел отсутствовавшим, но необходимым персонажем грибоедовской Москвы в список действующих лиц знаменитой комедии; и афиша первого спектакля *Горе от ума* в Художественном театре, где значится незначительный у Грибоедова «Петрушка—А. Р. Артем», стала теперь нормальной афишей каждой хорошей постановки *Горе от ума*.

Очень яркое был Артем в драматургии М. Горького. В *Мещанах* Артем играл птицелова Перчихина (1902 г.). На эту роль Артема выдвинул Чехов. Под впечатлением первого чтения только что написанных *Мещан* он 22 октября 1901 г. писал Горькому: «Перчихин—как живой!». Пьеса захватит с первого же акта. Только, храни вас бог, не позволяйте играть Перчихину никому, кроме Артема». Горький послушался Чехова и получил лучшего исполнителя своей пьесы. Артем-Перчихин согрел, осветил весь спектакль—один из неудачных в Художественном театре. Пьеса Горького была поставлена в густой бытовой окраске, в нарочито натуралистической подаче сюжета. Публика следила за тем, как стрелка висевших на сцене часов в двадцать минут описывает по циферблату полный час, в соответствии с временем действия по пьесе—это удивляло как верх сценического натурализма. «Быт» и «натурализм» притупили все социальное острое пьесы, будто Горький и не шел походом на мещан-хозяишников и мещан-интеллигентов, будто и не ставил против них с поднятыми кулаками машиниста Нила. Пьеса превратилась в медленно и тягуче разворачиваемые картины мещанского быта, загруженные деталями, эпизодами, мелочами. Актеры играли скучно, серо, тягуче. И только один Артем радовал в этом липком царстве режиссерской и актерской скуки, подменившей подлинные революционные устремления автора. Артем играл Перчихина как-то необыкновенно легко, просто, тепло, без тени какой-нибудь этнографии или внешнего бытового досады. Чета Бессеменовых говорила на нижегородском диалекте, усиленно ёкала, чтобы показать, что действие происходит на Волге, а Артем без всякого диалекта переносил зрителя на волжский простор. От этого чудесного старика-птицелова веяло полем, весенним волжским ветром, правдой в жизни, труде и природе.

Успех Артема в *Мещанах* был так велик, образ, созданный им, так удовлетворял автора, что Горький назначил Артема в исполнители Луки в следующей своей пьесе *На дне*. Этой мыслью он поделился с Чеховым. Антон Павлович, находя в ролях Перчихина и Луки немало общего, похожего, отвечал Алексею Максимовичу: «Луку—увы!—Артему нельзя давать, он повторится в ней, будет утомляться; зато городского отдела чудесно, это его роль». Но городского Артему не пришлось играть. В первом представлении *На дне* он не участвовал. Впоследствии в этом спектакле он заменил в роли актера первого исполнителя М. А. Громова. Збоякое, замученное жизнью существо, неудачник из неудачников, он из всех «бывших людей» представлялся самым несчастным, самым безместным. Было бы сущей пыткой смотреть на него, если бы и его не пронизывал Артем лучом тепла и не согрел изнутри какой-то лаской, которая в зрителе обращалась в справедливый самоукор: «да, и моя тут есть вина, что до холода смерти забывает это человеческое существо». Образ Артема звал к социальной совести зрителя.

Артем всю жизнь мечтал сыграть в тургеневском *Нахлебнике*. Эта мечта осуществилась лишь в 1911 г., когда Артему стукнуло 70 лет. «Я не умру спокойно, если не дадут мне сыграть нахлебника»,—в отчаянии говорил старик, слыша, что роль Кузовкина собираются передать И. М. Москвину. «Это моя роль». При этом страстном желании Артем сознавал, что у него нет уже сил, нужных для этой трагической роли, прославленной в России исполнением Щепкина, за границей—Цакони. Театр пожелал облегчить его труд: из *Нахлебника* давался только первый акт, кончающийся напряженнейшей сценой опьянения Кузовкина. На деле облегчение вышло отягчением задачи актера. Нужно было дать исключительный подъем чувства, настоящий трагический взрыв, чтоб заменить отсеченный режиссурой второй акт, где происходит объяснение нахлебника с дочерью и где для актера есть возможность допол-

нить, доразвить, доразъяснить образ Кузовкина. На этот трагический взрыв, в который надо было уместить целый отброшенный акт, у Артема попросту не доставало уже физических сил, и тем не менее он дал образ незабываемый. Без внутренней дрожи нельзя было смотреть на этого тишайшего человека, доведенного до жгучего страдания от непереносной вопиющей обиды. Как от самых терзательных страниц Достоевского, хотелось на минуту закрыть глаза и затем мужественно открыть их: сама правда, само достоинство человека смотрело в них,—высокое достоинство человека в тишайшем приживале, затравленном дворянской наглою сворой. Это был живой вопиющий документ из проклятого крепостничества, и старик-актер, на себе испытывший крепостную долю, предъявил его с неопровержимой правдой, с редкой убедительностью. «Ну, теперь можно и умереть», говорил он, сыграв Кузовкина.

Я нарочно остановился подробнее на тех ролях Артема, которые менее, чем чеховские роли, сохранились в театральных летописях и преданиях.

Говорить о чеховских ролях Артема труднее всего. Трудность эта особого рода: роли эти стали плотью и кровью Артема. И обратно: он сам как актер и человек вошел в плоть и в кровь этих ролей. Другого такого слияния актера и человека с образом драматурга трудно отыскать в истории русского театра. Этому слиянию содействовал сам Чехов, писавший Фирса на сценическую фигуру и художественную индивидуальность своего любимого актера. В эти роли внес, вложил, вдвинул (все слова недостаточны!) живое мясо, нервы и мышцы жизни, влил живую кровь своего сердца. Никто не сыграет так Вафлю, Чебутыкина, Фирса, как играл он.

До какой степени Артем-исполнитель, в восприятии зрителя, сливался с изображаемым им лицом, явствует из следующего эпизода: «Как-то А. Ф. Кони рассказал Вл. И. Немировичу-Данченко: несколько дней мучило его, что никак не может он вспомнить фамилию одного военного доктора, отличного знакомого, доброго приятеля; память со всей отчетливостью рисует его лицо, манеры, голос, но не подсказывает имени, как он, Кони, ее ни напрягает. И только через 3—4 дня вдруг вспомнил: да ведь этот знакомый—Чебутыкин Трех сестер в изображении Артема!» (Н. Эфрос, *Три сестры*).

Артем потрясал в Чебутыкине. Роль эта заслуживала бы отдельного очерка, разбора реплики за репликой. Это было великое,—я не боюсь и сознательно ставлю это слово,—создание. Нежность, мягкая шутливость первого действия, чудесные слезы, самые подлинные, душевные, настоящие слезы, как передавал мне один из его постоянных партнеров по *Трех сестрах*,—сменялись в третьем действии бурной тоской. Пьяный Чебутыкин-Артем был поистине страшен. В его жестках, в остро ранивших словах всплывала приглушенная всей жизнью трагедия: его неудачная любовь к матери трех сестер. Вино, помимо его воли, к его стыду и отчаянию, вызывало наружу эту муку, страшную и утаенную в последнюю глубь души. Я не знаю ничего страшнее чем слова и голос, с каким Артем, утирая руки полотенцем, произносил: «Существую! А может быть, это только кажется, что я существую!»

Говорят, *Три сестры*—не драма, как и все у Чехова, а разговоры в четырех действиях. Это неправда. В исполнении Артема это была не драма, а трагедия. Может быть, в этом одна из тайн любви Чехова к этому артисту. Чехов чувствовал, что никто так не способен выявить драму в его пьесах, как Артем. Драмой был у Артема и весь четвертый акт.

Глухие фразы о Бальзаке и Бердичеве, упорное повторение «тарарабумбин», какая-то озлобленная замкнутость, отгороженность от всех («что мне? Я стар, я все знаю, все уже было у меня, и мне только досадно на вас: зачем вы не оставите меня в покое, одинокого, старого, пьяного, отжившего»), и вдруг откуда-то доносился вопль, настоящий вопль отчаяния, обращенный к Андрею: «Беги отсюда, и чем раньше, тем лучше».

В двух конечных актах *Трех сестер* Артем был великим трагическим актером.

С тончайшим внутренним лиризмом передавал он Вафлю в *Дяде Ване*, делая этот образ сердцевиной пьесы, сродняя его с нежным и светлым образом Соции; Фирс в *Вишневом саде* выходил у него настоящим надгробием дворянской усадьбы, каким была и сама пьеса Чехова.

С Чеховым у Артема был тайный и явный союз—союз, исполненный любви творческой и жизненной.

Встреча с Чеховым была величайшей радостью в поистине трагической (или, что не менее тяжко, трагикомической) жизни старого учителя чистописания с дарованием Мартынова.

Кажется, если бы пришлось заговорить с Артемом о Чехове на улице, он ответил бы: нас в крытое помещение, снял бы шапку и только тогда решился бы произнести дорогое имя. У себя же в комнате, увешанной картинами собственной кисти, с пышноцветной геранью на окнах и со старым котом на диване, он никогда не мог говорить о Чехове без слез.

Внимание Чехова возрождало его к жизни, похвала окрыляла. Когда Чехов увидел, как Артем исполняет Чебутькина, он сказал ему тихо и просто:

— Это то, что я хотел.

Для Артема это было высшей похвалой, тем более драгоценной, что артист знал, что в Чебутыкине есть многое от его собственной судьбы.

Только один раз Чехов не похвалил Артема. Александр Родионович любил об этом вспоминать. Однажды у себя на Диковке, сидя на ситцевом диване, они сумерничали с Чеховым, толкуя о чем-то особенно и нарочито московском, — не то о калачах с запеченой корочкой, не то о фамильном чае с цветком. Чехов любил слушать рассказы Артема о том, о сем и ни о чем, ценил его яркий московский язык, его тонкую наблюдательность человека, знавшего жизнь в разных ее разрезах и прослойках. Сидели, толковали, — и вдруг Чехов промолвил:

— Голубчик, не надо норвежцев.

Старик с удивлением посмотрел на писателя: о норвежцах не было промолвлено ни слова.

— Вы же москвич, у вас же гитара.

Артем опять ничего не понимал.

Наконец, дело объяснилось. Чехов имел в виду выступление Артема в роли старика Экдала в пьесе Ибсена *Дикая утка* (1901 г.). Из его теплой и мягкой реалистической игры не выходило никакого символического полубезумного старика Экдала, на сцене был просто переодетый на норвежский лад Вафля с ружьем вместо гитары. Чехов жалел, что артисту приходится у себя на Диковке перед геранью и котом измышлять из себя, старого учителя чистописания, мудреную норвежскую фигуру и мучиться ею на сцене. Чехов возвращал Артема к привычной грусти гитары кроткого Вафли, и Александр Родионович принял это чеховское «не надо норвежцев» как запрет выступать в пьесах чуждого ему символического театра.

Артем, получивший возможность вполне отдаться своему призванию в летах, когда другие уже сходят со сцены, был болезненно чуток к отзывам об его игре. У него была и боязнь, и наивно-трогательное отвращение к газетной критике. После какого-то отзыва в газетах, он со слезами в голосе, серьезно говорил А. Л. Вишневскому:

— Пойдем, Саша, уйдем от них. Ну их к богу! Ты опять пойдешь в провинцию играть, а я опять буду мальчишек учить чистописанию.

Он не требовал хвалы, но искал понимания и не всегда его находил.

В 1902 г. он играл Акима во *Власти тьмы*. Критика и даже товарищи по сцене не считали Акима особенно удачным в исполнении Артема. Эта роль, казалось, как будто бы была специально написана для него, и потому все ждали исключительного Акима, а такого не было. Правда была посередине: Артем дал много прекрасного в Акиме, но от него ждали исключительного и не получив ожидаемого, как это часто бывает, не приняли и того, что было действительно хорошего. У Художественного театра была вообще неудача с трудной драмой Л. Толстого, и Артему приходилось испытывать не только в своем, но и в чужом пиру похмелье. На одной из репетиций *Власти тьмы* все не клеилось. Играли слабо. Немирович-Данченко был недоволен и всерчал на актеров: — Играете плохо. Вместо грима намазались пятнами какими-то, наклеили себе бороды безобразно. Артем зачем-то приклеил себе нос...

— Это мой собственный, — смиренно отозвался бедный Александр Родионович.

Много тревожений доставила ему *Власть тьмы*. Вот тут-то с особой признательностью, с теплейшим чувством вспоминал он Чехова:

— Как он меня, старика, раз утешил! Я играл тогда Акимом и ни над одной ролью так не работал, как над этой; по совести могу сказать, сыграл хорошо, а в га-



А. Чехов „Три сестры“. Московский Художественный театр (1901 г.). А. Р. Артем в роли Чебутыкина
Музей МХАТ СССР им. Горького

зетах меня жестоко разбранили, прямо разругали. Приходит ко мне Антон Павлович, а я сижу над газетами, старый дурак, и плачу: «Что вы, Артемчик?», — он любит меня так наедине называть. — О чем?» — «Да вот, — говорю, — как же, Антон Павлович, не плакать? Я старался, сыграл хорошо, знаю сам — хорошо, а они

А сам продохнуть от слез не могу.

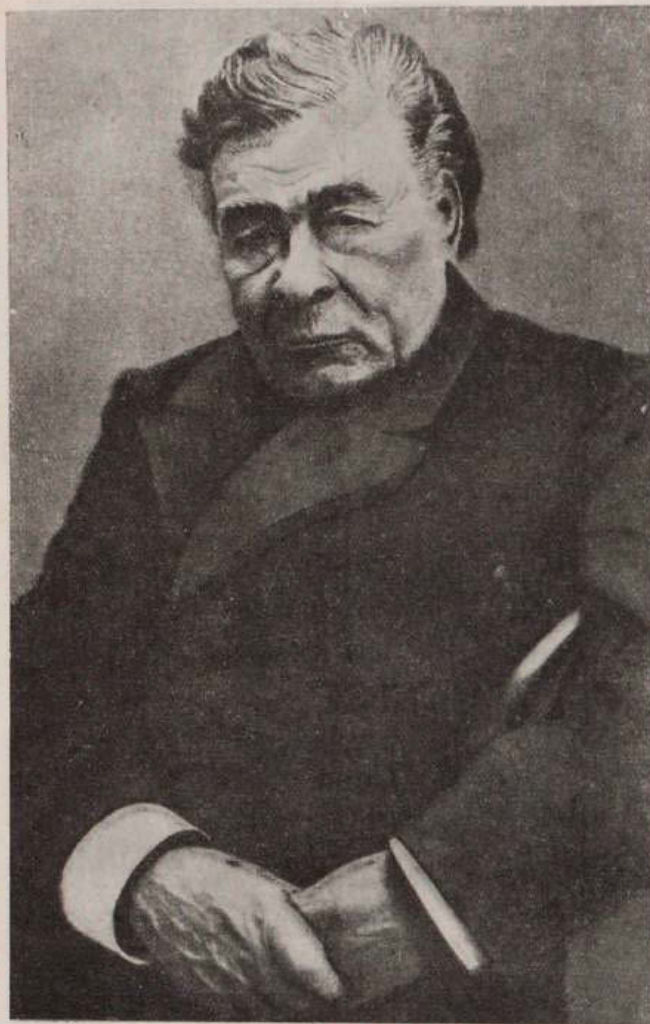
Собрал Антон Павлович все мои газеты в кучу, забрал подмышку и говорит: «Есть о чем! Я всегда вот так делаю: журналы, где обо мне пишут, собираю, но никогда не читаю, а откладываю их до лета. Придет лето, погода прекрасная, солнце печет, развернешь журнал, и так приятно почитать, как тебя там ругают. Вот и вы так: уедете на лето к себе в Зарайск, захватите с собой весь этот ворох и, как будет теплая погода, велите вынести стол на траву. Пейте парное молоко. Прихлебывая, разверните газету и прочитывайте сегодня одну, завтра другую. Теплошь. Хорошо. И почитать приятно. Я всегда так критику на себя читаю». Утешил он меня тогда! Все, как рукой, сняло!

На глазах старика были слезы.

Научить старого актера своему спасительному рецепту чтения критики Чехову не удалось, но утешал он старика в его критических огорчениях часто, нежно и успешно.

Артему, много потерпевшему в жизни от всяческой людской грубости и пошлости, особенно была дорога и близка чеховская мягкость и деликатность, переходившая в прямую нежность и теплое дружеское чувство к старому артисту.

Для Артема Чехов был кровно дорог и как создатель тех ролей, которые дали ему имя в истории русского театра. Особенно он любил Фирса и не скрывал, что в этом чеховском образе видел и своего меда каплю. Теперь, после опубликования воспоминаний Станислава



А. Р. Артем (Артемьев). Один из последних портретов. Музей МХАТ СССР им. М. Горького

9) Епиходова — быть может, не откажется взять Лужский. 10) Фирс — Артем. 11) Яша — Москвин». Чеховское назначение ролей резко расходилось с тем, на котором стоял театр: в ролях Вари, Гаева, Лопахина, Епиходова, Яши вместо назначенных Чеховым актеров появились: Андреева, Станиславский, Леонидов, Москвин, Александров. Чехов оспаривал эти назначения театра. Некоторые роли Чехов назначает условно и неуверенно («быть может», «больше некому»); на другие не знает, кого назначить. Лишь в трех ролях твердо назначение Чехова вызывает столь же твердое согласие театра, и среди них Фирс — Артем. В письме Чехова к Вл. И. Немировичу-Данченко (30 октября) стоит столь же категорично: «Фирс — Артем». Тут для Чехова, как и для театра, все было бесспорно и неизменно.

Артем любил передавать отзыв Чехова об его Фирсе, сказанный ему в театре, на первом представлении. Больной, усталый, утомленный овациями и чествованием, Чехов улучшил таки минутку шепнуть старику мимоходом на ухо:

— Прекрасно!

Отзыв был в одно слово, но словом этим, как неразменным рублем, Чехов одарил Артема на всю жизнь. Фирса Артем играл так мастерски, так неповторимо прекрасно, как может играть лишь тот, кто сочетал в себе ряд единожды встретившихся и никогда уже неповторимых условий. Фирс был задуман и написан для Артема по мерке, снятой любящей и верной рукой с его роста и фигуры, а Артем, со всей своей жизненной судьбой, со всем своим бытом, душевным складом, талантом, в свою очередь, сам был задуман для чеховских Фирса, Вафли, Чебутыкина; и нельзя было решить, кого из них Артем лучше играет, как нельзя было для знавших Артема близко решить, в ком из них отразилась ближе его жизненная судьба со всей ее болью, радостью и тоской.

7

Один из виднейших артистов Художественного театра, стоявший вместе с немногими другими во главе правления прославленного театра, в жизни и быту Александр Родионович оставался до конца учителем чистописания.

Он жил и умер в старой своей квартирке на грязной Диковке (Домниковская улица), во дворе, на втором этаже, в квартирке с одним деревянным ветхим, «черным ходом», со скрипучей лестницей, с маленькими низенькими тремя комнатками, оклеенными дешевыми обоями, с тюлевыми занавесками, с вечно шипящим самоваром. Такие квартирки занимали в старой Москве те, кто могли тратить на квартиру 15—20 рублей в месяц: почтовые чиновники, старушки, живущие на пенсию, учителя с грошовым жалованьем. В таких квартирах пахло пирогами, куколка кукушка на часах, на столиках, покрытых вязаными белыми скатертями, аккуратно лежали приложения к «Ниве». Канарейка щелкала в клетке над окном.

В такой обстановке жил до конца жизни Александр Родионович со старушкой-женой и единственным сыном и иной жизни не принимал, не понимал и не хотел. Вот отчего он выговорил себе право, куда бы ни уезжал театр, «встречать пасху» в Москве, «разговляться» дома.

В поездку 1905—1906 гг., когда Артему пришлось быть за границей, он тосковал по Москве, по старушке-жене, по шипящему самовару, по сочному московскому говору. Он сердился на немцев, придирался к ним и в сердцах отказывался верить, что они не знают по-русски: «Они знают, — уверял он, — только они нарочно притворяются, что не понимают по-русски».

Молодые актеры, как некогда и мы в гимназии, любя Артема и уважая, случалось, подтрунивали над стариком. Волнуясь, он забывал иногда слова роли: память, которая никогда не была крепка у него, в старости начинала изменять ему. Он просил сотоварищей держать уже про запас его реплики, чтобы во-время подсказать ему. Игравши Царя Федора в Дрездене. Чувствовавший себя за границей не по себе, Артем забыл реплику Курюкова, отвечавшего Федору: «Больно уж древен стал я, государь!» Актеры дразнили его, будто он произнес: «Больно уж Дрезден стал я, государь!» Старик сердился, но так же беззлобно, как и на гимназистов.

Пресса за границей всюду отмечала игру Артема и горячо хвалила его. Скромный до конфузливости, ста-

ского, ни для кого не тайна, что Артему и его превосходным рассказам, которыми заслушивался Чехов, русская литература в значительной степени обязана *Вишневому саду*. Пьеса началась с Фирса, Фирс родился из рассказов Артема, из самой фигуры старого неудачника, отраженной и в Чебутыкине. «Как-то при разговоре с А. П. о рыбной ловле, — вспоминает Станиславский, — Александр Родионович Артем изображал, как насаживают червя на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов решил: «Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а Н купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу». Через некоторое время Артем-рыболов оказался стариком-лакеем.

Так из живого слова Артема появились первые ростки *Вишневого сада*. Теперь это, повторяю, ни для кого уже не тайна, но тридцать лет назад как-то не всем и не совсем верилось, что этот рябой старичок, занимавший в жизни место, может быть, не больше, чем Вафля с гитарой, близок и дорог знаменитому писателю и чем-то с ним кровно связан.

Для Чехова Артем как исполнитель Фирса стоял вне всяких сравнений и колебаний. Вчитайтесь в авторские назначения исполнителей для *Вишневого сада* в письме к О. Л. Книппер (14 октября 1903 г.): «1) Любовь Андреевну играть будешь ты, ибо больше некому... 2) Аню должна играть непременно молоденькая актриса. 3) Варя — быть может, эту роль возьмет Мария Петровна (Лилина). 4) Гаев — для Вишневого. 5) Лопахин — Станиславский. 6) Трофимов студент — Качалов. 7) Симеонов-Пищик — Грибунин. 8) Шарлотта — знак вопроса...

рик не верил этим похвалам до того момента, когда актеры развернули ему берлинскую газету и прочли: «Артем — гениальный». Но ни этот успех, ни внимание всей труппы не могли утешить старика на чужбине.

Жил Артем в Берлине у одной хозяйки-немки.

— Как же ты, Александр Родионович, с ней разговариваешь? — спрашивал его А. Л. Вишневский. — Ведь ты по-немецки не знаешь.

— Никак, — отвечал Артем, — я утром проснусь и лежу в постели, пока она сама не придет и так меня по щеке поведет ладонью.

Артем показывал, как немка гладит его по щеке: «Это значит — нужно вставать, а я ей так делаю».

Он открывал рот и поводил рукой: «Это значит — пить кофе и завтракать».

Между тем никакой не любви к немцам у старика не было. Он был похож на старое-старое дерево, корявое и дуплистое, которое живо, пока оно на своем месте, и которое вянет, пересаженное даже и в лучшую почву. Он с болью отрывался от бедного и тесного быта. Оттого не съезжал он и со старой своей квартирки, тесной и неудобной, даже тогда, когда имел уже возможность жить в лучших условиях.

Что-то старосветское было в его жизни, и, глядя на него и на его старушку-жену, нельзя было не вспомнить Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, которых он так превосходно воссоздавал в чтении.

В 1909 г. мне пришлось устраивать один из многочисленных тогда гоголевских вечеров: было столетие со дня рождения писателя.

Александр Родионович уклонялся уже в то время от участия в вечерах: становился слаб и играл почти в водных чеховских пьесах. Но на мою просьбу прочесть что-нибудь из Гоголя сразу согласился, и мы с ним несколько утр под ряд перелистывали Гоголя, отыскивая подходящий отрывок для чтения. Мы много говорили о современном искусстве. Александр Родионович горячо отрицал в нем все, что грешило против реализма. Он делился впечатлениями от какой-то модной выставки картин; она привела его в ужас; он обвинял современных (1909 г.) художников в сознательном извращении искусства, в глумлении над всем, что было прекрасного в прежнем искусстве: «Искусство должно правду говорить, правде учить, а не лжесловить, не богатых барынь тешить», говорил старый реалист, ученик Перова, натуралист передвижников.

И он перешел к театру. Тогда только что поставили с шумным успехом *Синюю птицу*, и хотя ставил ее обожаемый им Станиславский, Артем был полон горького чувства.

— Я пришел к Константину Сергеевичу перед тем, как роли раздавать, и говорю: «Пожалейте меня, старика, не давайте мне никакой роли. Кого хотите, буду играть, но *Зверей и вещей* — не могу; не умею играть предметов: ни сахара не сыграю, ни чая, ни стола...

И, дай ему бог здоровья, не дал роли.

— А то вот пришлось играть в *Жизни человека*. Роль дали старика, — ну, и повертываюсь на сцене, как надобно старика; не вертунчиком, а степенно,

бочком, не спеша: в такие годы не навертешься! Не спешишь уже. Это ведь характерный для старика поворот...

Он показал, как делал поворот.

— А ко мне режиссер подбегает: — «Что вы, что вы, дедушка! Разве так можно? Помните: пьеса идет в двух измерениях, а вы ширину даете! Повороты недопустимы. Поймите: у вас нет ширины...

— Как так у меня нет ширины? — с недоумением разводил руками Артем: ширина у него была весьма достаточная, а вот вышины у него было маловато.

— Не умею я так играть, по-новому, — заключил он горько. — Да мне и нельзя так играть.

— Отчего же нельзя?

— Антон Павлович не велел.

Я помню Артема в *Жизни человека*. Он играл безыменного, старика-соседа, приносящего новобрачному «человеку» какие-то подарки во втором акте. Артем внес в немногие реплики своей роли столько милой стариковской сердечности, простоты и доброго участия, что, несомненно, сыграл не в тон пьесы, вкрапליвая кусок подлинной жизни в серую и вымученную отвлеченность андреевской пьесы.

Художественная и общественная совесть старого актера, чьи молодые годы прошли в атмосфере передвижнического реализма и народничества, вопияла против символических и мистических увлечений театра.

С тем большей радостью он принялся за Гоголя.

На гоголевском вечере Артем читал с огромным, каким-то особенно сердечным успехом сцену Ростакковского с Хлестаковым из «Ревизора». В его исполнении Ростакковский был сама старость, беззубая, беспамятная, дряхлая, милая в своей воротившейся детскости и наивности. Это было не столько смешно, сколько трогательно. Вряд ли это было то, что хотел Гоголь, но в этом была своя правда и тонкая прелесть: над этим Ростакковским хотелось не столько смеяться, сколько расцеловать чудесного старичка «времен очаковских и покоренья Крыма». На бис Александр Родионович читал сцену с купцами, в которой и на театре он сочно и плутовато играл купца Абдулина.

А. Р. Артем умер весной 1914 г.

Художественный театр был в это время на гастролях в Киеве, и на похоронах были лишь два-три его представителя. Но много народа пришло проститься со старым актером. На гробу его лежал венок не только от гимназии, но и от тех шалунов, которые на его уроках ловили воробья и учили латинские вокабулы, а в учителе чистописания видели заступника от официальной гимназии с ее «человеками в футляре». Из некоторых шалунов вышли прекрасные актеры, и с одним из них — В. В. Готовцевым — ему довелось играть на одной и той же сцене, как с товарищем по искусству.

Был радостный внешний день, когда Александра Родионовича опустили в могилу на кладбище Новодевичьего монастыря, где десятью годами раньше лег Чехов. Пели неугомонно птицы, о которых некогда так чудесно рассказывал Артем-Перчихин. Молодые березки нежно шумели над могилой. Многие от его могилы прошли на могилу Чехова.