

НОВЫЙ МИР

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

ЯНВАРЬ

МОСКВА
1939

Н. П. Хмелев¹

П. НОВИЦКИЙ

★

1

В наиболее слаженном ансамбле, какой когда-либо возникал в Художественном театре, — в «Днях Турбиных» — самая глубокая лирическая партия сыграна Н. П. Хмелевым. Молодой актер, который играл до тех пор только стариков и имел неустановившийся голос, получил «геройскую» роль и сыграл ее с силой, редкой даже для Художественного театра. Актеры и зрители поняли, что второе поколение театра достигло творческой зрелости старой его гвардии. Фигура Хмелева в период постановки «Дней Турбиных» стала наиболее характерной для тематических и творческих тенденций Художественного театра. К его голосу начинает прислушиваться весь театр. Исконные традиции Художественного театра получили в лице Хмелева свое наиболее чистое и свежее выражение. Для него понятие означало простить и оправдать. Подлинный объективизм в раскрытии характера для него заключался в наиболее глубокой передаче субъективной правды изображаемого человека.

После 1926 года Художественный театр в лице лучших своих представителей продолжал страстные поиски художественной правды. Равнодушие, самоуспокоенность, бесстрастное обывательское созерцание окружающего, довольство достигнутым, духовная сы-

тость глубоко враждебны природе Художественного театра. Театр продолжал углублять свою художественную методологию. Он понял, что подлинный объективизм в художественном познании заключается не только в глубокой передаче субъективной правды изображаемого человека, но и обязательно в оценке объективных результатов его поведения. Понять — значит оценить. Театр начинал постигать, что подлинная правда в искусстве не есть жизненная правда вообще, которая дает утешение отдельным людям и ничего не изменяет в действительности, подлинная правда в искусстве есть живая партийная правда, заинтересованная в счастье и благополучии миллионов людей, пристрастная правда, которую можно найти и завоевать только в борьбе и работе. Такое понимание правды обязывает к вскрытию корней и тенденций развития характера, к требовательности и страстности в оценке человека. В таком понимании художественной правды, в признании принципа партийности и в глубоком его осуществлении на практике смысл идейно-творческого развития Художественного театра за последнее десятилетие. Кто этого не понимает, тот не разбирается в основных процессах развития социалистического театра и мало уважает Художественный театр.

Важнейшим этапом на этом пути были два спектакля Художественного театра — «Враги» Горького и «Анна Каренина». Во «Врагах» наиболее темпера-

¹ Из книги «Образы актеров».



Народный артист СССР Н. П. Хмелев.

ментно и глубоко раскрыли характеры своих персонажей Качалов и Хмелев. Эти два актера оказались на высоте нового этапа в жизни своей страны и своего театра. В «Анне Карениной» выразителем идейно-творческой глубины театра оказался Хмелев. Его Каренин — высшее достижение Художественного театра в последний период. Исполнением этой роли Хмелев может гордиться — с ней он вошел в ряды первых актеров страны. И в то же время роль Алексея Каренина является ответом на роль Алексея Турбина.

В промежутке между Турбиным и Карениным Хмелев сыграл роль князя

в «Дядюшкином сне» и роль царя Федора. Значение этих ролей до сих пор не вполне понято. В них актер с потрясающей лирической силой намечал свой путь на ближайшее будущее, страстно отыскивал тот основной образ, который его более всего интересует и который он намерен развивать в своем творчестве все глубже и яснее. В них он показал искажение облика человека в условиях рабовладельческого общества, чтобы через них прийти к настоящему положительному образу нового человека, свободного, благородного и непреклонного.

Актерский путь Хмелева есть путь страстных исканий и борьбы. Академи-

ческое спокойствие, холодное равнодушие и душевная благоустроенность органически чужды его облику.

2

Своим образованием, ростом своего дарования Хмелев обязан матери. Раиса Львовна была талантливым, самостоятельным, стойким и мужественным человеком. Годы нужды и каторжной работы не могли сломить светлой жизнерадостности и веселости ее духа. Она рано вышла замуж за чертежника Сормовского завода П. П. Хмелева. Он был человек малообразованный, но очень трудолюбивый, добросовестный и честный. Женившись, он бросил место чертежника и перешел младшим мастером в паровозостроительный цех. Целые дни он был на работе, приходил домой поздно вечером, весь измазанный маслом, усталый и закопченный. Выслуживаться не умел, начальство его не жаловало и не продвигало.

В этой семье и родился в Сормове Н. П. Хмелев 23 августа 1901 года.

Заработка отца не хватало на жизнь, семья очень нуждалась, и мать решила зарабатывать уроками музыки. Чтобы получить квалификацию, она поступила в музыкальную школу в Нижнем-Новгороде, окончила ее и начала давать уроки музыки в семьях инженеров. Работала круглые сутки, стала хорошо зарабатывать и создавать более культурные условия для своих детей. В расщелку купила пианино Дитерикс, иногда устраивала у себя музыкальные вечера, на которых исполнялась только классическая музыка. Раиса Львовна очень тонко разбиралась в искусстве — салонная музыка ей претила, она не выносила фальши. Эта маленькая, худая, подвижная женщина, с крупными чертами лица, с темными волосами и кариными задумчивыми глазами, обладала неиссякаемой энергией и предприимчивостью. Она никогда не падала духом и воспитывала стойкость в своих детях. Она обладала острым юмором, всегда шутила, всегда кого-нибудь изображала, при этом проявляла огромную изобретательность и тонкий вкус. Ее суждения

отличались меткостью и смелостью. Заваленная работой, бегая по урокам, возясь с нахлебниками, она находила время посещать митинги, читать, разучивать серьезные музыкальные вещи. Ее живой, радостный смех наполнял квартиру Хмелевых молодостью и солнцем.

Хмелев был крайне впечатлительным, нервным и капризным мальчиком. Самые первые его впечатления связаны с заводом. Он помнит волнующуюся рабочую массу, возбужденные голоса, горящие глаза. Ясно помнит, как под окнами их дома в конце 1905 года казаки расстреляли человека. Помнит кровь и дребезжание пролетки, на которой отвозили труп.

Когда мальчик пошел, его поместили в частное сормовское реальное училище Субботиной, а когда оно закрылось — во 2-ю нижегородскую гимназию. Учился он хорошо и переходил из класса в класс с наградами. К этому времени относится первое увлечение книгами и рисованием. В Канавине жил преподаватель рисования Копьев, энтузиаст и чудак, умевший заражать своих учеников любовью к искусству. Он первый познакомил Хмелева с великими русскими художниками. Мальчик стал со страстью заниматься акварелью, всматриваться в природу и рисовать пейзажи.

Он целые дни проводил на улице, на Волге, в лесах за рекой.

Самое замечательное — ночи у Растяпинского бора. С одной стороны высокие, обрывистый берег, с другой — заливные луга. Великолепный бескрайний простор. Ребятишки тихо сидят в лодке и прислушиваются к тишине прозрачной ночи. Далеко горят костры. Тихо приближается бледное, грустное, безмолвное летнее утро. Замечательное ощущение!

Дома в кладовой были свалены книги. Мальчик брал свечу, шел в кладовую и там часами сидел за книгами. Читал все подряд, запоем. Самое сильное впечатление произвели книги Толстого и Достоевского. Очень увлекался Достоевским, по несколько раз перечитывал его романы.

В 1914 г. отец уехал в Москву искать работу. Со своим сормовским начальством он окончательно поссорился и должен был уйти с завода. Два года он жил в Москве один, устроился на завод «Шарикоподшипник» на Шаболовке. Когда отец уехал в Москву, мальчик по-настоящему почувствовал влияние матери. Она много рассказывала о своей прошлой жизни, играла на пианино, вечерами мечтала вместе с сыном о будущей замечательной — свободной и гордой — жизни.

В 1916 г. семья тоже переехала в Москву. Жили на окраине города за Спаской заставой, около боен. Хмелев поступил в 5-й класс 6-й московской гимназии. Учился хорошо, с увлечением готовил доклады по истории и литературе, много рисовал, все свободное время проводил в Третьяковской галлерее. Очень полюбил Левитана и Репина. Стал мечтать о поступлении в Строгановское училище. Годы были трудные и тревожные. Мать возобновила свою педагогическую работу в Москве, но зарабатывала мало. Она перешла штатной преподавательницей в музыкальную школу в Замоскворечье. Нужно было зарабатывать и сыну. Он поступил рассыльным на городскую железную дорогу.

Наступили годы революции. К ним мальчик отнесся с повышенным интересом, но истинного смысла событий не понимал. Отец приветствовал революцию, голосовал за большевиков, но держался пассивно.

С 1918 года отец стал работать техническим агентом в Гособъединении машиностроительных заводов. Во время одной из командировок он заболел тифом и умер в 1919 г.

После смерти отца Хмелев еще больше почувствовал заботу матери. Она с необычайным тактом и чуткостью оберегала сына как одаренного человека, пыталась развить его вкус и укрепить его веру в свои силы. Никакой режиссер и педагог не могли заменить эту материнскую заботу о творческом росте сына.

Она хотела создать сыну наиболее благоприятные материальные условия. В

музыкальной школе заработок был небольшой, пришлось бросить эту работу и поступить телеграфисткой на телефонную загородную станцию. Раиса Львовна вела там большую профсоюзную работу и была одной из основательниц кружка безбожников на предприятии. Ее энергия была неистощимой. Она была настоящей советской активисткой: стойкой, честной и гордой. В 1933 году она заболела воспалением легких и умерла.

3

Преподавателем литературы в 6-й гимназии был В. В. Симоновский. До встречи с Симоновским Хмелев никогда не думал о театре. Он готовился стать художником. В Сормове он помнит несколько детских спектаклей, но они не оставили никакого впечатления. Симоновский очень хорошо знал московские театры, в особенности Художественный. Это был культурный, крайне впечатлительный, увлекающийся человек. Он подружился со своим юным учеником и заразил его своей любовью к театру. Это определило жизненный путь Хмелева. К театру его толкнули классическая музыка матери, занятия живописью и пылкость Симоновского. Начался период запойного увлечения театром. Надо было все узнать и все видеть. Хмелев пересмотрел все спектакли в Малом и Большом театрах, в Художественном, Камерном, Незлобинском. Стал пробовать свои силы. Впервые выступил на гимназическом концерте с чтением ролей Берендея из «Снегурочки», Осипа из «Ревизора», мельника из «Русалки» и Вальсингама из «Пира во время чумы». Товарищи говорили о больших способностях. Хотелось им верить. Когда образовалась группа товарищей, мечтавших о поступлении в театр, Хмелев к ней примкнул.

После окончания гимназии Хмелев поступил на историко-филологический факультет Московского университета, побывал два раза на студенческих собраниях и этим ограничился. Захватили другие интересы. В августе 1919 г. товарищи Митя Соколов, Бажанова и Ник записались держать экзамены в шко-

лу Художественного театра. Записали и Хмелева. Ноик достала письмо к Лужскому. Лужский прослушал Хмелева в фойе Художественного театра и не особенно одобрил. «Вам надо очень много заниматься, — сказал Лужский. — Не знаю, стоит ли вам идти в театр. Есть, повидимому, способности, но какие — трудно определить». Он рекомендовал Хмелеву пойти к Бабанину, — может быть, он возьмет в свою студию.

Бабанин прослушал, тоже не сказал ничего определенного и обещал переговорить с Мчедловым, от которого зависело допущение к конкурсу в школу МХАТ. Одновременно Хмелев попал на предварительные приемные испытания к Вахтангову. Читал басню «Кот и повар» и роль Осипа. К дальнейшим испытаниям Вахтангов не допустил. «У вас нет способностей», — сказал он. Хмелев заплакал.

Он вернулся к Бабанину и с ним пошел к Мчедлову. «Зачем вы ко мне пришли, когда вас нет в списках допущенных к конкурсу?» — спросил Мчедлов. Хмелев, страшно волнуясь, просил его все-таки прослушать. Мчедлов махнул рукой: «Читайте». Хмелев прочел. «А попроще вы не можете? Забудьте, что вы старик». Прочел еще раз. «Вот это лучше. К конкурсу допускаю».

На конкурсе присутствовал весь коллектив во главе со Станиславским. Читали в фойе. Когда Хмелев окончил, все зааплодировали. Он видел, как Станиславский смеялся до слез. Потом Станиславский взял стул, усадил на него молодого чтеца и, не переставая смеяться, стал расспрашивать о его жизни. Все было, как в бреду. Хмелев уже ничего не соображал.

На следующий день он пришел узнать, принят или нет. В списке стояло три фамилии. Хмелев так волновался, что своей фамилии не прочитал. Между тем все товарищи поздравляли с приемом. Были приняты в школу МХАТ и в сотрудники II студии: Хмелев, Меньшикова и Лапин.

4

Когда Хмелев поступил в театр, знаний у него не было никаких. Все надо

было приобретать сначала. И все хотелось знать, что относится к театру. Он ухватился за предложение стать рабочим и бутафором во второй студии. Это открывало путь к театральной механике.

Жадное любопытство и благоговение распирало его грудь. В «Узоре из роз» он в течение целого часа лежал под кроватью и вертел разноцветный круг, направляя лучи света в ритм музыки. Следил за париками в первой поездке, чистил, мыл, собирал и разносил парики. Был очень удовлетворен и горд своей работой.

Замечательная была пора. Трое учеников тихо бродили по коридорам и фойе Художественного театра. На репетициях «Каина» незаметно забивались в темноту амфитеатра и тихо сидели, голодные и благоговейные. Хмелев не смел переступить порога буфета. Там обитали небожители. Там сидели и непринужденно разговаривали великие актеры Художественного театра. Хмелев только издали смотрел на них, стоя в коридоре и греясь у батареи. Он был счастлив. Никогда впоследствии не было такого избытка чистой радости и преданного восторга. Он чувствовал особый, специфический, неповторимый запах Художественного театра, и этот запах его сладко волновал. Он был очень смешным, неуклюжим и наивным юношей. Его наивной доверчивостью многие пользовались, легко его разыгрывали, иные с добродушной шуткой, иные с холодной и циничной жестокостью.

Снова вернулось влечение к книге, потускневшее в последние годы гимназии. Хмелев засел за Достоевского. Начал увлекаться Чеховым. Но главными героями его мечтаний были великие актеры эпохи. Хмелева увлекали актеры тонкого мастерства и глубокого артистического благородства. Больше всего он любил Качалова и Станиславского. Могучая искренность и благородная простота Станиславского в ролях Астрова, Штокмана, Шабельского покоряли воображение и чувства молодого актера. Он увлекался еще теми актерами, которые заставляли зрителя забывать о театре, которые играли с предельной естественностью, искренностью и простотой.

Наибольшее впечатление производила на Хмелева О. О. Садовская. Она как будто ничего не играет, но так захватывает, что забываешь весь мир.

В школе МХАТ первыми педагогами были Е. П. Муратова (с ней Хмелев работал над Фирсом из «Вишневого сада» и Карпом из «Леса»), Л. М. Леонидов (с ним работал над Снегиревым) и Е. Б. Вахтангов (с ним работал над рассказом Чехова «Что делать?»). Вахтангов был очень удивлен, что Хмелев попал в школу МХАТ.

Основная работа Хмелева в школе МХАТ проходила под руководством Л. М. Леонидова. С ним Хмелев готовил роль Снегирева из «Карамазовых».

Работал над ролью Снегирева Хмелев упорно и настойчиво. Жил он далеко от театра — в Замоскворечьи. Ночевать дома было невозможно — комната не отапливалась, и лед выступал на стенах. Хмелев часто оставался ночевать в коридоре II студии. Спал на полу, завернувшись в сукна. Все мысли были сосредоточены на работе, только о ней и говорил. Часто до поздней ночи он обсуждал творческие проблемы, связанные с его ролью, с художниками декорационных мастерских, а потом возвращался к себе в Замоскворечье, ослабевший, голодный, но восторженный и возбужденный.

В работе над Снегиревым понял, какое значение для него имеет нахождение зрительно-пространственной стороны образа. Он написал маслом портрет Снегирева — это очень помогло уяснить себе образ. С тех пор Хмелев всегда начинал работу над образом с лица. Он сначала должен понять и увидеть лицо человека, прежде всего найти форму и выражение лица. Строение лица, форма черепа, мускулатура головы, — все это должно быть найдено. Отсюда громадный интерес к гриму. Делая роль, Хмелев прежде всего ищет грим. Хмелев недоумевает, как к этой большой творческой задаче некоторые актеры относятся безразлично.

Когда роль Снегирева в основном была готова, Хмелев как-то пришел на репетицию к Леониду Мироновичу и «выхлестнул» ему все, что накопилось в ду-

ше. Леонидов остался доволен и показал отрывок В. И. Немировичу-Данченко. Через несколько дней устроили более широкий показ — Хмелев показывал Карпа («Лес»), Фирса («Вишневым сад») и Снегирева. Смотрели Станиславский и Немирович-Данченко. Оба отозвались о работе Хмелева с большой похвалой. Это было признание. Годы ученичества кончались. Началась серьезная актерская работа.

Первые два года своей театральной жизни Хмелев провел на сцене II студии. Здесь он выступал в роли учителя Василия Васильевича в «Младости» Л. Андреева и в роли студента Шпигельберга в «Разбойниках» Шиллера. Но он был не только актером второй студии (после окончания школы), он был и актером-сотрудником МХАТ. Это ему открывало дорогу на сцену лучшего в мире театра. Первой настоящей его ролью на большой сцене была роль Огня во 2-м составе «Синей птицы» (1922 г.). С этой роли начинается работа Хмелева как актера Художественного театра, в труппу которого он официально был зачислен в 1924 году. Роль Огня в «Синей птице» Хмелев получил после занятий у К. С. Станиславского. Эти занятия имели большое значение для творческого роста Хмелева. Вступая в Художественный театр, он прошел через искусные и мудрые руки гениального Станиславского.

5

Вся школа Художественного театра и II студия занимались в 1921 и 1922 годах с К. Станиславским у него на дому (Каретный Ряд, против «Эрмитажа»). Собиралось человек сорок. Станиславский занимался с ними этюдами. Особенно его интересовали упражнения на народные сцены. Всю массу молодых актеров он разбил на ряд групп, в каждой группе выделял старосту, каждому участнику давал номер. Затем каждой группе назначал определенные задания. Выполняя задания, актеры должны были общаться со своими партнерами и переходить из одного ритма в другой. Всю массу участников

Станиславский доводил до кипения огромных страстей и при этом непрерывно делал замечания отдельным исполнителям. Они обязаны были следить за старостой и Станиславским, который руководил общим действием. Он все видел насквозь. От его взора никто не мог укрыться. Да никто и не пытался, так как увлечение действием было огромным и всеобщим. Эти занятия необычайно развивали внимание и фантазию, закаляли внутреннюю дисциплину. Молодые актеры впервые начинали понимать, что такое свобода и правдивость в творчестве. Хмелев впервые благодаря этим занятиям понял, что значит создавать правдивый реальный фон.

Тогда же под руководством Станиславского начали работать над «Синей птицей». Интересны были упражнения на фантазию. Станиславский заставлял Н. П. Баталова пролезать сквозь спинку венского стула. Люди катались от хохота.

Занятия на квартире Станиславского были высшей школой актерской игры. Они дали право Хмелеву считать себя по совести актером школы Художественного театра.

6

Образ художника раскрывается в его творчестве, в его отношениях к людям, к эпохе, к работе.

Понять место Хмелева в советском театре, его место в Художественном театре значит выяснить творческое своеобразие его личности. Это можно сделать только на конкретном материале его работы.

Хмелев может хорошо сыграть какую-либо роль, если ею увлечется, если найдет ее внутреннее оправдание, внутренний побудитель для работы. Иначе играть он не может. Ведь в каждой роли разрешаются большие жизненные задачи. Не ради тренировки и упражнения актер расходует свои душевные силы и переживает с глубокой болью человеческие жизни.

К наиболее значительным работам Хмелева, определившим его художественный рост, относятся роли: Марей в

«Пугачевщине» (1925 г.), Силана в «Горячем сердце» (1925 г.), Алексея Турбина в «Днях Турбиных» (1926 г.), Пеклеванова в «Бронепоезде» (1927 г.), князя в «Дядюшкином сне» (1929 г.), Фирса в «Вишневом саде» (1932 г.), Ник. Скроботова во «Врагах» (1935 г.), царя Федора в трагедии Ал. Толстого (1935 г.), Каренина в «Анне Карениной» (1936 г.) и Сторожева в «Земле» (1937 г.).

Каждая из этих ролей имеет свой смысл и свои тенденции. Для анализа удобно выделить сначала роли стариков, с которых Хмелев начал свою актерскую работу. Сюда относятся: Марей, Силан и Фирс. Особо стоит роль Алексея Турбина, имевшая переломный характер для развития актера. Затем цикл отрицательных образов (врагов): Скроботов, Каренин, Сторожев. И, наконец, такие образы, как Пеклеванов, князь, царь Федор.

Заранее можно сказать, что старики Хмелева были подготовкой к положительным образам. Отрицательные образы были антитезой к положительным.

Основное страстное стремление Хмелева — играть образы положительных героев. Его талант — утверждающий, лирический, героический. Отрицание ему нужно только как путь к утверждению. Этапными ролями Хмелева, имеющими крупное значение в истории советского театра, являются роли Каренина и царя Федора. Все эти роли отражают образ актера Хмелева. Но в образе царя Федора образ Хмелева отразился с наибольшей полнотой. Это его самая главная и самая любимая роль.

Второе поколение МХАТ еще не успело состариться. Хмелев еще сравнительно молодой человек. Перед ним еще большое будущее. Главные его роли еще впереди.

7

В школе МХАТ Хмелев работал над ролью Снегирева, а на зачетах показывал Фирса из «Вишневого сада» и Карпа из «Леса». После этих трех ролей в труппе II студии и во МХАТ упро-

чилось мнение, что Хмелев — актер на стариковские роли. В молодости он очень сутулился. Голос его плохо звучал, срывался. Пришлось употребить нечеловеческие усилия, чтобы избавиться от хлипкости и хрипоты голоса. Но, конечно, не внешние актерские данные располагали молодого актера выступать главным образом в ролях стариков. Очень часто талантливые начинающие актеры и актрисы настаивают на старческих ролях. Это в большинстве случаев является выражением благородного стремления изображать не себя, разрешать наиболее трудные задачи перевоплощения. Обычно это стремление является признаком истинного таланта.

Установившаяся репутация, во всяком случае, способствовала тому, что в «Пугачевщине» Хмелеву была предложена роль старика Марея. Вся работа над «Пугачевщиной» проходила под непосредственным руководством В. И. Немировича-Данченко. Ему помогали В. Лужский и Л. М. Леонидов. Лужский ставил массовые сцены. Он не пропускал ни одного человека, каждому находил место, каждый в толпе играл роль. Очень заражал исполнителей своей экзальтированностью Леонидов. Очень сильная эмоциональная зарядка была необходима, чтобы разрешить массовую сцену и оправдать образ Марея. Сцена Марея очень коротка и очень трудна. Марей — обездоленный, парализованный старик, знавший в жизни только гнет и страдание. Он не может двинуть ни одним суставом; но вся его душа — сплошной порыв, сплошное движение. Когда масса таких же обездоленных людей, как он, пошла, чтобы кровью пробить себе путь в будущее, чтобы во что бы то ни стало уйти из тюрьмы жизни, то столетиями поработанные люди вдруг почувствовали и себя силой, почувствовали воздух свободы и поверили в освобождение; с каждым шагом вера толпы росла, сплоченность делалась несокрушимее, и каждый ее участник заражался стихийным током массовой энергии. Задача постановщиков была показать нарастание ритма массового выступления, показать несокрушимую духовную силу, которую получает чело-

век, полностью сливающийся с массой. Эта задача была выполнена с большим искусством. Когда толпа выходит, сначала пробегают первые ее вестники. Все большие и большие массы заполняют сцену. Все большее возбуждение охватывает людей. И вот тогда, когда возбуждение достигает апогея, оно получает высшее свое выражение в образе Марея. Он, человек из массы, выражает, олицетворяет массу. И он — личность, переполненная верою народных масс. Марей — старик с неиссякаемыми запасами добра и теплоты в душе. Он хочет помочь страдающим людям, помочь им найти правду и освобождение. Это желание настолько в нем сильно, все его помышления и чувства настолько сливаются со стремлениями всей народной массы, что он ощущает в себе приток небывалых сил. Он физически действовать не может, он калека, паралитик, он живет одним духом. Но психическая его энергия достигла такого напряжения, что произошло чудо. От соприкосновения и слияния с массой физическая немощь была побеждена. Ноги старика вдруг пошли. Зерно роли было найдено, когда Владимир Иванович сказал одно слово: «чудо». Надо было показать чудо преображения человека через соприкосновение с народом, через слияние стремления личности и психической энергии миллионов. Надо было так сыграть Марея, чтобы донести его доброту, его страдания и величайший подъем его духа. Это удалось Хмелеву в полной мере. Он был наэлектризован нарастанием ритма народного массового движения. Он был почти одержим, был весь во власти стихии. И он резко выделялся из толпы как наиболее яркий и четко выраженный образ. В этом и была задача: стать высшим сконцентрированным выражением массы и сохранить своеобразие личности. Задача эта была разрешена режиссерами и актером блестяще. Это наиболее сильная сцена всего спектакля, центральная фигура которого не была найдена. Масса жила множеством и отдельными личностями. Наиболее напряженно и глубоко масса жила в образе Марея. Молодой актер нашел в себе настоящую глубину и силу духа,

без которых нельзя было создать образ Марея. Он играл человека, одержимого народной правдой и народной верой. Он играл массовое революционное движение в первых своих проявлениях. В детстве он помнил стихию революционной толпы, неудержимодвигающейся с красными флагами. Энергию, веру, силу, энтузиазм этой толпы он сохранил в душе и перелил в образ Марея. О старике он не думал, поэтому и сыграл его.

В работе над образом Марея Хмелев впервые ощутил мудрость и силу руки, такт и богатство воображения замечательного мастера сцены. Вл. Ив. Немирович-Данченко помог ему найти сущность образа, показал, как сделать, чтобы ноги вдруг пошли, показал стихийное стремление массы завоевать новую жизнь. Живописный подход к образу, характерный для Хмелева, помог ему найти выразительность лица и рук Марея. Благообразность, пристальность взгляда, строгая торжественность облика создавались под влиянием стрельцов Сурикова. Молодой актер проявил большую культурность, обратившись при разрешении массовой сцены за помощью к самому гениальному в русском искусстве мастеру массовых сцен — Сурикову. Он старался, чтобы рука была высохшая, длинная, чтобы глаза глядели в одну точку, были расширены и неподвижны. Посконная рубашка, серые валенки, иконописный грим, суриковская свеча.

Хмелев сыграл стихийное, инстинктивное стремление уйти из тюрьмы старой жизни, испуганную веру в новую жизнь. В этом был смысл и внутреннее оправдание его Марея.

В красочном, улыбающемся и блестящем «Горячем сердце» Хмелев получил скромную роль дворника Силана, дальнего родственника купца Курослепова (1925 г.). Сошуренные, маленькие глазки, хитрый, лукавый взгляд, ворчливая строптивость в обращении с людьми и абсолютная непринужденность. Актер как будто совсем не играет — ходит себе по сцене, как дома, ничего не показывает, ничего не подчеркивает, не старается ничего преподнести зрителю. Если есть в этом спектакле актер, не

помышляющий о том, какое впечатление произведет его игра на зрителя и оттого запоминающийся наиболее рельефно, то это Хмелев.

Он ничего нарочитого в этой роли не делает. С предельной простотой, искренностью и правдивостью дает законченный рисунок роли. Непринужденности и естественности Хмелев добился не сразу. Сначала ничего не выходило. Совсем не было юмора, было скучно, нудно, невесело. Режиссеры поставили перед Станиславским вопрос о замене Хмелева другим актером. Но с приходом Станиславского к руководству спектаклем роль пошла. Станиславский вдохновил на сцену поимки вора. Во втором действии, когда Градобоев натывается на Васю, а Курослепов на Гаврилу, в суматохе Силан хватается Курослепова, садится на него верхом и держит его, не выпуская. Сидит на нем с чувством собственного достоинства, как будто выполнил важнейший свой долг, отдыхает на нем и вытирает пот с лица. Единственный этот трюк вышел сам собою, к нему располагало все сценическое поведение Хмелева — Силана. Чудаковатый, хитрющий старик вымещает всю свою досаду за годы помыкательства и самодурства. И какой-то бес озорства мелькает в его суматошных движениях. Станиславский видеть не мог никаких трюков, но «трюк», который вытекает самопроизвольно из существа образа, утешал и очень удовлетворял его. С наивной, веселой улыбкой, заливающей детским торжеством все его лицо, Станиславский одобрил озорное поведение Силана. После этой сцены все движение роли оказалось самопроизвольным. Процесс перевоплощения оказался легким и незаметным. И появилось отрадное чувство глубокого удовлетворения игрой. Есть роли трудные, выматывающие, обессиливающие. И есть роли освобождающие, облегчающие, в которых словно купаешься, — так приятна их освежающая сила. Для Хмелева роль Силана имела именно такое значение. В ней ему удивительно легко и удобно. И зрителю также. Когда актер достигает полной свободы в перевоплощении, зритель чувствует высокое удовлетворение. Об-

раз со временем приобрёл ещё большую легкость и чистоту. С исключительно бережным отношением к слову великого драматурга, не переставая ни одного звука, сохраняя структуру каждой фразы Островского, Хмелев доносит в неприкосновенности колоритность и действенную силу его языка.

Актер, который заискивает у зрителя и нажимает, может получить бурный мгновенный успех, но он быстро забывается, его мало уважают. Наоборот, актер, который сознает прежде всего свою ответственность перед драматургом и перед спектаклем, который с предельной искренностью, правдивостью и простотой раскрывает образ, не думая о том, какое он производит впечатление, такой актер поражает зрителя своей творческой честностью и чистотой, он надолго запечатлевается в памяти, о нем думают с благодарностью. Только такой актер способен вызвать глубокие чувства.

Силан ничего нарочитого не делает. Его хитрость безыскусственна, натуральна. Он олицетворяет примитивную простоту природы. В этом его оправдание.

В юности Хмелева умилял другой образ старика — Фирс из «Вишневого сада». Не случайно он показывал его на зачетах. В 1932 г., через 13 лет, ему представился случай возобновить эту работу. Он снова вернулся к Фирсу.

Этот образ связан с нежной любовью к Чехову. Нужно было обязательно донести душу Чехова в образе Фирса. Эта роль связана с целомудренным, благоговейным отношением молодого, начинающего актера к Художественному театру. Разве такая любовь может изменить, может потускнеть?

Хмелев знал, какую ответственность берет он на себя, возобновляя работу над Фирсом. Он чутко улавливал особое отношение всего театра к памяти Чехова и хотел быть достойным участником чеховского спектакля. Любовь к Чехову и Художественному театру он вложил в образ Фирса. Разве при таком отношении к роли можно было сделать Фирса смешным, можно было создать бытовую характерную фигуру, ли-

шенную всякой лиричности? Фирс выражает отношение патриархально настроенного крепостного человека к лучшим людям из барской среды, олицетворяет в себе патриархальный уклад старой дворянской усадьбы. Но сделать Фирса досадным обломком старины, показать только его холуйские черты, — такое изображение было бы вульгаризаторским опошлением Чехова. На это Хмелев пойти не мог. Чеховский Фирс трогателен. Надо было дать слабость, дряхлость, отчаяние, одиночество и добиться мягкости, поэтичности образа. Фирс очень привязан к людям и вещам. У него добротное, стариковское внимательное отношение к вещам. Он привык охранять и оберегать, заботиться о вещах. И вдруг такое расточительно-жестокое к ним отношение вокруг. Фирс поэтичен. Это элегический образ от начала до конца. Вот почему нельзя делать его смешным. Над ним можно грустно улыбаться, но безоблачно веселить он не может и не должен. Он поэтичен даже в безмолвном выходе, когда он несет Гаеву вечером шляпу и палку к стогам; в его походке, в его отношении к миру и людям, в его настроении — страшная усталость и тихая грусть, благостная тишина большой прожитой жизни. В последнем акте, когда Фирс остается один, покинутый людьми и брошенный судьбой, грусть достигает предела. Элегия перерастает в трагедию.

Вот эту поэтичность и трагичность образа Фирса Хмелев и сыграл. Он сыграл элегию прожитой жизни и трагедию одиночества. В этом смысл и оправдание образа. Играл Хмелев Фирса без всяких характерных и бытовых подчеркиваний, очень серьезно и собранно. Получается настоящая очищающая душу простота. Может быть, актеру следовало бы более сдерживать себя и придать Фирсу некоторую суровость. Трогательность, может быть, чрезмерная. А жалость всегда расслабляет человека и не способствует глубине.

В образах стариков Хмелев искал правду и простоту в выражении несложных, но сильных человеческих чувств, хотел показать тоску по чистоте, теплоте и правдивости человеческих отноше-

ний. Какой-то своей стороной эти стариковские роли прокладывали дорогу к положительным образам, к которым более всего стремится Хмелев. Элементы общечеловеческой благостности, жалостливости, сентиментального гуманизма еще очень сильны в этих образах, наиболее связанных с настроениями юности актера.

8

Когда Б. И. Вершилов принес пьесу М. Булгакова в Художественный театр и И. Я. Судаков ухватился за нее, всем показалось, что найдена первая талантливая пьеса, изображающая революцию. В. И. Немирович-Данченко к этому спектаклю не имел отношения. К. С. Станиславский сразу почуял, что сыграть пьесу может только молодежь. Политические тенденции пьесы никто толком не понимал. Актеры второго поколения воспользовались материалом пьесы Булгакова, чтобы утвердить свое право на более ведущее положение в театре, чтобы показать свои творческие возможности. Роль Лариосика сначала предполагали дать Завадскому, а роль Алексея Турбина — Леонидову. Потом решили ограничиться силами молодежи. Хмелев впервые в жизни получил молодую, героическую роль. Сначала он испугался трудностей: как ему, с его сутулой фигурой, с неуклюжей окающей волжской дикцией, с полной беспомощностью жеста сыграть военного профессионала из аристократической семьи? Но потом эти трудности его вдохновили, трудная задача воодушевила. Он решил во что бы то ни стало доказать, что он может преодолеть свои недостатки и роль Алексея Турбина сыграть.

Внутренний мир Алексея Турбина был Хмелеву чужой. Это-то и казалось ему интересным—изображать душевный уклад совершенно иного характера, какой он знал. Он не задумался, что это враг, белый офицер, идущий своей дорогой, враждебной советской власти. Книгу М. Булгакова «Белая гвардия» Хмелев внимательно прочитал, но в ней его заинтересовали не идеологические намерения автора, а его психологический материал. Это не была наивность, это бы-

ло основное идеологическое настроение театра того периода. Это была позиция «общечеловеческого гуманизма», беспристрастия, идеологического нейтрализма, принципиальной беспартийности. Хмелев над всеми этими вещами мало задумывался. О том, что он играет врага, он не помышлял. Для него Алексей Турбин человек сильный, искренний, убежденный, благородный, страдающий. Исключались не только сатирические элементы—об этом не могло быть речи,—исключались какие-либо отрицательные черты. Турбин должен был быть привлекательным, героичным, трагическим.

Прежде всего Хмелев начал думать о выразительности лица. Турбин должен иметь бледное нервное аристократическое лицо, белые седеющие виски, дающие возможность мягко перейти от общего фона лица к энергической форме головы. Прямой открытый взгляд. Выразительная, острая, скупая мимика. Нервный решительный жест рук. После выразительности лица Хмелев всегда ищет выразительность рук. В работе над ролью всегда имеет значение положение рук, характер жеста. Надо установить, где руки, их наиболее удобное и наиболее характерное положение. Выработался четкий, волевой, настойчивый жест, нервная, трагическая походка, суровая настойчивая выправка, чеканная, несколько резкая дикция. Впервые Хмелев почувствовал, начавши работу над Турбиным, что голос его не поставлен, что он не обладает еще самыми важными элементами культуры и актерского мастерства. С напором и горячностью он начал исправлять свои недостатки. Неопытный, начинающий актер впервые почувствовал, что такое форма. Он начал систематически себя тренировать, с упорной суровостью стал работать над собой. В смысле самоопределения, накопления творческого опыта, работа над ролью Алексея Турбина имела действительно поворотный, этапный характер в профессиональном развитии Хмелева. Работая над голосом, дикцией, жестом, движением, походкой, ритмом, он приобретал основы мастерства и свою особую манеру изображения. Когда он на-

шел все эти элементы, образ возник очень легко. Манера речи и движения была найдена, конечно, не абстрактным путем — привлекался большой материал наблюдений над живыми людьми.

Политическую остроту спектакля Хмелев почувствовал позднее. Он почувствовал, что роль Алексея Турбина, которая дала ему такое глубокое удовлетворение и такой огромный успех, как-то связывает его творчески и морально. Эта роль тяготит его теперь. Ошибочная трактовка ее тесно связана с общей концепцией спектакля. Чтобы найти связывающие творческую свободу художника элементы в этом образе, надо было показать более глубокую и более правдивую манеру характеристики на другом драматургическом материале. Это Хмелев и сделал в образе Каренина.

В образе Алексея Турбина Хмелев сыграл историческую обреченность буржуазной интеллигенции, трагедию разочарования и долга. Он показал жизнь души, ее движение с такой силой субъективной искренности, что получилось апологическое оправдание образа. Идеологическое беспристрастие отомстило за себя. В 1926 г. молодой актер еще не понимал, что глубокое раскрытие психологии человека внутренне не связано с идеологическим нейтрализмом, еще не понимал идейно-творческой ограниченности объективизма. Понять человека — это значит не только передать жизнь его души, его субъективную правду, это значит оценить эту жизнь и эту правду с точки зрения подлинно объективной правды. Подлинный объективизм требует глубокого вскрытия корней и тенденций развития характера, требует оценки. «Равнодушие к борьбе отнюдь не является на деле отстранением от борьбы, воздержанием или нейтралитетом». «Беспартийность есть идея буржуазная» (Ленин, VIII, 415, 416). Чернышевский утверждал, что искусство не только отражает действительность, но и объясняет ее и оценивает. «Очень часто его произведения имеют значение приговора о явлениях жизни» (XVII тезис выводов его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности»).

То же повторял Добролюбов: «Главное значение искусства и заключается в воспроизведении жизни и в произнесении приговора над ее явлениями».

Значение идейной активности в творческом процессе, партийной пристрастности в раскрытии и лепке характера Хмелев понял значительно позже, когда он работал над ролями Ник. Скроботова, Каренина и Сторожева.

Помимо крупнейшего значения роли Алексея Турбина для творческого роста Хмелева, эта роль выразила с огромной силой его стремление к героическому положительному образу. Хмелев стал актером, чтобы сыграть героический положительный, жизнеутверждающий образ.

9

Образы стариков и образ Алексея Турбина были, в сущности, несмотря на свое самостоятельное значение, творческими заготовками на пути к героическому положительному образу. Отрицательные образы Хмелева также, с точки зрения общего его творческого развития, были лишь подходом к разрешению главной задачи — создания положительного образа. Подход поразительный по своему богатству и затрате духовной энергии. Актер понял, что он является участником величайшей борьбы, разделяющей мир на два лагеря. Он понял, что от борьбы уйти невозможно и не нужно, он заразился вдохновением борьбы. В отрицательных образах своих Хмелев расправлялся не только с врагами жизни и человека, он расправляется в какой-то мере со своими собственными недостатками. Поэтому отрицательные его образы имеют тоже свой глубокий лирический подтекст. Они так же волнуют, как и положительные образы. Они закаляют и вооружают.

Образ Николая Скроботова во «Врагах» Горького (1935 г.) тесно связан с образом Каренина. Сначала Хмелев не хотел играть Ник. Скроботова. Во «Врагах» он рассчитывал сыграть более положительный образ Якова Бардина, надоело играть отрицательные образы, которые казались исчерпанными. Но постепенно он заинтересовался материаль-

лом роли Ник. Скроботова, увлекся вопросами методологии отрицательного образа в связи с подготовкой к «Анне Карениной».

Позиция спокойного созерцателя характеров и страстей, человека, стоящего над схваткой, в стороне от борьбы, беспристрастного исследователя человеческой психологии была уже давно преодолена. В работе Хмелева появилась страстность, темпераментность, острота взгляда. Он стал требовательнее относиться к людям, стал видеть скрытые пружины их поступков, социальные стимулы их поведения. Он классово прозрел. Да, именно так нужно говорить о художнике, который почувствовал с величайшей остротой свою моральную и творческую связь с народными трудящимися массами своей страны. Он видел в детстве нужду, унижение, угнетение. Он понял, что правдивое изображение характера не может быть бесстрастным, что познание неразрывно связано с оценкой, что оценка невозможна без активной точки зрения на мир, без четкой идеологической позиции.

В образе Ник. Скроботова Хмелев впервые заговорил полным голосом партийно-пристрастного художника. Он изобразил Ник. Скроботова сухим, наглым и жестоким чиновником, душа которого застегнута на все пуговицы и сплошь одета в мундир, злым, испорченным, мелочным человеком-автоматом, бездушной машиной. Он весь дышит страшной, непримиримой классовой ненавистью к рабочим; его отношения к людям, в особенности к женщине, носят цинично-потребительский, пренебрежительно-озлобленный характер. Он обладает выдержкой и принципами, но тупая и бездарная ограниченность его, соединенная с животной злобой и бесчеловечной жестокостью, делает его самым гнусным из врагов. Хмелев подчеркивает в образе Ник. Скроботова его принципиальный, палаческий, присущий современным фашистам цинизм. Гениальный Горький, намечая тенденцию развития героя, вкладывает в уста Скроботова несколько фраз, ставших теперь типично фашистскими: он, например, жалеет, что в нашей стране нет «на-

стоящей расовой философии». Хмелев дает образу законченный фашистский характер, — вся его философия, психология и программа ограничиваются звериной ненавистью к рабочему классу. При этом Хмелев нигде не впадает в шарж. Его сатира глубока и правдива. Образ сделан очень тонко и чрезвычайно изящно. Реалистическое изящество требует от актера величайшей собранности, внутренней подтянутости, выдержки, необходимости быть в форме, почти математического расчета, т.-е. высшего мастерства. Особенно удалась Хмелеву замечательно острая и психологически тонкая сцена объяснения Ник. Скроботова с Татьяной (Тарасовой) в начале III акта. Именно с реалистическим изяществом показана попытка сближения, готовность к интриге, разрыв и взлет озлобления. Это, может быть, лучшая сцена этапного спектакля.

В образе Ник. Скроботова Хмелев мастерски сыграл врага. Он его показал с величайшей страстностью и темпераментом. Он его увидел обостренным, зорким взглядом и показал с гневом художника-борца. Это и есть высшая художественная правда. Высшая объективность художника как раз заключается в его партийности. В своей статье о «Самгине» Горького А. В. Луначарский прекрасно разъясняет ценность подлинной объективности. «Партийность, как известно, есть коллективно-субъективная настроенность сознательного авангарда данного класса. И вот тут-то и оказывается, что партийность классов эксплуататорских безобразно искажает действительность. Партийность класса, которому суждено построить коммунистическое будущее, воспитывает зоркость и бесстрашие и является единственной формой подлинной объективности»¹.

С таким же гневом и страстностью сделан образ Сторожева в «Земле» Н. Вирта (1937 г.). Петр Иванович Сторожев в изображении Хмелева, несмотря на скудость драматургического материала, является типической фигурой руководителя и вдохновителя кулацкого

¹ А. В. Луначарский. Статьи о Горьком. Гослитиздат. 1938 г., стр. 182.

эсеровского мятежа. Он олицетворяет собою кулацкую верхушку в период уничтожения кулачества как класса. Это озлобленный до предела, матерой, непримиримый враг советского строя и советского народа. Он мстит и вредит, нападает из-за угла, не прекращает ни на момент борьбы, когда восстание подавлено. Затаив лютую злобу против советской власти, он скрывается и замечает следы. Сухой, жилистый, с мучительно и злобно сжатыми за спиной руками, он бродит, готовый напасть на любого колхозника и задушить его своими цепкими руками. Никакой «излишней драматизации» в образе нет. Он раскрывается аналитически, и волчья натура мстительного врага, опасного в своем бешенстве от бессилия и активного отчаяния, показывается с глубиной и резкостью, вытекающими из существа образа. Враг имеет свое сердце, свою философию, свою правду, свои привязанности—все это не замазано одной хлесткой краской, все это показано ярко и убедительно, но также показано, что сердце это, философия и правда — волчьи, что человеческий образ этого представителя гибнущего эксплуататорского класса настолько искажен и изуродован, что человеческих чувств уже почти не осталось. Показано это с гневом и болью за человека. Ничего большего актер не мог сделать из своего материала.

Образ Каренина, конечно, значительнее, сложнее, шире. Материал другой. Он дает простор для работы. Это один из этапных образов советского театра, такого же масштаба, как Егор Булычев Щукина, Отелло Остужева, Лир Михоэлса. С ними рядом стоит царь Федор Хмелева.

10

Образ Каренина является результатом глубокого и серьезного изучения Толстого. Толстой дал все указания, и ни одного из них Хмелев не упустил. Толстой был верховным режиссером в работе Хмелева над образом Каренина.

Но Хмелев изучил не только Толстого: его заинтересовала вся эпоха и на ее фоне трагедия толстовства. В Каренине он старался показать высшее чи-

новничество и аристократию, правившие огромной страной, их отношение к религии, государству, обществу, семье. Но он ни в какой мере не разделял христианско-аскетической моральной тенденции романа, заставившей Толстого идеализировать образ Каренина вопреки своей глубокой ненависти к нему. По мере раскрытия образа Каренина Толстой-моралист все более настойчиво подчеркивает человеческие черты Каренина, но Толстой-художник с возрастающим гневом и ненавистью все глубже подчеркивает в нем черты бесчеловечья. Несмотря на свою «субъективную правду», Каренин приносит в мир зло, отравляет живущих рядом с ним людей, глушит все проявления жизни, губит жизнь прекрасной женщины.

Толстой особенно ярко показывает, что Каренин служит делу смерти. Он—живой мертвец. Его лицо постоянно принимает выражение «торжественной неподвижности мертвого» (XVIII, 224). «Каждый раз, когда он сталкивается с самой жизнью, он отстранялся от нее» (XVIII, 151). «Он старался удержать в себе всякое проявление жизни и потому не шевелился и не смотрел на нее. От этого-то и происходило то странное выражение мертвенности на его лице, которое так поразило Анну» (XVIII, 294). Скрещенные его пальцы постоянно трещали в суставах, напоминая о мертвце. Этот ходячий футляр, человек-автомат, человек-машина однажды раскрывается, и тогда видишь человеческое сердце. Но способность к человеческим чувствам только усугубляет его моральное уродство. Жалость, слезы умиления, «счастье прощения» у постели умирающей жены, страдание скрывали за собой глубоко-эгоистические побуждения. «Он испытывал радость и умиление перед высотой своего смирения» (XIX, 454). В его манере обращения с людьми сквозит только холодная надменность, презрение к ним, барская брезгливость. Несмотря на всю свою сдержанность, бесстрастность, ледяной тон, неподвижный мертвый взгляд, внешнюю деликатность и холодную вежливость, он обладает взрывчатым темпераментом и властной силой, постоянно вспышкающей при-

падками злого гнева. В образе Каренина Хмелев изобразил огромную трагедию человеческой личности, изуродованной и морально отравленной рабовладельческим эксплуататорским строем, трагедию человека, который отравляет других и себя, который служит делу смерти. Актер отверг Толстого-моралиста и поверил Толстому-художнику. Он с величайшим гневом и ненавистью раскрывает характер Каренина. Если бы он ограничился гневом и ненавистью, он создал бы потрясающий сатирический образ. Но он показал трагедию бесчеловечья, страшное одиночество человека-автомата. Он раскрывает характер Каренина еще с величайшей болью за моральное уродство человека. Сатирический образ становится трагическим.

Хмелев внешний и внутренний рисунок образа выдерживает в строгом соответствии с точными указаниями Толстого.

Каренин появляется в салоне княгини Бэтси. «Строго самоуверенная фигура, с немного выдающейся спиной». «В эту минуту Алексей Александрович своей спокойною неуклюжею походкой входил в гостиную» (XVIII, 148). В походке Каренина, «ворочавшего всем тазом и тупыми ногами», выражалась «холодная самоуверенность» (XVIII, 113). Он улыбался своею холодной улыбкой, «только открывавшей зубы, но более ничего не говорившую» (219). Такою медвежьей выворотной походкой, со ступнями, повернутыми в разные стороны, и ходит Хмелев. Он бесстрастно выбрасывает руку, холодно и надменно прикасается к одним, вежливо пожимает другим, склоняется к ручкам дам под различным градусом, смотря по положению их обладательницы. На скачках Анна «видела, как он подходил к беседке, то снисходительно отвечая на заискивающие поклоны, то дружелюбно, рассеянно здороваясь с равными, то старательно выжидая взгляда сильных мира и снимая свою круглую большую шляпу, тащившую кончики его ушей» (218). «Уши у него так странно выдаются» (119). «Одно честолюбие, одно желание

успеть — вот все, что есть в его душе» (218).

Говорит Каренин Хмелева сухим, жестким фальцетом, изнуряющим своей четкой пунктуальностью, расставляющим знаки препинания, подчеркивающим курсивом слова, звенящим, медным криком, иногда срывающимся в визг в минуты раздражения. Он все время подавляет свои чувства, но они вскипают и вырываются наружу. Клапан действует безотрывно. В разговоре с Анной он придерживается резолютивно-императивного, категорического, бездушно-морализирующего тона. Впрочем, это обычная манера его обращения с людьми, если они не стоят выше его. С блестящим мастерством передает Хмелев этот злорадный курсив, трагический пафос бездушной, опустошенной, мертвой формы. Переноситься мыслью и чувством в другое существо было душевное действие, чуждое Алексею Александровичу. Он считал это душевное действие вредным и опасным фантазерством. В голове его ясно и отчетливо, как доклад, составила форма и последовательность предстоящей речи. «Высказать следующее: во-первых... во-вторых... в-третьих... в-четвертых...». Заложив пальцы за пальцы, ладонями книзу, Алексей Александрович потянул, и пальцы затрещали в суставах. Этот жест, дурная привычка — соединение рук и трещание пальцев — всегда успокаивал его (153).

Когда Анна признается, что любит Вронского и принадлежит ему, Каренин Хмелев не пошевелился и не изменил прямого направления взгляда. «Но все лицо его вдруг приняло торжественную неподвижность мертвого». Он превратился в сфинкса.

Объясняясь с Анной с целью «обеспечить свою репутацию, нужную ему для беспрепятственного продолжения своей деятельности», он не глядит ей в глаза, а смотрит выше, на ее лоб и прическу. Волнение его выражается в механических маниакальных жестах: он сжимает виски, проводит рукой по лбу, сжимает руки, в гневе всплескивает руками, выкидывает переплетенные запястья вперед. Говорит резким, тонким, пронзительным голосом. Потом подавляет свои

чувства и молчаливым наклоном головы, застывшей позой заставляет жену удалиться.

Сухой, поджарый, сутулый, тонкий, Каренин-Хмелев медленно подходит к кровати умирающей Анны и садится. «Готовясь на свидание с женой, он не обдумал той случайности, что раскаяние ее будет искренне и он простит, а она не умрет». Он был уверен, что Анна умрет. Поэтому он и отдался у постели умирающей жены «тому чувству умиленного сострадания, которое в нем вызывали страдания других людей и которого он прежде стыдился, как вредной слабости» (440). Это было «размягчение», произведенное близостью смерти», «умиление перед высотой своего смирения», умиление перед своей чувствительностью (454). Но это было и «счастье прощения» — Каренин впервые почувствовал себя человеком. Он растрогался, плачет тихо, повернувшись спиной, стыдясь своего «душевного расстройства». Нужно быть очень большим художником, чтобы так тонко, верно и правдиво передать искренность и горе этого сухого и жесткого человека, который и в искренности не может освободиться от фарисейского морализирования, и в горе не может освободиться от гордого самолюбования. «Душевное расстройство» и слезы Каренина переданы с чутьем и тактом тонкого психолога и великого художника.

После встречи с Вронским у себя дома Каренин разъярен. Решительными шагами входит он в комнату Анны и, не поздоровавшись с ней, прямо направляется к ее письменному столу и бросается к письмам. Он перечисляет свои требования по пунктам. Любимый его знак препинания — двоеточие. Он с упоением его ставит. Иногда скандирует слова по слогам: «В заклю-чени-е». Он кричит от раздражения пискливым голосом, который поднялся теперь еще нотой выше обыкновенного. «Вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... пеле... пелестрадал». «Алексей Александрович говорил так скоро, что запутался и никак не мог выговорить этого слова». С прозвучавшего каркающего фальцета, с

множеством ударений во фразе, он переходит к более холодному тону, менее пискливому голосу, к более протяжным интонациям барственного, презрительно-бездушного тембра, продолжая подчеркивать произвольно избранные, не имеющие никакой особенной важности слова. «Я пришел вам сказать».

Хмелеву понадобились годы упражнения над голосом, чтобы достичь того виртуозного искусства интонации, которое он показал в переходах каренинской злости.

У адвоката перед нами барин-аристократ, который с достоинством входит в кабинет, важно садится в кресло, небрежно стягивает перчатки, бросает их рывком, сжимает руки. Усталый и торжественный сановник империи, попавший в досадное и недостойное положение. Психологический рисунок четок до последнего штриха.

Во время объяснения у Стивы Облонского, который предлагает Каренину согласиться на развод, Каренин — Хмелев делает совершенно необычайный, единственный в спектакле широчайший жест. «Следовательно, ты находишь, что это положение нужно прекратить? — перебивает Облонского Каренин. — Но как?» Он вскрикивает и описывает перед глазами рукою круг, в порыве раздражения и отчаяния. С большими ревматическими ногами, каркающий, злой, несчастный и жестокий, он жалок и отвратителен.

В сцене с графиней Лидией Ивановой у себя в кабинете (в III акте) Каренин напоминает нетопыря. Он в усталости склонился к столу, а потом поднимает свой бледный, жесткий, категорический профиль. Он в клетчатом домашнем пиджаке, страшно одинок и несчастен. Но в страдании он сух и жесток. Про счет за ленты, за шляпу он не мог вспомнить без жалости к себе самому. Он закрывает лицо руками. Чувствуется молчаливое страдание, очень тонко переданное и донесенное до зрителя. Но... «Алексей Александрович был вовсе лишен глубины воображения». Он переводит свое страдание в плоскость бездушного морализирования. «Что до меня, то я исполняю свой долг». Он:

интересовался религией «преимущественно в политическом смысле» (XIX, 80).

Во дворце — он облезлый, замкнутый, прилизанный, с казенной приветливой полуулыбкой-полугримасой на лице, в красном придворном мундире, жуткий символ живого властного мертвеца, придавившего всякую жизнь вокруг себя.

В последней своей сцене (в IV акте) он с раздражением и злостью говорит со Стивой о разводе. Как только Облонский произнес имя Анны, лицо Каренина на глазах у зрителя совершенно изменилось; вместо прежнего оживления оно выразило усталость и мертвенность. Тонким, почти визгливым голосом он высказывает досаду, что ему напомнили о деле, которое он считал давно законченным. Он встал на ноги и, бледный, с трясущейся челюстью, пискливым жестким фальцетом прокричал: «Я прошу вас прекратить, прекратить этот разговор».

Страшно трудная задача — толстовского Каренина показать на сцене. Это значит неисчерпаемую глубину характеристики Толстого передать в более конкретных, детальных и осязательно-законченных чертах. Чтобы не снизить толстовский образ, актеру нужно обладать глубиной мысли и чувства, большой культурой мастерства и вкуса. Хмелев подошел к роли не как посторонний наблюдатель, а как участник современных боев, как пристрастный художник, ответственный за настоящее и будущее человечества. Он показал Каренина, как носителя отжитого и свергнутого морального и социального политического уклада, с гневом, страстью, темпераментом и болью за искажение человеческого облика.

Основная тема, которую разрабатывает Хмелев в образе Каренина, — искажение образа человека, умерщвление в человеке чистоты, благородства и человеческого достоинства. Поэтому и следует рассматривать Каренина, наряду с другими отрицательными образами Хмелева, как этап на пути к положительному образу.

11

Некоторые «театроведы» с большой робостью ходили вокруг образа царя Федора, созданного Хмелевым, говорили о «новом и оригинальном прочтении роли» и делали отдаленные намеки на то, что работа эта представляет собою выдающееся театральное событие. На самом деле, роль царя Федора — самая глубокая работа Хмелева, это лучшая его роль, самое высокое его достижение и крупнейшее достижение советского театра.

В «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого, в одном из коренных спектаклей Художественного театра, Хмелев выступал неоднократно. Он сначала исполнял в нем Михайлу Головина (1924), потом Василия Шуйского (1925). С этого времени и начал мечтать о роли Федора. Наконец, И. М. Москвин, который дал одно из самых глубоких классических истолкований образа царя Федора на русской сцене, исконный исполнитель этой роли, сам поставил вопрос о необходимости подготовить к исполнению этой коренной роли Хмелева, поделился с ним своим многолетним опытом работы над образом и дал некоторые мудрые советы.

Хмелев был в корне не согласен с трактовкой роли Федора и замыслом всего спектакля в прежней его исконной редакции. Он считал, что нельзя Федора показывать только блаженным, юродивым, благочестивым, слабовольным царем, пономарем и молитвенником. Федор — глубже, и трагедия его — сложнее. Федор — последний в роде варяжских князей, последний, бездетный царь. В нем сочетаются слабование вырожденца и вспышки ярости прежних владык. Для него характерны и бессилие, и буйные попытки активного вмешательства в жизнь. В нем бродят черты грозного отца. В детстве его — застенки, опричина, казни, пытки, зловещая жестокость игр и забав. Отсюда — надрыв, болезненность, патологические элементы его психологии. Но к ним образ отнюдь не сводится. Они не играют ведущей роли. Всеми силами своего ума и сердца Федор хотел обеспечить людям

справедливость, порядок и счастье, но воли, энергии, ума у него нехватало. От бессилия он впадал в ярость. Хмелев особенно старался, чтоб Федор вышел без единого сантимента, чтобы в нем была максимально выявлена суровость и мрачная одержимость кроткого и чистого человека, загнанного, подобно дикому зверю, в клетку и бьющегося в ней с безумной тоской. Трагедия его — трагедия доброты, которая думает уничтожить зло мира личными усилиями одного человека, не опирающегося на народные массы.

Новая трактовка образа царя Федора и ввод группы новых исполнителей потребовали новой постановки массовых сцен. По-настоящему пошла работа над спектаклем, когда руководство взяло на себя В. И. Немирович-Данченко. Работать было для Хмелева чрезвычайно трудно, так как его подход к образу был связан с ломкой некоторых так называемых традиций театра. Истинные традиции Художественного театра заключаются в уважении к исканиям и творческому росту актера, в чутком, деликатном, бережном отношении к серьезной творческой работе актера в период его становления. Признание за актером права на искание и на свою трактовку роли относится к лучшим традициям Художественного театра. Но есть и так называемые традиции, которые защищают застылость манеры и достижений, которые боятся исканий, которые канонизируют прошлое.

В. И. Немирович-Данченко одобрил творческую инициативу и замысел Хмелева и начал с ним работать. Он переменял почти все мизансцены в спектакле, поддержал уклон Хмелева в сторону суровости образа.

Роль Федора — самая трудная, самая горькая и самая любимая работа Хмелева. Играет он ее с наслаждением, упорно работает над образом, который становится все осмысленнее, тоньше и глубже.

В этот образ Хмелев вложил все свое мироотношение, всю свою страсть, все свои стремления.

Когда Хмелев играет Федора, на его душе праздник.

Раскрыть внутренний мир образа — такова первая задача актера. Найти адекватную внутренней сущности образа форму — вторая задача.

Федор в истолковании Хмелева — воплощенная доброта, искаженная и изуродованная в условиях рабовладельческого общества. Доброта бесплодная, но мечущаяся и неиссякаемая. Он страстно хочет, чтоб всем было привольно жить, чтоб никто никого не душил и не угнетал, чтобы не было горя и слез. Ему кажется, что он страшно деятелен и активен во внедрении добра в мир. Он все время мирит врагов, уговаривает и успокаивает недовольных, заговаривает зло, а когда это ему не удастся, когда добро оказывается бессильным в борьбе со злом, он впадает в ярость и бешенство. В нем уживаются ад и рай. Преобладает рай. Рай олицетворяет Ирина. Все доброе и святое, что существует в жизни, вся чистота и красота жизни, все человеческое в человеке воплощается в ее образе. Без Ирины нет образа Федора. Она его часть, его дополнение, ключ к нему. Борис и все остальные с их злобой, борьбой, интригами и преступлениями — это ад. Федор глубоко верит, что зло можно победить добром, что вражду и насилие можно замять, уговорить, смягчить, рассеять добрым словом, кротостью, лаской, теплом сердечным движением. Когда это не удастся, когда его зажимают в тиски, он начинает биться и становится неистовым. Тогда он вспоминает, что он царь, который обладает страшной силой принуждения, кары и устрашения. Тогда в нем оживает кровь Ивана Грозного. Хмелев со страшной остротой показывает припадки неистовства и бешенства в Федоре.

Это не заглушает кротость и покорную жалостливость образа. Наоборот: элементы благости, молитвы и тихого звона становятся заметнее и сложнее в образе и поведении Федора благодаря контрасту с суровостью и припадками бешеной ярости. Элементы благостности еле намечены Хмелевым. О них не приходится заботиться — они не отделимы от образа, от его существа, от его исторической судьбы.

С самого начала, когда Федор появляется на сцене, возбужденный, с блаженной детской улыбкой, с трогательным недоумением во взоре, с затравленными воспаленными глазами, уже чувствуешь, что нарастает трагедия. Он любит прощать, опрашивать и жалеть. «Стремянный, отчего конь подо мною вздыбился?» В голосе звенит гнев, недоумение, недоверие, слеза. «Уж я его прощу» — говорит Федор с трогательной искренностью о коне. Постепенно благодатная теплота распространяется вокруг его образа. Он хочет, чтоб все жили в мире и согласии. Он не понимает, отчего люди враждуют, он не понимает смысла политической борьбы. Политическая борьба для него не является выражением борьбы антагонистических общественных сил, он не видит и не чувствует этой борьбы, политическая борьба для него сводится к проявлению доброй или злой воли отдельных людей, к положительным или отрицательным сторонам их характера. За людьми он не видит реальных стремлений определенных общественных групп и сам не опирается ни на какую из них. В этом его слабость, его горе, его трагедия. Он хочет помирить Годунова с Иваном Петровичем Шуйским и думает, что это ему удастся, так как это исключительно сердечное дело, а он в делах сердца специалист. «Здесь надо ведать сердце человека». С невыразимой лаской и нежностью он обращается постоянно к жене, как к последнему прибежищу и голосу своей совести: «Аринushка, послушай». Голос звучит, как самая тонкая лирическая струна.

Во второй картине Федор стоит у престола на возвышении, взволнованный и одинокий. Руками сжимает голову (любимый жест Хмелева), задумчиво и застенчиво улыбается, по-детски кладет палец в рот. Жидкие выющиеся, слипшиеся волосы, страшно бледный лоб, большие вопрошающие глаза, прямой иконописный нос, небольшая русая бородка. Он в зеленой вышитой рубахе и в зеленых узорчатых сафьяновых сапогах. Нервные, порывистые руки не знают, за что ухватиться. Надо во что бы то ни стало помирить шурин с

Шуйским. «Спасибо, шурин». Он пытается зацепиться за каждое его слово. Потерянный, смущенный, он не знает, как начать речь о примирении, несколько раз пытается говорить и не может. Нервно сжимает руки от страшного волнения, лихорадочно касается лба рукой. От смущения и желания осуществить задуманное, не в силах громко произнести нужные слова, он начинает шептать, как бы магически заклиная неподчиняющуюся человеческому сердцу действительность. «Начинай же!» — наконец, с усилием и досадой он произносит. Во время разговора Годунова с Шуйским Федор сидит на престоле, как на угольях. Наивность, детскость, застенчивость, недоумение и обида этого человека исключительно человечны и трогательны.

В четвертой картине, после беседы с духовником, Федор выходит скромно, в халатике, и жалуется на скверный сон. «Нам делать так, чтоб на Руси у нас привольней было жить», — мечтает он, дремля на плече Ирины, доверчиво к ней прижимаясь. Злая воля Годунова разламывает его мечты. «Я хочу вернуть Дмитрия в Москву. А он (горький жест в сторону Бориса) не хочет». Ожесточение борьбы неожиданно вихрем врывается в его жизнь. Федор все время горестно сжимает шею рукою, ломает руки, кладет пальцы в рот. Он закрывает лицо и бесшумно рыдает, когда Годунов требует головы Ивана Петровича Шуйского. Он весь дрожит от гнева, отчаяния и боли, когда три раза повторяет горестный и страшный вопрос: «Я царь или не царь?».

Федор старается быть самостоятельным, деятельным и активным. Он сидит в тереме царицы в желтом кафтане за делами. Он посылает за Шуйским. Он уверен, что его уломает. «Я его и круче и упрямей. Нашла коса на камень». Бедный, наивный мечтатель хочет обмануть самого себя — самого себя взвести в своей силе. Он уговаривает Шуйского — знаками, шопотом, мимикой — уйти, не раскрывать своих замыслов в присутствии Петровича (Клешнина), подручного и клеветника Годунова. Это удивительная, потрясающая сцена. Мимиче-

ская трагическая игра Хмелева достигает страшной выразительности и громадной лирической силы. За последнее десятилетие это, может быть, самая сильная сцена в истории советского театра. Человек с величайшим напряжением воли, мысли и чувства пытается подчинить себе действительность, а она неумолимо продолжает себе развиваться по своим законам, не обращая внимания на трагический шопот несчастного закладника. Когда Шаховской приносит грамоту с требованием заточения царицы в монастырь и насильственного развода ее с царем, Федор не верит, трясется, не может читать, кусает себе руки. «Аринушка, он подписался. Он, он! Пускай бы кто другой!» — кричит Федор, увидев подпись Шуйского. Страшный удар по вере в людей разрушает все его иллюзии. Остается жестокий язык кары. В сознании всплывает страшная догадка о своей силе. «Я царь! Они забыли, что я царь». И потом вопль бешенства: «В тюрьму!». И страшная поспешность в применении власти: «Если я подожду, я их прощу».

В последней, восьмой, картине царь выходит из церкви сокрушенный, грустный, отягощенный скорбью. Молится жалостливо: «И быть царем меня ты научи». С мукой кланяется ниц, кроткий, покорный и обессиленный. И вдруг удар за ударом. По просьбе княжны Мстиславской царь требует вернуть всех Шуйских из тюрьмы. Когда Туренин говорит, что освободить Ивана Петровича Шуйского нельзя, потому что он... «сею ночью...», Федор весь напрягается, сразу все понимает, но не может поверить. Он переспрашивает и торопит ответ. «Ну, что сею ночью? Что?» — шепчет он воспаленными губами, что-то говорит, пытается отогнать от себя ужас происшедшего. «Не удавился, удушен он!» — кричит Федор в отчаянии и бешенстве. Безумная вспышка ярости охватывает все его существо. Тень грозного отца появляется во всей своей реальности. Царь бросается с железом, вырывает у стража топор и в неистовстве кричит: «Палачей! Поставить плаху здесь передо мной, перед крыль-

цом, сейчас! Пришла пора мне вспомнить, чья кровь во мне».

В это время на Федора обрушивается второй удар: «Царевич Дмитрий упал на нож и закололся». Федор почти придавлен. Он мечется на паперти, шепчет, кричит, изнемогает. «До смерти, до смерти закололся!». Страшное предположение возникает в мозгу: «А что, если он их»... Не может высказать мысль до конца, так страшна она. «Я никому не верю». «Послать племянника того, кого ты сегодня... Я путаюсь, мои смешались мысли. Я правды от неправды не отличу». Мрачные зарницы вспыхивают в его глазах, когда он направляет их в сторону Годунова. В своем безумии он постигает правду. Но несчастного юродивого легко обмануть. Он думал спасти народ, спасти мир от зла и насилия, опираясь только на свою добрую волю. В этом его страшная трагедия. Победить зло, не опираясь на народ, невозможно. Носителем реальной справедливости, правды, добра, бессмертия является только народ. Федор этого не знал. Его трагедия — трагедия одиночества, отщепенчества, безверия в силы народа. Остается только погибнуть. «Уйти от мира — в нем правды нет. Я сам хотел бы уйти». «Аринушка, спаси меня» — молит перед гибелью Федор. Он остается вместе с любимой Ириной, единственным человеком, который его не бросил и который его понимает, на паперти Архангельского собора, в страшном одиночестве, с нищими и калеками. Они прижались к стене, сами убогие, сами нищие, одни во всем божьем свете. Последние мысли Федора — мысли о его вине перед народом, о своей обреченности. Он подозревает какую-то высшую правду. «Я последний в роде». «Моей виной случилось все, а я хотел добра, Арина, я хотел всех согласить, все сгладить».

Со страшной трагической силой Хмелев показал в Федоре трагедию человека, обреченного на гибель, вырождение и бессилие благодаря отсутствию реальных, морально-психологических связей с народными массами. Этот юродивый, больной, затравленный человек является носителем глубоко человече-

ских чувств, олицетворяет человеческое отношение к человеку. Но он не умеет и не может осуществить своих стремлений, так как не понимает конкретности настоящей действительности и ее движущих исторических сил.

Как художник Хмелев мало показывал доброту, мягкость, благородство, душевную красоту человека. А влекло его всегда к положительному образу. Его страшно интересует судьба людей, старающихся сделать жизнь чище, честнее, радостнее и красивее, а человека — свободнее, благороднее и выше. Его привлекает высокое благородство души, верящей в творческие силы и победу человечества и тоскующей от жестокости, грубости и уродливости жизни. Его интересуют неудачи, гибель, ошибки и трагедия этих людей, причины их провалов и возможности их торжества. Вот почему он захотел сыграть роль блаженного кроткого человека и показать причины его трагедии, его исторической обреченности. Сделал он это как зрелый мастер, крупный мыслитель и современный художник. Такой

подход к роли царя Федора не лежит в плане сентиментального мещанского гуманизма. Это гуманизм социалистической пытливости, гуманизм протестующий, активный, творчески переделывающий жизнь. Трагедия царя Федора, рассказанная Алексеем Толстым с его политическими реакционными тенденциями, заново осмыслена, пережита и истолкована одним из самых искренних и замечательных актеров страны социализма.

Генеральная тема этого актера, которая им разрабатывается во всех его ролях, — мечта о чистоте, мужестве и красоте человека, болью искажении в образе человека человеческих черт. Понятна его страсть к положительному образу. Положительный образ человека — это и есть его тема. А так как настоящий человек завоевывается в боях и величайших усилиях и так как вопрос о его моральной чистоте больше всего интересует этого актера, то он и тяготеет преимущественно к образам лирико-героических и философских трагедий.