

ЕЖЕГОДНИК

МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

1943

ИЗДАНИЕ МУЗЕЯ МОСКОВСКОГО
ОРДЕНОВ ЛЕНИНА И ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО
ТЕАТРА СССР
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО
М О С К В А
1 9 4 5

В. Я. Виленкин

МАРИЯ ПЕТРОВНА ЛИЛИНА

Двадцать девятого февраля 1888 года в театре «Парадиз» шел любительский спектакль в пользу Попечительства о дешевых квартирах при Московской консерватории. Программу составляли: трехактная комедия В. Крылова «Баловень» и два водевиля. Роль Фрезе в «Баловне» исполнял К. С. Станиславский. Рядом с ним, в роли Тани, историк Художественного театра Н. Е. Эфрос вспоминает «совсем молоденькую, очаровательно наивную, очаровательно простую и столь же очаровательно талантливую девушку с большими светлыми глазами и роскошными волосами».¹

Это был первый сценический дебют М. П. Перевощиковой, дочери московского нотариуса, служившей в то время классной дамой в Екатерининском институте. Разумеется, юная классная дама играла спектакль тайком от начальницы института и замирала от страха при мысли, что ее тайна раскроется. Чтобы скрыть следы преступления, А. А. Санин², также участвовавший в спектакле, придумал ей псевдоним: Лилина. Однако, конспирация не удалась, и институт пришлось оставить. В конце того же года Мария Петровна получила приглашение Станиславского вступить в руководимое им Общество искусства и литературы. Это приглашение окончательно решило ее судьбу.

В первом «исполнительском собрании» Общества, происходившем в помещении бывшего Пушкинского театра А. А. Бренко,³ М. П. Лилина впервые предстала перед «большой публикой» в роли субретки Клодины в комедии Мольера «Жорж Данден». Сотанвилю играл Станиславский. «Не помню, как я работала над этой ролью и как я ее играла, — рассказывала на склоне лет М. П. — В памяти осталось только то место, где я, с плохо скрытой робостью, подавала письмо господину Сотанвилю».

Рецензия газеты «Русский курьер» (18 декабря 1888 года), вообще похвально отзывавшаяся о спектакле, в программе которого, помимо «Жоржа Дандена», были «Скупой рыцарь» Пушкина и отрывок из «Годуновых» А. Ф. Федотова,⁴ отмечает: «...Комедия Мольера была разыграна премило... Из женских ролей по исполнению лучшая — Клодина». В заключение отзыва рецензент советует «артистке» (милостиво награждая этим званием молодую любительницу, он все-таки

осторожно ставит его в кавычки) «несколько более бойкости и лукавства».

Так началось первое десятилетие артистической биографии Лилиной.

В конце того же сезона она сыграла роль Луизы в трагедии Шиллера «Коварство и любовь»⁵. Эту роль она запомнила на всю жизнь. Много, много лет спустя, вспоминая о ней, М. П. говорила: «Я сразу увлеклась ею; переживания Луизы мне казались такими понятными, простыми, благородными и трогательными... Роль быстро налаживалась: я с наслаждением репетировала сцены с Миллером, с леди Мильфорд, с матерью, но сцены с Фердинандом мне не удавались. Фердинанда играл К. С. Станиславский. Как только доходило до этих сцен, я конфузилась, робела, что-то во мне замыкалось, и я теряла всю простоту и естественность; режиссер А. Федотов терял терпение, сердился и не раз ссорился со мной»...».

Загадка разрешилась на премьере, и об этом рассказал в книге «Моя жизнь в искусстве» сам Константин Сергеевич: «Оказывается, мы были влюблены друг в друга и не знали этого. Но нам сказали об этом из публики».

5 июля 1889 года в усадьбе Алексеевых, в селе Тарасовке, справляли свадьбу К. С. Станиславского с М. П. Перовошиковой.

Среди множества ролей, сыгранных Лилиной в Обществе искусства и литературы, главным образом в комедиях и водевилях, особенно большой успех имела горничная Таня в «Плодах просвещения» Л. Толстого.⁶ Замечательно, что, сыграв до этого немало ролей субреток в переводных водевилях, Лилина сумела найти для толстовской Тани и непосредственность, и простоту, и правдивую оригинальность; ее характерность не имела ничего общего со сценическим трафаретом и вся была построена на искреннем юморе и живой наблюдательности. После этой роли один из рецензентов пророчил ей будущность большой актрисы, а П. Кичеев прямо писал, что «т-жа М. П. Лилина в роли горничной Тани была так безукоризненно хороша и выказала личность такого крупного артистического дарования, что про нее можно смело сказать, что подобных ей артисток не много и на какой угодно из русских сцен» («Московский листок» 16 февраля 1891 г.).

За «Плодами просвещения» следовали успехи Лилиной в «Двенадцатой ночи» (Мария), «Последней жертве» (Ирина), в «Гувернере», «Счастливец», в водевилях. Критика все больше хвалила ее за простоту, искренность, задушевность; все чаще появлялось в рецензиях признание даже мастерства у столь молодой артистки («отделка роли», «мастерская рука» и т. п.).

Но ни к одному из этих лестных отзывов не прислушивалась она, наверно, так жадно, как к указаниям своего учителя, К. С. Станиславского. В «Художественных записях» К. С. сохранились страницы, непосредственно обращенные к Лилиной в те первые годы ее карьеры. Они дышат нежностью, глубоким признанием ее таланта, и в то же время неукротимой требовательностью художника-руководителя. В одном месте К. С. отмечает «два ее редкие и дорогие артистические качества: первое из них — чуткость, второе — художественная простота»; он пишет об «оригинальной прелести или, вернее, индивидуаль-



М. П. Лилина
1914 г.

ности ее таланта». С тем большей твердостью и настойчивостью он предлагает ей работать над собой, над своим художественным вкусом. Он открывает перед нею тот путь внутреннего самоизучения, на который недавно сам вступил с такими муками и с такой радостью — путь, которого он не оставит до конца дней.

В автобиографической статье для газеты «Советское искусство» М. П. Лилина писала в день 50-летия своей артистической деятельности: «Все десять лет существования Общества искусства и литературы и сорок лет существования МХАТ я была его преданной и убежденной ученицей. Его постоянные искания в области драматического искусства глубоко интересовали и захватывали меня. Поняв их, я всегда старалась применить их на практике. Создалась вечно искрящаяся, радостная жизнь, за которую приношу Константину Сергеевичу мою беспредельную благодарность и кланяюсь ему до земли».

В свою очередь, Мария Петровна становится в первые же годы своей деятельности в Обществе искусства и литературы ближайшей помощницей Станиславского. Из тех же «Художественных записей» К. С. ясно видно, как он ценил ее мнения, ее вкус, ее советы, без которых не обходилась ни одна его новая роль и ни одна режиссерская работа.⁷ А когда в 1897 году у него и у Вл. И. Немировича-Данченко созрело историческое решение об открытии в Москве Художественно-общедоступного театра, Лилина естественно оказалась среди самых деятельных и страстно увлеченных создателей нового дела, решивших посвятить ему всю свою жизнь. Талант Марии Петровны давал ей право на одно из первых мест в молодой труппе, готовившейся дать сражение многим отжившим традициям старого театра. Отдавая всю себя новому делу, она горячо взялась не только за актерский труд, но и за художественно-организационный. Вся костюмерная часть, например, имевшая такое большое значение в первый период деятельности Художественного театра, особенно при постановке исторической трагедии «Царь Федор Иоаннович», была руководима ею совместно с М. П. Григорьевой.⁸ При ее горячем участии на сцене молодого театра воссоздавалась историческая и бытовая правда, немало способствовавшая впоследствии необычному успеху первого спектакля МХТ.

Образ Лилиной накануне открытия Художественного театра ярко запечатлелся в памяти ее товарищей. Казалось, она олицетворяла собой и смелую устремленность, и светлую веру в будущее молодого коллектива.

«Я в первый раз встретила Марию Петровну Лилину в Пушкине, где зарождался наш театр, — вспоминала недавно О. Л. Книппер-Чехова. — Это было 14 июня 1898 г., в день первого сбора тогда совсем юной труппы Художественного театра. День был солнечный, летний, горячий. Я до сих пор не могу забыть того впечатления, которое я вынесла от встречи с ней и которое пронесла через всю жизнь.

Молодая, легкая, поэтичная, в легком фисташковом платье, в большой шляпе с лентой — она вся дышала ароматом юности, драгоценной женственности, каким-то особенным, только ей свойственным обаянием. В ней была большая наблюдательность, тонкий юмор, такой же тонкий, женский, все подмечающий ум. И все эти качества, так по-



А. П. Чехов
Соня

«Дядя Ваня»
М. П. Лилина

беждавшие в жизни, она переносила и на сцену, став одной из лучших актрис не только нашего, но русского театра вообще». ⁹

* * *

В Художественном театре талант Лилиной проявился во всей своей глубине и широте в первые же годы. Поэзия Чехова и — почти одновременно — резкое, смелое разоблачение всесветного мещанства были как бы двумя полюсами, на которых концентрировался тогда этот замечательный талант. Маша в «Чайке» и Наташа в «Трех сестрах», Соня в «Дяде Ване» и, два года спустя, Лиза Бенш в пьесе Гауптмана «Микаэль Крамер» были наивысшими достижениями Лилиной в этот первый период, этапами ее творчества, раскрывавшегося в поразительных контрастах.

Огромная роль принадлежит Лилиной в возвращении Чехова русской драматургии, после трагического провала «Чайки» на императорской сцене. Чеховское мироощущение было ей так близко, чеховская поэзия так наполняла все ее существо, что первая же ее роль — Маша в «Чайке», исчерпываемая тремя-четырьмя сценами, немногословная, внешне неяркая, стала не только камертоном спектакля, но приобрела значение в решении всей сценической судьбы Чехова.

Вспоминая напряженную атмосферу первого представления «Чайки», когда на карту были поставлены все надежды только что народившегося театра и, может быть, самая жизнь тяжело больного, любимого писателя, Н. Е. Эфрос впоследствии говорил о финале первого акта: «Еще было какое-то внутреннее колебание, было нужно что-то, что ударило бы с особенной силой, нужно было еще какое-то напряжение обаяния, чтобы впечатлением была дана полная победа над душой. И этот последний удар был дан М. П. Лилиной, игравшей Машу, ее последними словами, ее слезами, с которыми рухнула она безнадежно на садовую скамейку» ¹⁰.

Лилина, играя эту роль, вероятно, бессознательно воплощала самую сущность нового театрального учения Станиславского и Немировича-Данченко. Скупые чеховские слова и будничные мизансцены были в ее исполнении только знаками напряженной, сосредоточенной внутренней жизни. Скрытая от глаз окружающих, тлея и вспыхивала по временам трагедия Маши, ее безнадежная, преданная любовь, ее глухая тоска, — душевная сила, обреченная на бездействие. Лилина не играла страдания и не играла тоски. Одета в черное простое платье («Это траур по моей жизни»), почти без грима, с гладко-гладко зачесанными, почти прилизанными волосами, с пристальным взглядом огромных, беспокойных глаз, она прохаживалась по аллее с Дорном, резким движением доставала из кармана табакерку и нюхала табак, надевала пальто и уродливые калоши, стелила для Сорины постель в гостиной... Она часто задумывалась, а потом, встряхнувшись, с какой-то нарочитой грубостью, с ухарством, не женственным и неприятным, говорила свои бравирующие слова, глубоко пряча настоящие чувства. Но они прорывались невольно. Когда Маша неподвижно и задумчиво останавливалась у окна, глядя в темный осенний сад, когда в четвертом акте она неожиданно делала несколько туров вальса, когда, опершись на



А. Н. Островский
Снегурочка

«Снегурочка»
М. П. Лилина

локоть и тыкая вилкой в какую-то еду, оставшуюся на столе, не глядя на Тригорина, говорила ему о себе, сердце сжималось от ее отчаяния. В эти моменты на сцене внутреннее действие торжествовало над внешним, и оправдывались слова Чехова: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом, не жестикующий, а грацией. Тонкие душевные движения и внешним образом нужно выражать тонко».

После Маши — Соня в «Дяде Ване». Снова скрытая, щемящая драма загубленной жизни. Лилина поразила зрителей своей искренностью, своей убежденной покорностью и верой. Казалось, что между ней и образом Сони не было грани искусства. То, что она делала и говорила на сцене, казалось самой жизнью. Это была русская девушка, деятельная и любящая, которую хотелось назвать идеальной и которую было жалко до боли. Она не сразу, а постепенно завоевывала симпатии зрителей своими внутренними качествами. Покоряло ее духовное благородство. И опять, как и в «Чайке», — ни тени сентиментальности, нарочитой элегичности, жаления себя. Свою знаменитую фразу: «надо быть милосердным!» Лилина наполняла такой требовательностью, такой выстраданной убежденностью, что эти слова вырастали из рамок семейной трагедии в доме Войницких и говорили о чем-то более общечеловеческом. Так и последний ее монолог о «небе в алмазах» и отдыхе где-то впереди, казалось, вдруг освещал хмурую усадьбу поэзией и верой.¹¹

Незаслуженное страдание цельной и чистой женской души, открытой для добра, для любви, но подавленной всем окружающим, было внутренней темой Лилиной в образах Маши и Сони. В эпоху Чехова и раннего Художественного театра эта тема звучала в действительности острой, скорбной нотой и требовала себе отклика. И Лилина пробуждала его всей трепетностью, всей задушевностью своего таланта.

Гораздо меньше, по общему признанию, удалась ей роль Ани в «Вишневом саде», как и роль Нины Заречной, которую она сыграла при возобновлении «Чайки» в сезоне 1905—1906 г. Повидимому, не было в актерской природе Лилиной девической звонкости, открытости темперамента для Ани, а Нина Заречная была далека от той внутренней душевной характерности, которая так захватывала зрителей в ее первых чеховских ролях.

Примечательно, что несколько раньше сыгранная ею Снегурочка в сказке Островского тоже казалась образом спорным и многими принималась лишь с большими оговорками. В Снегурочке Лилиной подкупала искренность ее неподдельного изумления перед чудом жизни, которое впервые представало ее широко раскрытым на мир глазам. Но внезапно вспыхнувшая любовь не преображала ее существа, не осложняла ее внутренней жизни.

Не сравнялся по силе с первыми чеховскими ролями и образ Вари в «Вишневом саде», созданный Лилиной уже позже, в 1911 г. Еще когда Чехов только задумывал эту пьесу, он непременно хотел, чтобы Варю играла Лилина. «Без Марии Петровны эта роль выйдет и плосковатой и грубой, придется переделывать ее, смягчать», — писал он 2 ноября 1903 года Вл. И. Немировичу-Данченко. Кстати сказать, Чехов



А. П. Чехов
Наташа

«Три сестры»
М. П. Лилина

вообще исключительно высоко ценил ее артистический дар и дорожил ее участием в своих пьесах. «В Петербурге вместо Лилиной все время играет Н., — писал Антон Павлович сестре из Ялты в марте 1902 года, — значит, репутация театра должна пошатнуться».

В истории «Вишневого сада» Лилина осталась одной из лучших исполнительниц роли Вари, в которую она вложила и искренность, и душевную тонкость. Но, может быть, потому, что какие-то черты Вари слишком близко соприкасались с образами Маши и Сони, созданными Лилиной прежде, эта роль несколько уступала им в художественной яркости.

Зато блестящие победы были одержаны Лилиной в других ролях, прямо противоположных этой тонкой и грустной поэзии. После «Чайки» и «Дяди Вани» она играла Наташу в «Трех сестрах» и Лизу Бенш в «Микаэле Крамере».¹² Почти невозможно было поверить этому перевоплощению. Сочувствие, сострадание, любовь исчезли бесследно из творческого существа Лилиной. Теперь она умно, изощренно, резко разоблачала то, что всей душой ненавидела. В ее изображении мещанка Наташа, казалось, собрала черточки пошлости, вульгарности и злого эгоизма со всего мира. В доме сестер Прозоровых поселилась пошлость. Но в каком женственном, обманчиво изящном обличье! Это «шершавое животное» с манерами провинциальной жеманницы обнаруживалось постепенно, сквозь дымку кокетства. В иные минуты она казалась олицетворенным крикливым произволом, вторгшимся в чужие жизни и подчиняющим себе все кругом. Каждая черточка в Наташе-Лилиной казалась выхваченной из жизни. Но она была не только похожа на многих и многих в обыденной действительности. Актриса намеренно сгущала краски; призма художника, сквозь которую она смотрела на эту страшную сторону жизни, по временам становилась как бы увеличительным стеклом. Ее Наташа была монстром и в то же время кричаще правдивой фигурой.

А рядом — другое обличье мещанства, может быть, еще более резко очерченное, — Лиза Бенш, хорошенькая кельнерша из немецкого ресторана, «тип пивной Гебы», по выражению одного из критиков. Это было истинное дитя тесного кружка филистеров и проходимцев «при деньгах», завсегдатаев заурядного ресторана, в котором «можно научиться среди людей тому-другому». Лиза Бенш Лилиной была вся во власти «дрянейших тряпок», почитаемых святыней в этом кругу, если они аккуратно прикрывают внутренний сор. Только затхлый филистерский мирок немецких бургеров мог породить эту обворожительную и мерзкую самочку-недотрогу. Лилина наделила ее пустотой тупого, хорошенького животного, самоуверенной, аффектированной, чуть-чуть вызывающей интонацией, подчеркнутой едва заметным акцентом. Русскому зрителю она должна была казаться очаровательным с виду, но страшноватым недочеловеком.

* * *

Еще в первое десятилетие Художественного театра дарование Лилиной развернулось так широко, что иногда ставило в тупик тех, кто желал определить его масштабом и рамками какого-нибудь классического ампула. Не только сопоставление полярно противоположных ро-



Г. Ибсен
Лиза Бенш

«Микаэль Крамер»
М. П. Лилина

лей, но и почти каждый образ Лилиной сам по себе ускользал от привычных номенклатурных определений.

Так, когда в 1906 году в первой постановке «Горе от ума» Лилина блестяще сыграла Лизу, некоторым показалось, что она прирожденная *ingénue comique*. Судя по одному тому, какие горячие споры вызвало ее исполнение этой роли в печати, можно понять, что такое определение было недостаточно содержательным.

До сих пор Лилина создавала артистические первоисточники. Образ же Лизы был плотно окутан условными театральными традициями. Следуя замыслу Немировича-Данченко и Станиславского, она вступила в борьбу с традициями. Когда-то, играя в «Плодах просвещения» Таню-горничную, она должна была только отместить те штампы горничной-субретки, которые могли накопиться у нее самой и угрожать именно ей, переигравшей столько водевилей. Сам по себе материал был новым и нетронутым никакой традицией. Лилиной оставалось проявить искренность, такт и вкус, которые и были ей свойственны в высокой степени уже тогда. Теперь задача была гораздо сложнее. И не только потому, что традиционная Лиза русской сцены всегда была прежде вариацией французской субретки в кокетливом кружевном передничке. Сложность состояла в том, чтобы сохранить в этом грибоедовском образе всю тонкую прелесть своеобразной смеси типично русских самобытных черт с литературными и жизненными французскими влияниями, столь существенными для эпохи.

Живая, ловкая наперсница с плутоватыми огоньками в глазах, но и с типичными ухватками дворовой девушки, Лиза впервые приобрела в сценическом рисунке Лилиной полную бытовую убедительность. Возбуждая негодование одних критиков и похвалы других, Лилина ломала незыблемый до тех пор трафарет и яркими комедийными красками создавала характер, которому было бы тесно в традиционно-трагических очертаниях классической субретки.

Житейская трезвость Лизы, ее здравый смысл, бойкий народный юмор и природный ум, ее отношение к барскому дому Фамусовых и к Чацкому были для Лилиной важнее самих сценических положений. Характерные бытовые черты, придавая цельность образу, несколько не затуманивали в ее исполнении прозрачность грибоедовского стиха. Ее русская речь в «Горе от ума» была классически чистой и выразительной, поражала интонационным богатством. Так Лилина положила начало новых, реалистических интерпретаций образа Лизы, которые с тех пор не иссякают на русской сцене.

Семь лет спустя, в спектакле, сверкавшем всеми красками гениальной фантазии и юмора Станиславского, в «Мнимом больном» Мольера Лилина играла служанку Туанет. Теперь уж ей пришлось бороться с трафаретом чистого жанра, в законченной классической роли субретки. О ней писали, что она «внесла в роль Туанет много правды», «ушла совершенно от шаблона мольеровской субретки», что в ее исполнении «это уже не персонаж для подачи остроумных реплик». Все, кто вспоминает Лилину в этой роли, говорят о такой ее увлеченности самим существом комической интриги и своими сценическими задачами, которая освобождала ее от всякого подобия штампов и заражала зрителей. За тонким мастерством, с которым она вела диа-



А. С. Грибоедов
Лиза

«Горе от ума»
М. П. Лилина

лог, ключом была жизнерадостность, и в ритме ее жизни на сцене сверкало озорное веселье.

В том же 1913 году, всего через несколько месяцев после задорной мольеровской Туанет, неожиданно для всех, Лилина создала образ ошеломляющей трагической силы. Она играла роль полубезумной хромоножки Марии Тимофеевны Лебядкиной, порученную ей Немировичем-Данченко в спектакле «Николай Ставрогин» по роману Достоевского «Бесы».

«Это была самая замечательная ее роль, — сказал как-то партнер Лилиной по спектаклю В. И. Качалов, — и она создала ее с какой-то неженской силой».¹³ Он имел в виду и силу мастерства, и внутреннюю, духовную силу предельного напряжения.

Безумие жалкой, изуродованной личности Марии Тимофеевны было воспринято Лилиной как странная, почти гениальная чуткость больной души. В продолжение всего своего пребывания на сцене это хрупкое, удивительно женственное, загадочное существо жило среди других людей замкнутой, блаженной, сосредоточенной жизнью. Те немногие слова, которые она говорила, а еще больше — ее детски светлый взор иногда приоткрывали этот внутренний мир, в котором искалеченная любовь преобразилась в вечное терпение, самопожертвование и веру.

С первого своего появления около паперти монастыря, когда Мария Тимофеевна, в старомодном коричневом платье, с бумажной розой в волосах, нарумяненная и с подведенными бровями, сильно хромая, суетливо проталкивалась через толпу лакеев, она приковывала к себе внимание своим светлым, восторженным и вместе с тем тяжелым взглядом.

Встречу Марии Тимофеевны со Ставрогиным в темнокрасной мрачной гостиной в доме у генералыши Лилина пронизывала таким порывом беспредельной преданности, любви и самозабвения, что именно ее судьба начинала казаться главным смыслом всей происходящей драмы.

И, наконец, последняя сцена хромоножки, ее ночной полубредовой разговор со Ставрогиным, которого она не узнает. Эта сцена производила потрясающее впечатление. Вероятно, потому, что Лилина раскрывала в ней не патологию безумия, но безграничный страх и отчаяние перед внезапно представшим ей образом зла. Всеми силами души она защищала от него свою чистую, зыбкую мечту. В этой сцене, как и во всем предшествующем развитии роли, Лилина поражала и глубиной своего постижения трагедии этой страдальческой жизни, и мастерством, с которым она доносила до зрителя всю ее противоречивую сложность.

* * *

Рядом с образом «униженной и оскорбленной» женщины Достоевского в творческой биографии Лилиной стоят образы, насыщенные жизнерадостностью, очаровательной грацией и женским обаянием. Среди них особенно прославлены Элина в пьесе Гамсуна «У царских врат» и Ступендьева в одноактной комедии Тургенева «Провинциалка».¹⁴



Гамсун
Госпожа Карено

«Драма жизни»
М. П. Лилина

Тщетно искали некоторые критики в Элине-Лилиной символических элементов «бури», «тьмы», «поднимающихся со дна души темных сил инстинкта». Ничего этого не было в созданном Лилиной образе простой и обаятельной молодой женщины, жадно ищущей полноты жизни, полноты любви, простого земного счастья. «Крестьяночка», украсившая уютom и веселостью бедный дом философа Карено. Слабая душа, которой оказалось не под силу соседство с гигантом и которая стихийно потянулась к обыденной, но зато близкой радости. Женственное очарование, по уходе которого в доме и в душе Карено стало сразу темно и пусто.

В «Провинциалке», в изумительном по мастерству комедийном дуэте со Станиславским, Лилина-Ступендьева была еще темпераментнее, еще упорнее в борьбе за свою судьбу. Постепенно увлекая самолюбленного светского жуира графа Любина, она вела великолепно продуманный бой во всеоружии душевной энергии, обаяния и тонкой находчивости. Труднейший ажурный текст Тургенева требовал виртуозности. И Лилина ею владела. Вся роль была построена ею на тончайших психологических переходах в сложном переплетающемся узоре притворного самоунижения, лести, кокетства и затаенного злорадного торжества.

Таковы крупнейшие образы, созданные М. П. Лилиной в Художественном театре. Но у этой чудесной актрисы было еще какое-то особое умение превращать в большое художественное создание даже маленькую, иногда эпизодическую роль. Так, в пьесе Толстого «Живой труп» (1911 г.) она сделала Анну Дмитриевну Каренину одной из самых замечательных фигур спектакля. Снова рядом с К. С. Станиславским, игравшим роль князя Абрезкова, Лилина была отмечена в этой сценической миниатюре чуть ли не всей московской и петербургской прессой.

«Что это за новый образ на русской сцене и какой знакомый образ в русской жизни — эта светская барыня, и пустая, и глубокая, с устойчивостью «принципов» и неустойчивостью поступков, крайняя в симпатиях, крайняя в негодовании, зыбкая в своей «твердости», — писал о ней С. Волконский, называя эту роль Лилиной «памятником в русском сценическом искусстве»¹⁵.

В коротком драматическом наброске Л. Толстого она сумела почувствовать и собрать воедино живые черточки толстовского дворянского быта. Она постигла в совершенстве аристократизм предельной простоты, совершенно откинув заботу о какой-то особенной театральной «светскости». И от этого все в ней, начиная от внешности, платья, прически и кончая тонкими душевными движениями, казалось именно таким, каким должно было быть, органически ей присущим.

Эта способность в нескольких репликах, в скупой мизансцене создать типический образ не покидала Лилину до конца ее дней. Именно так она сыграла и свою последнюю — тридцать четвертую по счету — роль в Художественном театре — крошечный эпизод старой графини Вронской в спектакле «Анна Каренина» (1937 г.).

* * *



Л. Н. Толстой
Каренина

«Живой труп»
М. П. Лилина

Молодое поколение советских зрителей узнало Лилину преимущественно в небольших эпизодических ролях, однако, это не помешало ему оценить великолепное мастерство артистки.

Из крупных ролей, сыгранных Лилиной после революции, следует отметить Турусину в «На всякого мудреца довольно простоты» и Анну Андреевну в «Ревизоре». ¹⁶ Но они тускнеют в сравнении с новыми настоящими взлетами таланта Лилиной именно в маленьких ролях, таких, например, как Янина в «Растратчиках» В. Катаева (1928 г.) и особенно Карпухина в «Дядюшкином сне» (1929 г.).

Ей оказалась близкой в этом спектакле сатира раннего Достоевского. Эта маленькая злобная сплетница, полковница Карпухина, так вся и дышала упоением провинциальной интриги, вся была пропитана мышиным бытом города Мордасова. В ядовитом и умном рисунке Лилиной каждая подробность, каждая мелочь была выпуклой и в самую точку направленной. Ее темперамент казался безудержным и подкашивал ей в этом спектакле все новые и новые сатирические краски.

...Накануне 40-летнего юбилея Художественного театра Лилину попросили как-то сыграть Карпухину в одном из парадных юбилейных концертов. Нужно было видеть ее на репетиции, — с каким волнением она ее вела, как не успокаивалась, пока не находила верного самочувствия в этой старой, давно ей знакомой роли, сколько раз, извиняясь перед партнерами, повторяла тот или другой кусок, и всякий раз возвращалась на сцену с новыми чудесными находками. И как блестяще, как тонко и умно она играла!..

* * *

Последние годы своей жизни М. П. Лилина отдала театральной педагогике, работе с молодежью в Студии имени Станиславского. Она была одним из тех редких режиссеров-педагогов, в чьих руках «система» органической жизни актера на сцене, «система Станиславского» никогда не превращалась ни в урок, ни в догму, ни в сухое преподавание законов и навыков сценического поведения, а была источником творчества — для каждого актера. Она не умела учить других, не пропустив предварительно всякий завет Станиславского через самое себя, через свою творческую личность. В учебных занятиях она, вероятно, не думая об этом, постоянно пользовалась своим собственным артистическим талантом, своей артистической заразительностью, своим темпераментом. Она несла ученикам огромный живой опыт собственной сложной жизни в искусстве, и поэтому бывала всегда такой убедительной в своих требованиях и советах.

И, может быть, самым замечательным качеством Лилиной-педагога было то, что она сама ни на один день не переставала учиться тому, чему учила: сознание окончательно достигнутого результата в искусстве, особенно когда дело касалось системы К. С., было ей органически чуждо, просто несовместимо для нее с творчеством. Как и в юности, она с радостью открывала для себя самой все новые и новые возможности творческого самопознания, и сейчас же делилась своими открытиями с другими. Как подлинная ученица Станиславского, она воспринимала его систему в вечном движении, в вечном устремлении вперед и видела в ней не закрепление навыков, а развитие поисков.



Мольер
Туанет

«Мнимый больной»
М. П. Лилина

Ее ученики, как, впрочем, и все, кто с ней близко соприкасался, любили Марию Петровну Лилину не только как замечательную актрису, но и как изумительно чистого, благородного, обаятельного и интересного человека. Ее преданность театру и скромность были совершенно исключительны. Своей сердечностью и какой-то милой задушевной простотой она привлекала к себе всех. Даже в очень преклонном возрасте и несмотря на тяжкую болезнь, она никогда не теряла живого любознательного интереса к жизни, к людям, к театру, к новым его актерам, к новым спектаклям, замыслам, к современной литературе.

В тяжелые дни войны, к тому же еще совпавшие для М. П. с мучительной болезнью, она обнаружила такие громадные душевные силы, такую моральную цельность, такую твердость веры в свою родину, что про нее невольно хотелось сказать: вот настоящая русская женщина. В самые напряженные для Москвы военные дни 1941 года, невольно оказавшись на время в отрыве от театра, совсем больная, она не прекращала работы с молодыми актерами у себя дома, и, побывав у нее, многие уходили ободренными и внутренне собранными. Самые страшные физические страдания, которые вскоре принесла ей болезнь, до конца не могли сломить ее воли.

Так редкая красота души сочеталась в этой замечательной артистке с ее редким талантом.

Таким будет храниться ее нежный и светлый облик в Художественном театре, где ее так любили и где все связано с воспоминаниями о ней.



Ф. М. Достоевский
Марья Тимофеевна

«Николай Ставрогин»
М. П. Лилина



Н. В. Тихонова
А. С. Грибоедов
Хлестова
Коробочка

Вертикальные Драммы
«Горе от ума»
М. П. Лилина



Н. В. Гоголь
Анна Андреевна

«Ревизор»
М. П. Лилина



Ф. М. Достоевский
Карпухина

«Дядюшкин сон»
М. П. Лилина



Л. Толстой
Графиня Вронская

«Анна Каренина»
М. П. Лилина

КОММЕНТАРИИ К VII РАЗДЕЛУ

В. Я. Виленкин

Мария Петровна Лилина

1. Н. Е. Эфрос. «К. С. Станиславский». Изд. «Светозар». Петербург. 1918 г. стр. 20.

2. С а н и н (Шенберг) Александр Акимович начал сценическую деятельность в любительских кружках, где и встретился со Станиславским. Был актером, а затем и режиссером в Обществе искусства и литературы. В Художественном театре работал с его основания, в 1902 году перешел в б. Александринский театр в Петербурге. Был режиссером в других театрах. В 1917 году вернулся в Художественный театр. Ушел в 1919 году.

3. Пушкинский театр — первый частный театр в Москве с постоянной труппой, работавшей на договорных началах, открывшийся в 1880 году, еще до официального разрешения частных театров в столицах. Основала его бывшая артистка Малого театра Анна Алексеевна Бренко (1849—1934). Помещался он в доме Малкиэля на углу Тверской ул. (ул. Горького) и Гнезниковского переулка. Труппа была составлена из лучших провинциальных артистов. В 1881 г. театр и труппа перешли к Ф. А. Коршу, начавшему этим свою карьеру антрепренера.

4. Ф е д о т о в Александр Филиппович (1841—1895) — артист, режиссер и драматург. Был одним из основателей Общества искусства и литературы и в первый сезон его существования играл в нем большую роль: был заместителем председателя, директором и преподавателем в драматической школе, основанной при Обществе, и главным режиссером. В 1889 г. ушел из Общества и открыл собственную драматическую школу. Был женат первым браком на артистке Малого театра Г. Н. Федотовой.

5. «Коварство и любовь» поставлено 23 апреля 1889 года под режиссерством А. Ф. Федотова.

6. Общество искусства и литературы в Москве впервые поставило «Плоды просвещения» Л. Толстого. Премьера состоялась 8 февраля 1891 года. Это была первая крупная работа Станиславского как режиссера, сразу принесшая ему известность. Роль Звездинцева — одна из лучших его ролей той эпохи.

7. И в дальнейшем Станиславский очень дорожил мнением М. П. Лилиной о своей игре. В письме от 26 августа 1901 г. из Москвы в Любливку он пишет ей: «Спасибо за твою записку. Я ужасно горд и растроган. Горд потому, что ты на моем веку в четвертый раз хвалишь меня: «Самоуправцы», «Горящие письма», «Штокман» и «Краммер».

8. Григорьева-Николаева Мария Петровна (1869—1941) — заслуженная артистка РСФСР. Работала в Художественном театре с его основания до своей смерти. Вошла в него с группой Общества искусства и литературы. Долгие годы

(до 1925 года) была заведующей костюмерной мастерской театра. М. П. Лилина в дальнейшем принимала участие в создании костюмов для спектаклей театра, между прочим для «Снегурочки». Костюмы шились летом в Любимовке. Об этом упоминается в письмах Станиславского от 17 и 20 июля 1901 года из Ессентуков.

9. Воспоминания прочитаны О. Л. Книппер-Чеховой на гражданской панихиде в день похорон Лилиной 26 августа 1943 года.

10. Н. Эфрос. «Детство Художественного театра». «Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности», т. I, стр. 24. Изд. журнала «Рампа и жизнь».

11. Этот монолог М. П. Лилина считала высшим образцом поэзии. Ее внучка Р. Ф. Фальк вспоминает: «Однажды у нас с бабушкой зашел разговор о поэзии. Я в то время зачитывалась стихами Артура Рембо, на французском языке, но бабушка не разделяла моих поэтических вкусов. На мой вопрос: «Но что же ты тогда считаешь настоящей поэзией» — она взяла всегда лежавший у нее на столе томик пьес Чехова и с необыкновенным чувством и проникновением прочла заключительные слова Сони в «Дяде Ване». «Вот в чем настоящая поэзия», — сказала она».

12. Наташу в «Трех сестрах» Лилина сыграла в январе 1901 года, Лизу Бенни в «Микаэле Крамере» — в октябре того же года.

13. В. И. Качалов в «Николае Ставрогине» играл главную роль.

14. Пьеса «У царских врат» поставлена Художественным театром 9 марта 1909 года, «Провинциалка» — 5 марта 1912 года.

15. С. Волконский. «Художественные отклики». Москва, 1912 г.

16. В роли Анны Андреевны Лилина выступала во второй постановке МХТ «Ревизора» — в 1921 году.