ЕЖЕГОДНИК
МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

1944 г.

Том I

ИЗДАНИЕ МУЗЕЯ МОСКОВСКОГО
ОРДЕНОВ ЛЕНИНА И ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО
ТЕАТРА СССР
имени М. ГОРЬКОГО
МОСКВА
1946

Л. П. Гроссман

Творческий путь Л. М. Леонидова

Воспоминания Л. М. Леонидова, написанные им незадолго до смерти, представляют выдающийся литературный и историко-театральный интерес. Мастер сцены, писавший свою автобиографию «для себя», не задаваясь вопросами о ее композиции и стиле, выработал в процессе писания живую и увлекательную форму непосредственного рассказа, насыщенного ценными сообщениями и выраженного с эмоциональностью подлинного художника. Стремясь к лаконизму, местами даже к некоторой протокольности изложения, автор тем не менее вносит в свою непринужденную беседу много юмора, тепла, тонкой артистической впечатлительности, уменья верно выразить свои житейские наблюдения и четко формулировать свои раздумья об искусстве. Это придает его рукописи одновременно характер художественного мемуара и эстетического трактата. Перед нами жизнь замечательного артиста, непосредственно раскрытая им в прихотливой линии внешних событий и глубокой цельности его творческого опыта. Без предвзятого намерения и установленного плана, воспоминания Леонидова свободны композиционно, пластически выразительны и глубоки в своем анализе больших внутренних движений и творческих замыслов.

Эти актерские мемуары раскрывают в их авторе несомненное дарование беллетриста. Отдельные эпизоды и диалоги свидетельствуют о подлинном изобразительном даре Леонидова не только на подмостках, но и в области слова. Перед нами замечательный очеркист, щедро рассыпающий свои сценки и типы: клоун Танти в цирке Соломонского, министр народного просвещения Делянов на уроке в Ришельевской гимназии, развязный провинциальный антрепренер на московской бирже актеров, современник Пушкина граф Строганов на аллеях одесского бульвара, Ольга Осиповна Садовская на сцене и в жизни, Гордон Крэг в Москве, Анна Григорьевна Достоевская на спектакле «Братья Карамазовы», Лев Николаевич Толстой на репетиции «Власти тьмы» в Малом театре, угасающий Чехов с грустными глазами и тихими беседами — все это запечатлено с неотразимой убедительностью и незабываемой силой. Воспоминания Леонидова —

богатейший альбом таких эскизов русской художественной жизни за полстолетья.

Это одновременно и полноценный источник для истории русского театра. Не только творчество Леонидова, но и его впечатления от сцены, начиная с восьмидесятых годов прошлого столетия, представляют первостепенный интерес для исследователя. Краткие характеристики актеров и спектаклей, быт старой театральной провинции, Малый театр 90-х годов, Корш эпохи «второго расцвета», творческая жизнь Художественного театра почти за целое сороколетье, рост драматургии и сцены в послеоктябрьскую эпоху — все это находит свое живое воплощение в летописи «трудов и дней» одного из крупнейших русских актеров первой половины XX века. Огромный опыт театрального деятеля сообщает мемуарам Леонидова значение одного из важнейших источников по изучению недавнего прошлого русской сцены.

Из личных воспоминаний, из рассказа о жизненных встречах и отношениях выступает понемногу и сама «система» Леонидова, его поэтика сценического искусства, его основное представление о подлинном и высшем театре, призванном «потрясать сердца». Не в отвлеченной теории, а в полнокровных сценических образах выступает перед нами основной экстетический канон Леонидова о театре вдохновения и правды, страсти и гения; он предстает перед нами во всей своей жизненной непреложности из замечательных страниц Леонидова об Иванове-Козельском в «Разбойниках» и Сарре Бернар в «Антонии и Клеопатре»; к таким же высотам театрального искусства он относит А. П. Ленского в «Претендентах на престол» и К. С. Станиславского в «Докторе Штокмане». Эту конкретную эстетику сцены дополняют размышления Леонидова о Шекспире, Ибсене, Достоевском — замечательные фрагменты философии драмы, сложившиеся в рабочей лаборатории актера и представляющие высокую ценность для театральных деятелей.

Таковы богатые материалы этих воспоминаний. Но с понятным для большого художника самоограничением во всем, что касается его достижений и успехов, Леонидов чрезвычайно скупо говорит о своем сценическом творчестве. В этом отношении его мемуары намеренно оставляют в стороне важнейшую область его биографии — серию созданных им образов, т. е. целую галлерею классических типов от Хлестакова, Лопахина и Васьки Пепла до Дмитрия Карамазова, Пера Гюнта и Егора Булычева. Касаясь лишь внешней истории своей театральной деятельности, Леонидов словно отказывается от описания созданных им образов. Большой художник предоставляет другим портретировать его на сцене, изображать, оценивать и судить. Даже более подробная трактовка его любимого создания — Дмитрия Карамазова — дает лишь психологическое истолкование образа, а не его сценическое воплощение.

Задача настоящей статьи — восполнить этот пробел и хотя бы в беглом очерке наметить основные этапы творческого пути Леонидова от его первоначального амплуа фатов и простаков к позднейшим высоким достижениям его трагического искусства. Попытаемся ответить на вопрос, как слагалось и росло своеобразное, мощное и глубоко-человечное дарование этого выдающегося мастера русской сцены.

I

В труппе Соловцова

1896—1901

Молодость Леонидова — это труппа Соловцова, это Одесса и Киев, это последние годы XIX века, когда театр играл огромную роль в общественной жизни большой южно-русской провинции. С осени 1896 года по осень 1901 года молодой Леонидов проходит настоящую школу актера в сценической практике отличной труппы, руководимой своеобразной и широкой натурой — даровитым Николаем Николаевичем Соловцовым, антрепренером, режиссером и актером.

Необычная особенность артистической деятельности Леонидова — это успех и большая работа с первых же шагов на сцене.* Он совершенно не знал периода медленного прозябания, пребывания в тени, на выходах, исполнения ролей служебных и вспомогательных. Он сразу заявил себя как настоящий актер и в первых же рецензиях был признан бесспорным сценическим талантом. Уже в свой дебютный театральный сезон он играет Хлестакова, Мурзавецкого в «Волках и овцах», Треплева в «Чайке». Одни эти роли, порученные двадцатитрехлетнему дебютанту и вполне оправдавшие такой выбор, показывают смелость и верность режиссерской системы Соловцова, как и выдающиеся сценические данные молодого актера.

11 сентября 1896 г. В. М. Дорошевич, впоследствии известный фельетонист «Русского слова», писал в «Одесском листке» о выступлении Леонидова в роли поручика Чарусского в «Старом закале» А. И. Сумбатова: «Артист бесспорно талантливый, даровитый, подающий большие надежды, и мы с особым удовольствием отмечаем тот крупный и заслуженный успех, который он имел в этой роли. За сцену в 3-ем действии, проведенную чрезвычайно тепло, просто и художественно, его вызвали всем театром и наградили долго несмолкавшими аплодисментами».

В первых же сценических образах Леонидова уже сказываются те черты, которыми определилось впоследствии его зрелое дарование — эмоциональность, человечность, способность увлечь и взволновать зрителя. Эти свойства таланта Леонидова легли впоследствии в основу его поэтики актерского исполнения, выкристаллизовали его основной лозунг «театра, который потрясает». На основе своей артистической деятельности он выработал творческие принципы, которые оказались близки эстетике Л. Н. Толстого с ее началом «заразительности» и «трогательности». Когда в ноябре 1896 года начинающий Леонидов выступил в чеховском репертуаре и сыграл роль учителя Медведенко в только-что написанной «Чайке», критик «Жизни и искусства» писал: «Подающий немалые надежды, разносторонний и глубоко интеллигентный в молодых характерных ролях артист соловцов-

* Неудачный дебют, о котором с таким юмором рассказывает сам Леонидов, носил эпизодический характер, которому и сам Соловцов не придал никакого значения; он был „искуплен“ с лихвой через три дня большим и шумным успехом дебютанта в „Старом закале“. Для биографа этот эпизод представляет интерес, как некоторый показатель повышенной впечатлительности Леонидова.

ской труппы и на этот раз очеловечил... слегка карикатурную личность захолустного педагога. Публике жалко...»*

Это уменье взволновать и растрогать зрителя замечательно раскрылось в новейшем чеховском репертуаре, который стал близок Леонидову в первые же месяцы его театральной деятельности. Несколько позже сам Чехов оставит хвалебные отзывы о Леонидове-Лопахине. Весьма примечательно, что в первый же свой театральный сезон Леонидов вызывает восхищение критики исполнением роли Треплева в «Чайке». Образ молодого впечатлительного и самолюбивого автора, неуверенного в своих творческих силах и влюбленного в свое призвание, замечательно отвечал основному стилю леонидовского дарования. Тот «гамлетизм», который так ощущается в драме чеховского поэта-неудачника, некоторая неврастеничность его натуры, почти болезненная утонченность его психической организации, неуклонно ведущей к финальной катастрофе — все это раскрывало серьезные и глубокие черты в даровании молодого артиста. Числившийся на амплуа простаков и фатов и отчасти на «характерных» ролях, Леонидов в таких сценических созданиях, как Треплев, уже возвещал того большого художника, которому суждено было в будущем подняться на высоту подлинного и высокого трагизма. Пока же зритель чувствовал, что артист нашел свой образ, своего героя. «Это был гораздо лучший Треплев, чем Аполлонский на Александринской сцене, — писал весьма требовательный рецензент «Одесских новостей» Старый театрал.** —Успех, который имел Леонидов в «Чайке», доказывает, что при работе над собой из него может выйти прекрасный артист». ***

В следующем сезоне Леонидовым была сыграна новая чеховская роль — Боркина в «Иванове». Характерно, что и она ему чрезвычайно удалась,—журнал «Жизнь и искусство» **** особо отметил его прекрасную игру в этой пьесе. Через семь лет в этой же роли Леонидов имел большой успех на сцене Московского Художественного театра.

К концу своего пребывания на юге Леонидов сыграл еще Соленого в «Трех сестрах» — роль, которая также осталась в ряду его крупных образов и на сцене МХАТ. Судя по критическим отзывам киевской печати, артист замечательно выделил в своем исполнении черты тяжести и жестокости этого запоздалого провинциального Печорина.***** Возможно, что на трактовке таких характеров у Леонидова сказывалась школа Андреева-Бурлака, которым он так увлекался в ранней молодости.

Гораздо ближе к амплуа, официально занимаемому Леонидовым, был образ Хлестакова, сыгранный им в тот же первый год его службы у Соловцова. Это было, в известном смысле, генеральное испытание, которое артист выдержал блестяще (недаром в этой роли Леонидов решил дебютировать в Москве в 1901 г. у Корша). Пишущий эти стро-

---

* С. Бердяев. „Сцена и артисты". „Жизнь и искусство" (Литературно-политическая и художественная газета, Киев, 17/XI 1896).

** Фактический редактор этой газеты И. М. Хейфец.

*** „Одесские новости", 20 мая 1897 г.

**** „Жизнь и искусство", 13 ноября 1897 г.

***** И. Ал[ександровский], „Киевлянин", 2 марта 1901 г.

ки хорошо помнит «Ревизора» на сцене Одесского городского театра в 1900—1901 г. с Леонидовым—Хлестаковым, Соловцовым—Городничим, Глебовой — Анной Андреевной и Степановым-Ашкинази — Осипом.

Хлестакова Леонидов показывал в чисто комедийных тонах, легко и забавно пользуясь комизмом ситуаций и удачно выделяя их веселую сущность. Беспечный и недалекий столичный щеголь, неожиданно попавший в курьезную авантюру и легкомысленно принявший все ее последствия, был выдержан в отличной традиции лгунов, вертопрахов и болтунов старинной комедии. Увлекательной беззаботностью веяло от фантастической импровизации третьего акта с ее срывами и перебоями и, особенно, от сцены взяток четвертого акта. Внешне блестящий, в щегольском клетчатом жилете, коричневом фраке и белых брюках-рейтузах, прекрасно усвоивший внешнюю манеру столичных львов николаевского времени, виртуозно играющий цилиндром и тростью, Леонидов уверенно и четко подчинял свою трактовку знаменитого образа выдержанному стилю классической комедии. Это было тем труднее, что внешние данные Леонидова противоречили характеристике героя Гоголя, как невзрачного и мелкого субъекта. На сцене соловцовского театра выступал высокий, статный, мужественный и весьма представительный Хлестаков. Но зато вполне ощущалась его столичность — безупречный костюм, петербургская выправка, столь контрастирующая с провинциальным обличьем Бобчинских и Хлоповых.

В постановке Соловцова был интересный момент оформления сцены: номер гостиницы во втором акте имел прямо против зрителя большое окно, выходящее на лестницу, ступеньки которой захватывали нижнюю часть окна; все выходившие на сцену сначала проходили по лестнице вдоль окна; первое появление Леонидова-Хлестакова обрисовывало сквозь легкую дымку стекол во весь рост его фигуру в цилиндре, медленно спускающуюся по ступеням. В раме высокого окна сразу очерчивался как бы портрет персонажа — нарядный костюм и усталая походка голодающего франта.

«Леонидов блестяще дебютировал в роли Хлестакова, — писал все тот же строгий критик — Старый театрал. — Высшая похвала, какую я могу ему сделать, это та, что он сумел быть во многих местах оригинальным не в ущерб жизненности и правде, — а это лучшее доказательство истинного таланта.... Это был блестящий дебют, с которым друзья г. Леонидова могут его смело поздравить». *

За время своей службы у Соловцова Леонидов исполнил ряд ролей и в пьесах Островского. Он играл Мурзавецкого в «Волках и овцах» (1896), Вершинского в «Дикарке» (1896), Миловзорова в «Без вины виноватых» (1898), Вожеватова в «Бесприданнице» (1898). Репертуар великого драматурга открыл молодому актеру широкую возможность развернуть все разнообразие и гибкость своего крепнущего дарования. Тонкая комедийность, умение вызвать простыми и сдержанными приемами улыбку в зрительном зале без малейших нажимов и подчеркиваний, с постоянным ощущением своего художественного задания и своей ответственности перед классическим текстом — все это

„Одесские новости", 31 мая 1897 г.

господствовало в исполнении Леонидовым ролей Островского. Аполлона Мурзавецкого, как известно, не легко дать на сцене без некоторой педализации смехотворных положений, поскольку сам текст дает для этого ряд оснований и как бы уполномочивает исполнителя на резко комические эффекты. Весьма редко артисты, играющие этого нелепого забулдыгу, вполне удерживаются в границах комедийной художественности и почти всегда соскальзывают в низший жанр. Леонидова спасла от этого присущая ему культурность и сказавшаяся с самого начала его деятельности повышенная строгость к себе и требовательность к своему творческому труду. Он никогда не шаржировал, никогда не стремился к легкому успеху у смешливой галерки. Примечательно свидетельство известного на юге литературоведа и критика И. В. Александровского, что роль Мурзавецкого Леонидов исполнял «без малейшего шаржа», и что это нисколько не помешало его крупному успеху у публики: «его шумно вызывали не только в антрактах, но и среди актов» *.

Это была подлинная победа художника над всеми опасностями текста, непроизвольная демонстрация в начинающем актере внутренней дисциплины, верного вкуса и правильного понимания задач комедийного искусства.

С таким же успехом воплощал Леонидов совершенно иной образ — сухого петербургского чиновника Вершинского в «Дикарке» А. Н. Островского и Н. Соловьева. Уверенность исполнения и множество характерных особенностей в трактовке персонажа, при благородной сдержанности общей манеры, обратила на себя пристальное внимание критики: «только что окончивший театральную школу Леонидов держится на сцене заправским актером — в его лице наш театр получает интересное приобретение».**

С такой же житейской типичностью сыграл Леонидов разгульного купчика Вожеватова в «Бесприданнице». Настоящую комедийную характерность и легкий юмор внес он в исполнение роли провинциального актера — первого любовника Пети Миловзорова в «Без вины виноватых».

Следует особо отметить участие молодого Леонидова в стиховом репертуаре. Он играл в драмах Шекспира, Грибоедова, Лермонтова, А. К. Толстого, Ростана. Уже в ранний период он обнаружил замечательное понимание природы сценического стиха и, нисколько не нарушая естественности диалога излишней декламационной напевностью, всегда сохранял в своем чтении чувство ритма, тонкое ощущение размеренной речи. Умение читать стихи на сцене Леонидов проявил уже в небольшой роли флорентинского посла Аврамия Люса в «Царе Борисе» Алексея Толстого. Это представитель Фернандо Медичи, одного из князей знаменитой династии покровителей искусств; он посылает в дар Борису Годунову драгоценный фиал, иссеченный из горного кристалла самим Бенвенуто Челлини. В отличие от других послов, флорентинец говорит не о политических делах, а о художе-

---

* „Киевлянин", 16 февраля 1896 г.
** И. Александровский, „Киевлянин", 8 октября 1896 г.

ственных связях двух наций и предлагает в распоряжение Бориса итальянских ваятелей, живописцев и зодчих —

...да цветет
Твоя земля не только славой бранной,
Но и красой художества вовек!

Небольшой монолог требовал особого изящества исполнения, как построенный исключительно на эстетической теме. И Леонидову замечательно удавалось создать нужное впечатление мелодической декламацией превосходных ямбов Алексея Толстого. Стилю чтения соответствовал и тонко вычерченный облик блестящего деятеля европейского Ренессанса. Молодой актер несомненно проявлял в этом эпизодическом образе тонкое ощущение эпохи и способность воссоздать во весь рост характерный исторический портрет.

В 1899 году Леонидов выступил в «Царе Федоре Иоанновиче» в роли Шаховского; он отлично провел сцену на берегу Яузы, когда молодой князь увлекает народную толпу на освобождение Ивана Петровича Шуйского (эта сцена написана в прозе, другие сцены Шаховского — в стихах). Он удачно передал «порывистость и страстность» этого русского молодца XVI века.

Очень значительным образом Леонидова оказался Казарин в «Маскараде» Лермонтова. С тонким чутьем пушкинской эпохи, которое всегда отличало Леонидова, он сумел дать подлинный облик представителя Петербурга 30-х годов, очень верный и выразительный по костюму, гриму и общей манере. Критика особо отмечала «стильность» этой фигуры, единственной исторически характерной во всем спектакле. С большим мастерством провел Леонидов сцену вовлечения Арбенина в прежнюю разгульную жизнь, особенно удался ему монолог воспоминаний и соблазна, выдержанный у Лермонтова в онегинском стиле:

Потом обед, вино — Рауля честь —
В граненых кубках пенится и блещет,
Беседа шумная, острот не перечесть,
Потом в театр — душа трепещет
При мысли, как с тобой вдвоем из-за кулис
Выманивали мы танцовщиц и актрис...

Казарин выходит победителем из сложной психологически борьбы. Леонидов в своем длинном черном сюртуке медленно склонялся над рыдающим Арбениным и, опираясь рукой на спинку его кресла, с холодным торжеством возвещал о своей победе финальным возгласом: «Теперь он мой!»

В «Горе от ума» Леонидов за эти годы играл несколько ролей: Молчалина (1897), Загорецкого — «очень колоритно и ярко» и «с прекрасным гримом» (1900) и, наконец, Чацкого — при отъезде из Киева в Москву (в 1901 году). Внешние данные Леонидова, его умение прекрасно держаться на сцене и носить костюм, сообщали его Чацкому те черты, которые отметил в этом образе критик С. А. Андреевский — холодное и блестящее самообладание, элегантную сдержанность и пленительное остроумие.

В соловцовские годы Леонидов выступал и в шекспировском

репертуаре, но не в знаменитых героических образах, а в таких ролях, как Леонардо в «Зимней сказке», Грумио в «Укрощении строптивой», Кассио в «Отелло», Эдмунд в «Короле Лире», Лаэрт в «Гамлете». Это была, несомненно, первая его школа «шекспиралогии», которая могла послужить введением к позднейшей большой работе артиста над Гамлетом и Отелло.

Обширный и разнообразный репертуар молодого актера позволял после первого трехлетья его сценической деятельности сделать некоторые выводы о характере его дарования и о будущих перспективах его творческой работы. Числившийся на амплуа фатов, игравший преимущественно молодых комиков, он обратил внимание критики собственно драматическими сторонами своего таланта. «Несомненный успех» Леонидова в комических ролях не заслонил от внимательных зрителей более глубоких свойств его дарования. «Из всех ролей, в которых я его видел, — писал в сентябре 1899 г. Старый театрал, — мне больше всего понравилось исполнение им роли драматической — роли молодого декадента в «Чайке». Судя по этому, я думаю, что наиболее ему должны удаваться роли нервных героев». Отмечая сильную и яркую игру артиста в «Гибели Содома» Зудермана, критик заключал: «хотелось бы увидеть Леонидова еще несколько раз в ролях драматических, требующих прежде всего нервной игры. *

В истории творческого роста Леонидова большое значение имеет его раннее обращение к образам Достоевского, из которых один — Дмитрий Карамазов — стал впоследствии его высшим и любимейшим достижением.

Леонидов играл в «Идиоте» сначала Ганю Иволгина, которого толковал, как дерзкого карьериста, а затем, в гастрольной поездке соловцовской труппы, князя Мышкина с исключительной глубиной и заразительностью переживания. «Я впервые сыграл Идиота в Воронеже, — рассказывает в своих мемуарах Леонидов, — и, помню, был так потрясен ролью, что по окончании спектакля пришел к себе в номер, ворочался, вдруг выскочил в коридор. Страшно было оставаться одному в номере». Мне пришлось слышать в чтении Леонидова на одном из концертов в Политехническом музее в 20-х годах чтение последней главы «Идиота» — Мышкин и Рогожин у тела Настасьи Филипповны. По какому-то особому — тихому, медленному и глубоко затаенному трагизму, это производило потрясающее впечатление. Ничего более мучительного и гнетуще безнадежного мне никогда не приходилось слышать. Это была полная безысходность — безумие, отчаяние, смерть — самая сущность трагедии. Можно представить себе, какой силы достигал Леонидов на сцене в целостном образе «прекрасного человека» Достоевского.

В один из своих бенефисов у Соловцова в январе 1901 г. Леонидов поставил «Преступление и наказание». Бенефицианту, как известно, принадлежал выбор пьесы, и в этом отношении спектакль весьма знаменателен, как показатель исконной тяги Леонидова к великому русскому романисту-трагику. Исполнению предшествовала большая предварительная работа, углубленное изучение романа, погружение в науч-

* „Одесские новости", 3 сентября 1899 г.

ные монографии и крупнейшие критические статьи о творчестве Достоевского в целом. В результате таких тщательных изучений и длительных раздумий Леонидов дал свою самостоятельную и сильную концепцию образа, отчасти предвосхитившую одну из его позднейших знаменитых ролей — Керженцева в «Мысли» Андреева. Раскольников Леонидова — человек сильной и независимой мысли и огромного внутреннего бесстрашия, неспособный робко и растерянно отступить перед самыми грозными выводами своей развивающейся идеи; напротив того, это отважный борец, со всеми трудностями и гибельными опасностями увлекающего его огромного замысла, который он отстаивает до конца со всей твердостью, стойкостью и неумолимостью выдающегося мыслителя. Свою смелую теорию об избранных натурах, имеющих право на преступление, он сам отстаивает как гений, уверенный в своем избранничестве. Трагедия его не в убийстве ростовщицы, что до конца представляется ему подвигом, а в том, что его творящая мысль не выдерживает поставленного перед нею испытания, и утонченная психическая организация этого молодого философа начинает сдавать перед раскрывающимся ему ужасом последних выводов его системы. Мощный диалектик и властный логик, он незаметно приближается к грани безумия и, сохраняя до конца гордыню своего замысла, начинает терять равновесие и даже ощущать, как, под воздействием общечеловеческой морали, почва жизни уходит из-под основ его стальной теории. Драма Раскольникова здесь как бы освещается трагедией Ивана Карамазова. Сильная и глубокая личность, совершающая страшную ошибку, но искупающая ее первыми признаками затмения своего могучего интеллекта — такова была у Леонидова сложная и захватывающая интерпретация центрального образа Достоевского. Здесь еще в большей степени, чем в образе Соленого, могла сказаться традиция Андреева-Бурлака с его суровой и зловещей художественной манерой. Леонидов имел право сказать, что играл Раскольникова совершенно по-иному, чем Орленев. Контуры образа были тверже и острее. Орленевский Раскольников весь — жертвенная фигура, сгибающаяся под тяжестью взваленного на себя креста, подавленная отчаянием, нежностью и состраданием. Свойственная Орленеву поэзия кротости насквозь охватывала этот образ и как бы излучала из него бесконечное милосердие, оправдывающее до конца ошибку совершенного преступления. У Леонидова основная неумолимая линия образа лишь временами оттенялась контрастным настроением душевной мягкости и теплоты: горячее участье к несчастному Мармеладову, заслоняющее озлобление на мир и на людей. Это еще более выделяло неотразимость маниакальной идеи, шагающей через трупы к своему ложному торжеству и подлинному крушению. Это был сильный замысел Леонидова, одна из первых его трагедий, переход в настоящий и высший план его творчества.

Очевидный рост молодого артиста, углубление его драматического таланта, раскрытие подлинно трагических черт в его творческой личности — все это понемногу выводит Леонидова за круг успехов у «соловцовского» зрителя. Его имя приобретает известность в театральных кругах Москвы, и летом 1901 года Леонидов навсегда оставляет провинцию.

II

В театре Корша
1901—1902

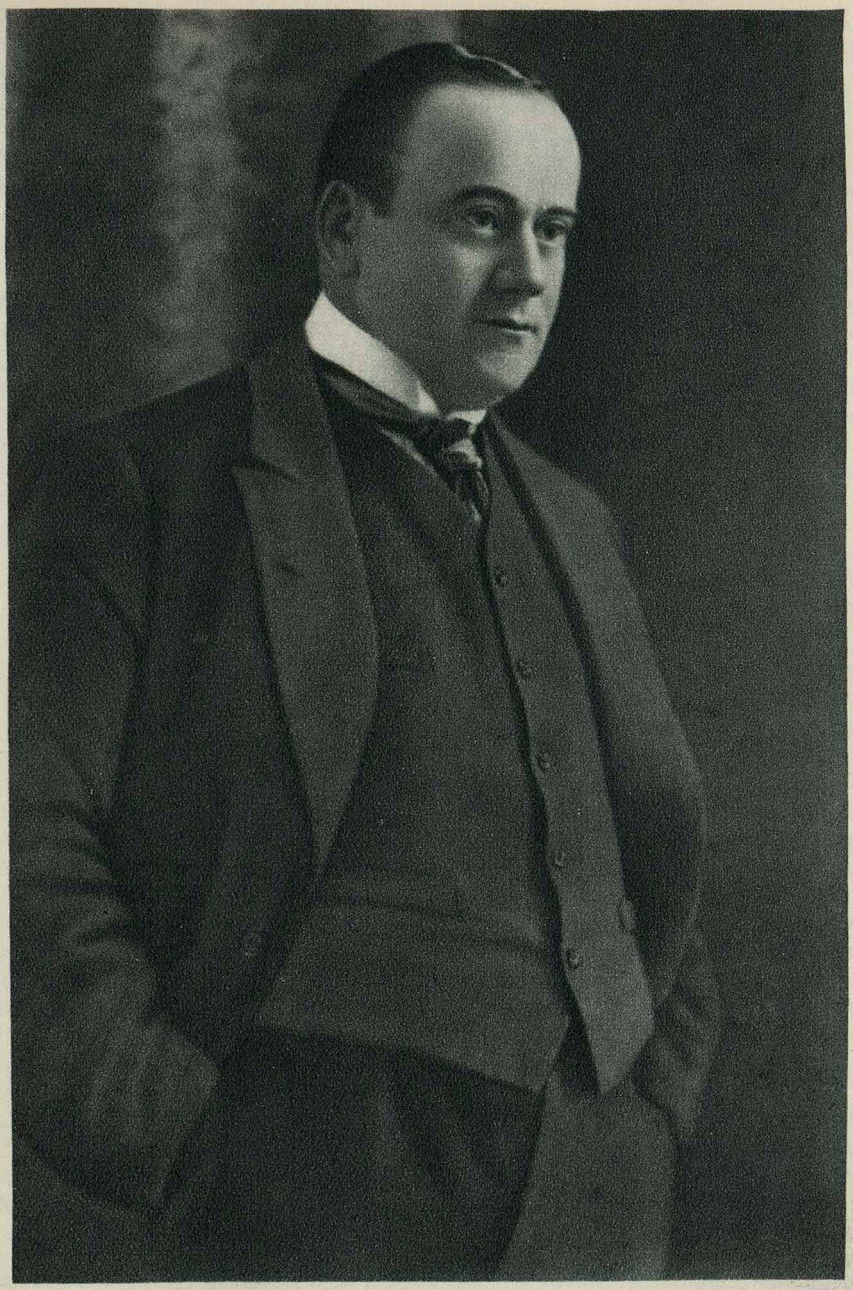
Кратковременное пребывание Леонидова в театре Корша, где он играл с августа 1901 по февраль 1902 года при режиссуре Н. А. Синельникова, не оказалось этапным в развитии его творчества. Он дебютировал в роли Хлестакова, в которой имел несомненный успех. «Я понравился и публике, и Синельникову, и Коршу», свидетельствует сам Леонидов. «Внешние данные великолепные, — писал критик «Новостей дня», — пользование голосом, мимика, уменье держать себя отличают настоящего актера» * Особо отмечались в рецензиях удачи Леонидова в монологе III действия и в сцене одалживания денег (в четвертом акте).

После Хлестакова Леонидов с большим подъемом сыграл в пьесе О. Эрнста «Воспитатель Флаксман» («Педагоги») роль молодого учителя Флемминга, сумев выпукло показать твердость, спокойствие и дерзкую ироничность персонажа. Большим достижением на этом этапе деятельности Леонидова оказалась роль Константина в «Детях Ванюшина» С. Найденова — холодный, властный и подлый первенец патриархальной купеческой семьи был отлит в блестяще законченную форму. Пьеса, шедшая в превосходном составе (Остужев, Блюменталь-Тамарина, Светлов, Яковлев), имела, по свидетельству Леонидова, потрясающий успех. Состязание с крупнейшими талантами было выдержано с честью. Наконец, в «Победителе» Дрейера критика отмечала «яркую, нервную игру» Леонидова в роли Бринкера. Все это несомненно создавало на сцене старого коршевского театра ощущение свежего и сильного таланта. Молодому провинциальному актеру удалось выйти победителем из первых схваток с новой публикой. Несколькими ролями он завоевал сочувствие требовательной (даже у Корша) московской аудитории. Он был сразу признан и руководящими театральными кругами Москвы. В первый же коршевский сезон он получил от Вл. И. Немировича-Данченко приглашение в Московский Художественный театр, куда и перешел в следующем году.

Следует отметить, что за период пребывания у Корша во время гастрольной летней поездки театра в Севастополь Леонидов впервые выступил в «Братьях Карамазовых» в роли Ивана. К сожалению, никаких сведений об этой постановке до нас не дошло.

Хотя актерский стаж Леонидова был закончен (в Москву он приехал после пяти лет службы у Соловцова), но в первый же московский сезон перед ним открылась новая школа — молодой театр Станиславского и Немировича-Данченко, смело пролагавший еще неведомые пути русскому драматическому искусству. Леонидов сразу почувствовал огромное художественно-воспитательное значение театра-новатора и с повышенной профессиональной заинтересованностью стал всматриваться в его приемы и методы. Он увидел на сцене Художественного театра репертуар Иосена («Дикую утку», «Доктора Штокмана»,

* „Новости дня", 16 августа 1901 г.



Л. Леонидов

«Столпы общества»), Чехова («Дядю Ваню» и «Три сестры»), «Царя Федора Иоанновича» А. Толстого. Его поразил Станиславский — доктор Штокман, Вершинин и Астров. Особенное значение в ряду этих спектаклей имел для Леонидова «Дядя Ваня». — «Этот спектакль как бы решил мою театральную судьбу», писал он в своих воспоминаниях о Станиславском. В атмосфере горячих споров за и против нового театра Леонидов стал на сторону его ценителей и поклонников. А с февраля 1903 года он вступил в его труппу и 25 марта дебютировал в роли Васьки Пепла в «На дне».

Этим открывалась новая эпоха в жизни и деятельности Леонидова. Сам он проводил здесь глубокую демаркационную линию своей биографии. Он достиг «полупути земного бытия». Ему было 30 лет, он уже семь лет играл на сцене. Период подготовки к большой сценической работе был закончен. Созревший актер не без грусти расставался с ранней эпохой своего художественного формирования, когда «все, что ни происходило, было темпераментно, молодо, увлекательно».

Наступало время зрелого, законченного, большого творчества.

III

Первые годы в Художественном театре 1903—1910

Васька Пепел — один из больших народных образов Горького. С детства унижаемый и оскорбляемый всеми окружающими, он опустился на «дно», озлобился, по-своему выразил в отпадении от закона и общества свой протест против душного и пустого мира своих оскорбителей. Но в нем живет огромная сила и светится особое влечение к правде. Он может жить большим чувством. Возбужденное в нем Наташей желание жить честно загорается хотя и мгновенным, но ярким пламенем. Есть в нем ширь, удаль, беззаботность. Все это отлилось у Леонидова в яркий страстный образ, обрисованный в большом плане энергичными контурами. Молодой, сильный, могучий, в своей канаусовой косоворотке и разорванном пиджаке, он давал ощущение огромной подспудной силы, не получившей простора для роста и полета. На сцене Художественного театра это прозвучало какой-то новой тональностью — голосом подлинной жизненной мощи.

В самый вечер дебюта К. С. Станиславский горячо благодарил Леонидова и восхищался его темпераментом. По замечанию С. Н. Дурылина, «Васька Пепел был своеобразным прологом к целой веренице исконных леонидовских образов, созданных в Художественном театре. Это был первый эскиз к его изумительному Дмитрию Карамазову, и в Пепле же, быть может, таилось зерно будущего Пугачева». *

В 1903—1904 году Леонидов выступает на сцене Художественного театра в репертуаре Шекспира и Чехова. Он играет Кассия в «Юлии Цезаре» и Лопахина в «Вишневом саду». Кассий—первый большой шекспировский образ в леонидовском репертуаре. Артист с большой вдумчивостью и убедительностью строил образ своего героя на его

* С. Дурылин. Л. М. Леонидов. „Мастера МХАТ“, стр. 209.

глубоких внутренних противоречиях. Это великий римский патриот, охваченный ненавистью к Цезарю, это могучий ум, управляемый прямолинейной волей, это пылкая душа, истерзанная самобичеванием и честолюбием. Контрасты характера преодолевались в интерпретации Леонидова порывистой страстностью натуры, переживающей свои страдания с напряжением и болью. Внутренние бури прорывались в речах и рыданиях, полных отчаяния и доходящих до крика. В этом сказывался южный темперамент Кассия, подчиненный огромной внутренней дисциплине политического деятеля древнего Рима. Леонидов сохранял в своем строгом культурно-историческом воссоздании героя стихийный размах трагического переживания, стремясь довести его до предельной высоты и силы.

Этому толкованию соответствовала превосходная трагическая маска артиста: «Его Кассий с резкими чертами энергичного лица с упрямым лбом фанатика, с мрачно горящими глазами был великолепным воплощением шекспировского героя», — писал рецензент «Курьера». * «Прекрасный грим» Леонидова отмечал и критик «Русской мысли»: «Из-под упрямого и тесного лба на вас мрачно смотрели блестящие глаза прирожденного заговорщика; после убийства Цезаря на его лице была написана глубокая исступленность и волнение». ** Фотография Леонидова-Кассия, полуприкрытого с головой своим плащом и бурно устремленного вперед с кинжалом в протянутой руке — классический образ заговорщика в действии.

Чеховского Лопахина Леонидов играл в историческом спектакле — на премьере «Вишневого сада», в присутствии самого автора, 17 января 1904 г., ровно за полгода до смерти писателя. Сам драматург еще давал указания исполнителям. Драгоценны свидетельства Леонидова о полученных им от Чехова замечаниях: Лопахин должен иметь нечто от купца, но и от московского профессора, он в желтых ботинках, он не кричит и проч. Леонидов, как известно, принял все эти указания и в образе Лопахина дал замечательное сочетание характерных черт интеллигента и мещанина. Он приятен, приветлив, разговорчив, весел и участлив в первых двух актах, хотя временами уже чуть грубоват, несколько недоотесан рядом с утонченной и непринужденно аристократической манерой Раневской и Гаева. Но затем прорывается «чумазый». Третий акт Леонидов проводил с необычайной силой. По свидетельству Н. Е. Эфроса, в сцене после торгов он сумел сложно и властно сочетать противоречивые чувства: «и горд он сознанием своей победы, своего нового значения в жизни, и смутно чувствует, что сделал что-то скверное против совести, против правды, и больно ему за тех, которых он обидел, которых должен скинуть с дороги, и любит он их. Весь этот душевный сумбур был передан Леонидовым мастерски, с очень большой правдой и силой. Когда его Лопахин, слегка покачиваясь, как-то странно расставляя ноги, широко размахивая руками, шел по старой барской зале и выкрикивал свои приказы музыке, потом встретился с Варей, подобрал брошенные ему, новому хозяину, ключи, подбросил их на ладони, странно усмехнулся, и насмешливо, и горько, — это был один из самых волнующих моментов спектакля».

---

* „Курьер“, 4 октября 1903 г.
** „Русская мысль“, 1903 г. X.

Образ Лопахина на сцене Художественного театра был широко признан критикой. Написавший в 1896 г. в «Одесском листке» первую рецензию о дебюте Леонидова В. М. Дорошевич писал в «Русском слове», под непосредственным впечатлением от премьеры «Вишневого сада»: «И силищей кулака, но и дрожью задетых нежных душевных струн веет от исполнения Леонидова». * А. Кугель, весьма строго критиковавший постановки МХТ, признал Леонидова отличным Лопахиным и отметил в его исполнении подлинный темперамент, живые краски, внутреннюю логическую необходимость в росте образа.**

В чеховском репертуаре Леонидов выступил вскоре и в роли Боркина в «Иванове» (постановка Художественного театра 1904 г). Печать отметила исключительную жизненность образа: «Леонидов рельефен, ярок и силен, от него веет жизненной правдой, он вспыхивает», писал рецензент «Слова» (1905 г.).

В 1904—1905 г. Леонидов выступил также в ролях Андрея в пьесе «У монастыря», слепого в «Слепых» Метерлинка, дяди в «Непрошенной»; в 1905—1906 г. он играет Вагина в «Детях солнца» и князя Мстиславского в «Царе Федоре». После Кассия и Лопахина — это роли «среднего регистра». Только в сезон 1906—1907 г. он возвращается к образам большого масштаба: он играет Скалозуба, Соленого в «Трех сестрах» и Человека (в «Жизни человека» Леонида Андреева).

Для трактовки образов «Горе от ума» Леонидов был хорошо подготовлен. Он всегда интересовался культурой пушкинской эпохи, много читал о нравах и быте этого времени, хорошо чувствовал его стиль. Это прежде всего сказалось на внешнем облике персонажа. «Живая, старинная гравюра», писали критики. Леонидов несомненно создал новый тип Скалозуба на русской сцене. Его московский полковник был выдержан в духе эффектных и нарядных военных начала XIX века — типа Мюрата или Милорадовича. Скалозуб Леонидова щеголял довольно длинными вьющимися волосами, приподнятыми надо лбом высоким локоном. Этот волнистый и лоснящийся шиньон придавал своеобразную характерность всей фигуре; один из вариантов комедии говорил об этой детали, отлично разработанной в «маске» старинного военного («и Скалозуб, как свой хохол закрутит»...). В. И. Немирович-Данченко вскоре писал об «очень стильной внешности» Леонидова, «точно сорванной с портрета времени Александра Первого». Эта блестящая нарядность столичного офицера грибоедовской эпохи, изящная холёность светского богача и удачливого карьериста, наконец, импозантность одного из завиднейших московских женихов — все это заметно отводило образ от традиции грубого казарменного деспота и придавало ему новые, удачно найденные и верно воплощенные черты светскости и внешней цивилизованности. «Созвездие маневров и мазурки» предполагает не только окрики и команды, но и тот европейский лоск, которым отличались русские офицеры, воевавшие с Наполеоном. Салонный кавалер, балагур и острослов, умеющий во-время рассказать занимательную историю — это был новый Скалозуб, исторически достоверный и вполне отвечающий замыслу драматурга. «Воен-

---

* „Русское слово", 19 января 1904 г.
** А. Кугель, „Театр и искусство", 11 апреля 1904 г.

щина» этого персонажа нисколько не вытравляет в нем черт представителя образованного круга, умеющего безукоризненно держать себя в обществе и тактично реагировать на темы общей беседы. Таков, например, его ответ Чацкому во втором акте: «Мне нравится при этой смете» и проч. Леонидов очень удачно воплощал основной замысел театра — показать в Скалозубе молодого блестящего полковника 20-х годов, с деньгами и связями, с простыми и даже элегантными манерами, одного из представителей тогдашнего «хорошего общества».

Такая трактовка образа, ломавшая сложившийся репертуарный канон, вызвала возражения части критики, считавшей, что сатира оказалась ослабленной, что Скалозуб недостаточно «страшен» («нет воинственного вида, сильного и грубого голоса» и проч.). Тонкая комедийность образа, созданного Леонидовым, столь соответствующая блестящему стилю гениальной пьесы, была понята и оценена по своему высокому достоинству лишь немногими критиками. «Леонидов очень ярок в Скалозубе, — писал Юрий Соболев: — отличное внешнее изображение, образ понят правильно. Исполнение в меру окрашено юмором, не переходящим в шарж»...*

Одним из крупнейших достижений Леонидова в чеховском репертуаре был образ Соленого в «Трех сестрах». Это один из своеобразнейших героев Чехова. Озлобленный позёр с какой-то подлинной драмой в душе, он был воплощен Леонидовым в жесткой, правдивой и сильной манере. Соленый соответствовал основному стилю леонидовского драматизма. Это была одна из тех характерных ролей, в которых Леонидов, по верному замечанию П. А. Маркова, проявлял себя актером без снисхождения: ряд образов вызывал в нем философскую иронию. «Наиболее тонко свое ироническое отношение Леонидов проявил в «Трех сестрах», где он довел замкнутость, тупость и отрицание Соленого до чрезвычайной значительности. Соленый не находил места в жизни, его влекло к ожесточению, тоске, отчаянию; за бреттёрством Соленого и его мелким мещанским байронизмом Леонидов видел вырождающийся анархический бунт».**

Эти сложные психологические изломы господствовали и в драматургии Леонида Андреева, в которой вскоре выступил Леонидов. В своих воспоминаниях, написанных незадолго до смерти, он относится критически к пьесам Андреева, правильно отмечая несоответствие их основного тона нашей современности. Но в свое время они все же доставили актеру благодарный материал для крупных сценических воплощений. В истории образов Леонидова Человек («Жизнь человека») и Керженцев («Мысль») — памятные вехи. Независимо от их «несозвучности» запросам наших дней, эти роли Леонидова необходимо отметить для полноты исторического обзора его главных творческих достижений.

«Жизнь человека», поставленная в 1907 г., доставила ему большой и бесспорный успех. Критика отмечала «грандиозное впечатление» от игры Леонидова, писала о заразительности его переживаний, о его большом таланте, о подлинном восхищении зрительного зала. Свой-

---

* „Театр", 1914 г., стр. 1691.
** П. А. Марков, Театральные портреты.

ственные дарованию Леонидова черты глубокой человечности и неподдельной страстности проявились здесь в полной силе. Драматургический текст открывал широкий простор контрастным настроениям и большому разнообразию внутренних интонаций артиста. Леонидов захватывал зрителя уже во второй картине, где он замечательно передавал юную беспечность голодного, талантливого, сильного человека-строителя, верящего в свою будущность. От светлой комедийной тональности второго акта Леонидов уверенно и неотразимо вел к высокой и сильной драме финала. По замечанию одного из критиков, в его исполнении «пастораль стала трагедией». Глубоко трогала в четвертой картине сцена с игрушками умирающего сына. Леонидов, седовласый, «с львиной головой», вспоминал с глубокой отеческой нежностью свои разговоры с ребенком над лошадкой с оторванным хвостом, над картонным кивером и оборванным паяцем... Звучала сквозь лепет и смех горькая правда жизни: «Когда ребенок умирает, проклятьем для живых становятся его игрушки»... А после смерти сына Леонидов положительно потрясал в сцене проклятья, едва ли не впервые раскрывшей огромный диапазон его трагического дарования: «Через голову женщины, которую ты обидел, через тело мальчика, которого ты убил — шлю тебе проклятье Человека!» Это было высшим проявлением отчаяния, гнева, возмущенной мольбы о справедливости и человечности. Драматургический текст замечательно раскрыл лучшие стороны дарования Леонидова — правду, искренность, мужественную силу, глубокий и подлинный пафос в подъемных местах роли. Пьеса-биография, развертывающая всю судьбу героя от рождения до старости и смерти, подготовляла к одному из важнейших образов Леонидова — к Перу Гюнту.

Пока же в ибсеновском репертуаре Леонидов сыграл небольшую, но остро-характерную роль Петера Мортенсгорда в «Росмерсхольме» (сезон 1907—1908 г.). Это человек с грязным прошлым и весьма влиятельный в настоящем — учитель, уволенный за безнравственность и ставший редактором большой радикальной газеты. Он прикрывается интересами «свободы, мысли и прогресса» для устройства своих темных дел, для сведения личных счетов и осуществления своих мстительных планов. Он появляется в одной только сцене, но ощущается в ходе всей интриги. Лаконизм текста здесь требует высшей экспрессивности. В таких сжатых и выразительных ролях Леонидов замечательно развертывал дар изощренной и рельефной характеристики, дающей в сочетании бытовых и психологических черт незабываемую по своей типичности фигуру. Петер Мортенсгорд — один из таких выпуклых образов Леонидова, поражающий своей четкостью и остротой портрет вкрадчивого и страшного интригана.

К этой же категории образов относится Ляпкин-Тяпкин (1907—1908 г.), истолкованный Леонидовым со свойственным ему смелым своеобразием. Хитрое, угрюмое и желчное лицо судьи искажается судорожным тиком, прерывающим и как-то жутко разбивающим течение его речи. Беспорядочные зачесы на лысеющем черепе, густые брови, свисающие на вспухшие веки, горящий подозрением и враждою взгляд исподлобья, как и брезгливо выпяченные губы между всклокоченными бакенбардами — все это создавало замечательный портрет в несколько гротесковом стиле гоголевской лепки комедийных персонажей. Его не-

ряшливый затрапезный халат характерно довершал фигуру захолустного судьи, полного недоверия и отвращения к людям. Его подозрительность и затаенное зложелательство, выделенные Леонидовым как основные черты образа, придавали гоголевскому типу черты крупной гадины, отчасти сухово-кобылинского стиля (восходящего, как известно, к «Ревизору»). По такому Аммосу Федоровичу можно было судить, какой высоты достиг бы Леонидов в образах Варравина или Тарелкина. Но, к сожалению, трилогия Сухово-Кобылина осталась вне его репертуара. В 1921 г. Художественный театр приступил к работе над «Смертью Тарелкина» (под режиссерством Вахтангова) с Леонидовым-Варравиным, но постановка не состоялась.

К лучшим «характерным» ролям Леонидова несомненно относится Городулин. В 1910 г. Художественный театр поставил «На всякого мудреца довольно простоты» в первоклассном составе — с Качаловым, Станиславским, Москвиным, Леонидовым, Германовой, Лилиной. «Действительный статский папильон», заклейменный сатирой Щедрина, получил на редкость красочную и веселую трактовку в исполнении Леонидова. Городулин, по замечанию одного из критиков, был выдержан в стиле Сатирикона. Это было действительно остро, колоритно, забавно, незабываемо. Сатирический стиль Островского в этой комедии требует именно такой заостренности образа, бойкой и сверкающей комической игры. Отходя от шаблона, Леонидов и во внешнем облике давал новый интереснейший типаж: не традиционный салонный барин с бакенбардами и в визитке, а располневший купеческий сынок с длинными волосами, расчесанными a la mougik, с тонкими «игольчатыми» усами, в экстравагантно-щегольских парах, с моноклем на тесьме, брызжущий смехом, наивно самодовольный и до предела легковесный в своих мыслях и выражениях. Вся фигура была охвачена каким-то радостно-нелепым динамизмом, увлекающим и заразительным. Канонический образ дельца-либерала эпохи реформ и спичей был совершенно обновлен и при всей намеренной сатиричности сохранял свою стильность, типичность и жизненность. Даже на фоне общего концертного исполнения Городулин Леонидова оставался в ряду лучших достижений этого образцового спектакля.

Скалозуб, Ляпкин-Тяпкин и Городулин раскрыли во всей полноте крупное комедийное дарование Леонидова. Блестящее по форме, оно отличалось чрезвычайной сатирической остротой. Юмор здесь незаметно перерастал в резкий памфлет, а общий комизм трактовки нисколько не ослаблял ее разоблачающей силы. Таков был этот своеобразный комедийный стиль, сквозь который просвечивал подчас подлинный драматизм таланта, одновременно проявивший себя в таких образах, как Васька Пепел, Лопахин или Кассий. Творческий путь актера неуклонно вел его к большому трагическому жанру.

IV

В зените творчества
1910—1915

Дата 12—13 октября 1910 года отмечает высший момент в творческой деятельности Леонидова. Это день премьеры «Братьев Карамазовых» на сцене Художественного театра (инсценировка романа за-

нимала два вечера). Образ Дмитрия Карамазова не только остался самым сильным и глубоким в творчестве Леонидова, но несомненно относится вообще к крупнейшим явлениям в истории русской сцены. Это та грань творческого подъема, которая прочно выдерживает ответственный эпитет «гениально». Лучшие свойства дарования Леонидова нашли в этом образе Достоевского то редчайшее приложение и счастливейшее сочетание, которые ведут к подлинно великому искусству. Трудно представить себе на сцене высшую степень вдохновения, в зрительном зале — большую глубину потрясения. Леонидов, уже признанный прекрасным актером, доказал этой ролью свое право на звание одного из первых русских трагиков.

Сам Леонидов рассказывает, как он искал «зерно роли», ее «возбудителя» или источник «трагедии образа» и как, наконец, нашел его в беспредельной, испепеляющей страсти Мити к Грушеньке. Эта любовь — роковое несчастье. Муку ее углубляет неповинное страдание Дмитрия, обвиненного в отцеубийстве. Такова основная тема. Овладев ею, артист вступил в область большого творчества: «Я был во власти трагического образа, я как-будто впервые ощутил, что значит трагедия».

Инсценировка «Братьев Карамазовых» в полном согласии с сюжетом романа проводила линию Дмитрия, как основную. Розыск Грушеньки у отца с проклятьями и угрозами, отъезд в Мокрое, сцена кутежа, следствия и ареста, суд над Митенькой — вот основные этапы его сценической судьбы. От начала до конца все выдержано в глубоком трагическом плане. Вся роль на высочайшем внутреннем напряжении.

Сцена за коньячком. Врывается Дмитрий. Длинный черный сюртук, офицерская фуражка. Огромными и твердыми шагами военного он уверенно и властно обходит отчий дом. Он одержим ревностью, распален страстью и охвачен бешенством. В нем грозная сила неудержимого порыва. Это человек, способный на убийство.

В центре спектакля сцена в Мокром. Здесь Леонидов дал беспримерное разнообразие психологических оттенков — взлеты бурных чувств, жажду потопить свою муку в пьяном разгуле, тишину сердечного умиления, предельную встревоженность и ужас перед содеянным преступлением и тихую радость при избавлении своей совести от страшного греха. Борьба противочувствий еще сильнее сказывалась в сцене допроса с его казенщиной и трафаретами, раздражающими живую исстрадавшуюся душу Митеньки: сквозь его первоначальное доверие к следователям не перестает прорываться глухое возмущение их банальными и бездушными приемами. Леонидов развертывал в этой томительной беседе исключительное богатство психологических оттенков от взрывов возмущения до тихого плача. Раздетый и зябнущий, с голыми ногами, плохо закутанный в короткое одеяло, он представлял последнюю степень унижения и затравленности. С огромной художественной правдой и неотразимой силой Леонидов раскрывал душевную озаренность Дмитрия, его просветленность новым чувством к Грушеньке: «Господа, ведь она невеста моя!». Это говорил человек, чудесно возрожденный к новой жизни: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!».

В сцене прощания Леонидов достигал выского трагизма простым и светлым тоном человека, познавшего новую великую правду, преобразившую весь его внутренний мир. С такой простотой и ясностью, в великой тишине душевной, он произносил: «Аграфена Александровна, верь богу и мне: в крови убитого вчера отца моего я неповинен»... И он уходил с высоко поднятой головой, непоколебимо веря в раскрывшуюся ему правду. Это был величественный марш опозоренного и лишенного свободы к будущей справедливости, которая должна восторжествовать. За мощной поступью обреченного праведника, жалко и мелко следуют робкими шажками его инквизиторы. Всем порывом своего обновленного мукою существа Дмитрий-Леонидов раскрывал героическое начало великого страдания, очищающего душу и закаляющего волю к новым испытаниям.

Мытарства Дмитрия Карамазова завершал суд. В своем наглухо застегнутом сюртуке, в черных перчатках, он был строг и торжественен. Но чувствовался протест против тонких прокурорских построений и вера в свою правду в последнем горестном возгласе.

В целом Леонидов играл великую трагическую тему: перерождение страстной и бурной души страданием, восхождение от греховных вожделений к большой моральной правде и новой жизни. В этой вечной драме рождения человека Леонидов показал себя великим художником сцены. «Это точно было мое художественное рождение», свидетельствует сам артист; путь к этому трагическому восхищению открыл ему Достоевский.

Замечательны слова, которыми Леонидов в своей автобиографии формулирует сущность раскрывшегося ему трагедийного опыта: «Играть Достоевского нельзя, его можно прострадать, промучиться на сцене. Нельзя в Достоевском работать над ролью, можно быть одержимым ролью. Он тебя захватывает целиком, железными тисками, и не выпускает; переживать Достоевского на сцене — это значит лежать на доске, утыканной острыми концами; жить Достоевским — это значит быть в крови».

Критика выразила исключительное единодушие в своей высокой оценке этой центральной фигуры всего спектакля. «Леонидов здесь на такой высоте, на какой мы не могли себе и представить», писал С. Яблоновский. «Это истинный триумф артиста, — трагедия рока, трагедия высокого стиля»,—отмечал Влад. Азов,—«дыхание Достоевского коснулось артиста и окрылило его». — «Это стон и вопль всего человечества», — писал в «Вестнике Европы» исследователь Достоевского проф. С. Адрианов, — «Леонидов выше всяких похвал. Митей Карамазовым войдет он в летописи театра... Смело скажу: артист шел вровень с автором». По словам поэта Максимилиана Волошина, Леонидов сумел заставить зрителя «трепетать истинным восторгом трагического». Наконец, такой знаток театра, как Александр Бенуа, писал: «Нигде, ни на какой сцене ничего подобного тому Мите, каким проживает свою роль Леонидов, не найти». *

---

* „Русское слово", 14 октября 1910 г. — „Речь", 11 апреля 1911 г. — „Вестник Европы ",1910 г., XI. — „Ежегодник имп. театров", 1910 г., VII. — „Речь", 27 апреля 1912г.

Весною в Петербурге во время спектакля «Карамазовых» Леонидова познакомили с Анной Григорьевной Достоевской. — «Вот, вот, замечательно, это именно то, что думал Федор Михайлович. Ах, если бы он был жив, если бы он был жив!» Леонидов ощутил как бы дыхание творца «Карамазовых»: «Сто книг о Достоевском не дали бы мне столько, сколько эта встреча», записал Леонидов в своих воспоминаниях, очень живо очертив облик пожилой женщины со следами былой красоты, говорившей быстро, порывисто, однотонно, на высокой истеричной ноте, «вроде как в бреду».

Но это была высшая похвала, исходившая от долголетней спутницы, помощницы и сотрудницы великого романиста.

В 1909 и 1911 гг. Леонидов работал над Гамсуном: он играл доктора философии Карстена Иервена («У царских врат»), предателя с суровым и властным взглядом, и Александра Блуменшена («У жизни в лапах»). «Леонидов в роли мучающегося своим отступничеством ренегата Иервена дал очень живой и интересный образ», отметила критика. * С большой выразительностью и законченностью сыграл Леонидов и хромого антиквара Блуменшена, готового к услугам стареющих женщин: это был наглый красавец и хлыщ в безукоризненном фраке с азалией в петлице, в щегольской бархатной куртке с шнурками, в модном пальто, — неизменно холодный, рассчетливый и бессердечный. «Леонидов превосходно его играет», отметил известный критик П. Ярцев.**

В 1910—1911 г. Леонидов создал новый образ в чеховском репертуаре — Вершинина в «Трех сестрах».

В сезон 1911—1912 г. Леонидов выступает и в шедеврах русской классической драматургии: он играет Короткова в «Живом трупе» и Тропачева в «Нахлебнике». Этот последний образ наглого усадебного хлыща чрезвычайно удался Леонидову. Он дал превосходный облик засидевшегося в своем уезде прожигателя жизни, превыше всего дорожащего своей столичностью и несколько утрирующего шик своей внешности: яркий «шахматный» жилет, густые шнуры на перчатках, широченные отвороты фрака, щегольская трость. Очень выразительный грим — узкие свиные глазки под мефистофельскими бровями, густые свисающие усы, ожирелость лица, низкий лоб: впечатление сытости, лени, скуки, презрительной наглости. Несмотря на внешнюю светскость, позы развязны и бесцеремонны. Сцена издевательства над Кузовкиным раскрывает в действии эту выразительную характеристику: в одной застольной беседе — целая эпоха бесправия.

«Из всего ансамбля мне больше других понравился г. Леонидов в роли Тропачева, — писал драматург и критик Юрий Беляев. — Этот господин словно вышел из «Записок охотника» и единственный был по-тургеневски смешон».*** Замечание о «Записках охотника» очень тонко и верно. Тропачев Леонидова это некое pendant к таким тургеневским типам, как господин Пеночкин из «Бурмистра». Один из самых ярких и живописных образов тургеневского спектакля был в то же

* „Русские ведомости", 1909 г., № 57.
** „Киевская мысль", 8 марта 1911 г.
*** „Новое время", 28 марта 1912 г.

время едва ли не наиболее исторически показательным и достоверным. От него веяло не только ранним Тургеневым, но и «Мертвыми душами» — Ноздревым, Собакевичем. Тропачев — один из классически совершенных образов Леонидова.

От этого яркого бытового портрета путь артиста снова вел его к символической драме или философской поэме. В октябре 1912 г. он создал Пера Гюнта. Актер сильной драмы страстей, живой и стремительной, полнокровной и непосредственной, Леонидов не чувствовал влечения к «новейшим течениям» европейского театра, в частности, к символизму на сцене. Характерно, что в пьесах Метерлинка он играл мало (слепец в «Слепых», дуб в «Синей птице») и ничего этапного здесь не создал. Ибсен также мало привлекал его — это было для него «северное, холодное, зимнее солнце» без огня и жара. «Пер Гюнт» при первом чтении показался скучным, но в процессе работы он несомненно увлек артиста и привел его к замечательному сценическому воплощению. Леонидова захватили сцены Пера Гюнта с матерью и особенно смерть старой Озе под волшебную сказку сына.

Этот замечательный финал третьего действия оказался и сильнейшим местом всего спектакля. Все человеческое тепло своего дарования Леонидов внес в эту чарующую, вечную по значению и глубоко трогательную сцену «смерти матери» (увековеченную и знаменитой музыкой Грига). В каком-то светлом вдохновении, ласково и восхищенно, Пер Гюнт-Леонидов как бы преодолевал смерть, ее страх и боль, своей увлекательной мечтой о фиордах и замках, куда он несется с матерью на воображаемом коне под перезвон серебряных колокольчиков. Сын убаюкивает мать, чтобы ей легче было перейти в небытие: конец его рассказа она уже не слышит. Поэтическое интермеццо прервано внезапной безответностью слушательницы. Рассказчик понимает, что сказка оборвалась навсегда: «Закрывает Озе глаза и наклоняется к ней:

Спасибо за все — и за брань и за ласку,
За все, чем ты в жизни была для меня.
И мне поцелуй в благодарность за сказку
Ты дай — за езду и лихого коня.

Прижимается щекой к губам умершей».

Такова была одна из сильнейших сцен Леонидова в стиле особого лирического трагизма, без крика и размашистого жеста, но глубоко интимного и насквозь просветленного. Стоило проводить ряд драматически-нейтральных картин этой философской поэмы (напр. в Африке) ради одного этого эпизода, в котором Пер Гюнт вырастал в поэта с переполненным любовью сердцем, а исполнитель достигал одной из вершин своего потрясающего воздействия на зрителя. Образ Леонидова, по-детски подгоняющего веревочкой воображаемого коня и с блаженной улыбкой увлекающего гаснущую мысль своей матери в мир радужной мечты от предсмертного холода и ужаса агонии, остается в ряду его лучших достижений. Это классически прекрасно и глубоко человечно. Это на высоте Ибсена и Грига. Норвежский драматург, как и Достоевский, раскрыл особые грани дарования артиста и дал ему возможность подняться на огромную творческую высоту.

Своеобразие трактовки образа было отмечено критикой. Леонидов — «очень русский Пер Гюнт», — писала Любовь Гуревич, — «его Пер просто непутевый, но славный малый»... Восхищал самый тон исполнения. «Какая мягкость и теплота!.. На протяжении всей пьесы ни одной фальшивой или искусственной ноты. А сцена с умирающей матерью — какая прелесть, какая высокая поэзия!» *

Леонидов удачно преодолел и трудность внешнего перевоплощения героя этой поэмы о целой жизни. Как и в драме Андреева о всём пути Человека, он сумел здесь дать исключительно характерное выражение всем возрастам и эпохам существования. Замечательны по разнообразию и экспрессивности сменяющиеся «маски» Пера Гюнта — беспечного норвежского юноши с длинными кудрями, энергичного мужа — предпринимателя, восточного властителя и, наконец, беспомощного и хилого старца. Это было несомненно торжеством сценической пластичности, яркой галлереей сценических типов.

Крупным актерским достижением Леонидова была и роль Керженцева в «Мысли» Андреева, вопреки сомнительным свойствам самой пьесы. Переделав свой рассказ 1902 года в драму, автор в сущности свел трагедию мысли своего героя к истории его душевной болезни. Критика единодушно осудила эту «современную трагедию», но также единодушно признала огромный творческий подъем Леонидова в роли доктора Керженцева. «При всей мучительной уродливости этой пьесы, — писала Л. Я. Гуревич, — есть в ней какое-то зерно, из которого творчество Леонидова создало нечто живое, большое, художественно прекрасное». Актер поднялся над творчеством автора и пришел к незабываемому по силе воплощению безумия. «Леонидов играл сильно, правдиво, с великою глубиной и правдой переживаний, — писал другой критик, — все мы в зрительном зале были потрясены изображением безумия». Актер захватывал зрителя уже в первом акте, где он с большой тонкостью и силой изображал одинокого философа-искателя, терзаемого большими идеями и великими сомнениями. «Я хотел подняться на вершину воли и свободной мысли», формулирует свою гордую задачу в момент ее крушения сам Керженцев. Проблема Раскольникова и отчасти «Моцарта и Сальери» (гений и злодейство) получала в таком исполнении новую трактовку. Это было глубоко трогательно и пробуждало в зрителе жалость и сострадание.

Исключительной выразительностью отличался и внешний облик доктора Керженцева: голова мыслителя, ученого, поэта, с глубоким, вдохновенным и скорбным взглядом, вольной шевелюрой и длинной, но не густой бородой, как у Достоевского. Огромный выпуклый лоб, сдавленный в висках, одновременно высокий и узкий, шекспировский и дегенеративный, уже определял трагедию сильной мысли, ограниченной в своем безудержном полете.

Трагизм выдающегося интеллекта, потерявшего верный путь своих исканий, не переставал нарастать в следующих картинах. Здоровый, гордый силою мысли, спокойно и обдуманно притворяющийся безумцем, Керженцев превращается на глазах зрителя в беспомощного, несчастного, беспокойного раба изменившей ему мысли: «Играет

* Л. Гуревич. „Русская мысль", 1913 г.

Керженцева Леонидов положительно превосходно, с громадным и захватывающим подъемом, с огромным и тонким мастерством. Роль Керженцева написана в очень широком диапазоне. От сосредоточенного, углубленного настроения первой картины до потрясающих нервных взрывов третьей, четвертой и шестой — очень большое расстояние, и актер, так свободно и без нажима играющий на всех этих регистрах роли, — несомненно большой актер. Впрочем, Леонидов доказывает это не в первый раз». * «После Мити Карамазова, — писал другой рецензент, — это высшее его сценическое достижение. После этого спектакля он на голову вырастет в общем театральном мнении, как актер».

Ценную, насыщенную конкретными замечаниями характеристику Леонидова-Керженцева дал такой знаток, как Н. Е. Эфрос. Леонидов, по его заключению, «выполнил свою задачу мастерски, с огромным талантом, силой, находчивостью. Когда Керженцев вел свои разговоры в первой картине со своим молодым скорбным другом и рассказывал, отчего такою великою печалью налиты глаза орангутанга, и посвящал этого друга полунамеком в последнее завоевание своей мысли, и когда во второй картине вел сложный разговор с женою намеченной жертвы, выдавал свои планы и колебался между безумием только притворным и безумием подлинным, — Леонидов был на вершине сценического мастерства и сценической правды. Следить за каждым его словом и движением его лица, так преображенного счастливым гримом, было в высокой степени интересно. Затем, когда роковая грань была уже перейдена, когда Керженцев — очевидный сумасшедший, актер потратил столько нервов, столько силы, что не было возможности не отвечать ему, не волноваться, не ужасаться. Была острая боль от его игры. Особенно после убийства, когда Керженцев начинает гоняться сам за собою, бегает по кабинету, все сужая круги, точно вот-вот и подлинно себя догонит, когда затем смотрит в зеркало, когда произносит страшные слова: «а ведь доктор Керженцев сошел с ума». Тут масса великолепных деталей, добытых не то наблюдением, не то фантазией. И громадный общий подъем»... **

Так, независимо от драматургического текста, Леонидов создал в роли Керженцева чрезвычайно сильный образ; он сумел соединить строго обдуманный план с выдающимся темпераментом исполнения и потрясти зрительный зал подлинной жизненностью изображенного страдания.

Сильного драматизма Леонидов вскоре достиг и в одном из крупных созданий русской классики. В 1914 г. он дал в «Смерти Пазухина» Салтыкова замечательный образ умирающего паралитика, в свое время поражавшего своим темпераментом. В лице Ивана Прокофьевича Пазухина наиболее полно воплощена мрачная драма пазухинских миллионов. Это сложный и примечательный тип старой николаевской России. В свое время старообрядец, он нажил бесстыжим хищничеством и беспощадной эксплоатацией огромный капитал, побудивший его распроститься с раскольничьим благочестием, длинной бородой и долгополым

* „Театр", М., 20. III. 1914 г.
** Н. Эфрос, „Речь", 19. III. 1914 г.

сюртуком. Он отдался безудержанному разгулу и одновременно крупному общественному карьеризму. Этот «почетный гражданин» держит под своей кроватью кованый сундук, переполненный награбленным имуществом. Он медленно агонизирует среди родственных хищников, поднимающих глухую и беспощадную борьбу за его наследство. В этом страшном образе нашли себе замечательное воплощение те свойственные дарованию Леонидова зловещие ноты, которые сам он высоко ценил в «жестоких талантах» литературы и сцены — Достоевском, Андрееве-Бурлаке, Иванове-Козельском. Перед зрителем агонизировал старый грабитель, самодур и развратник, ужасный даже в своей беспомощности. Леонидов поражал своим гримом и мимикой: холеное лицо богача и бывшего жуира, наполовину пораженное параличом, опущенное веко, потухший глаз, бессильные руки, заплетающийся говор — все это создавало картину жуткого умирания.

«Чувствуется, с какой напряженной страстностью цепляется «ндравный» старик за последние минуты прожитого «гнусным манером» земного существования. Сцена последней ссоры с сыном поистине страшна», писал один из критиков.

Таков был ряд больших трагических образов Леонидова, созданных им в Художественном театре за небольшой период времени — с 1910 по 1915 г. Дмитрий Карамазов, Пер Гюнт, Керженцев, Иван Пазухин — все это великие достижения в труднейшем сценическом жанре. Леонидов-трагик, столь высоко ценивший Мочалова, во многом продолжал его традиции — непосредственной, страстной, глубокой и вдохновенной игры, далеко не всегда одинаковой и ровной. Но в свои счастливые и подъемные минуты он достигал предельных сценических возможностей.

Глубокий мастер «внутреннего монолога», актер-мыслитель, исключительно чуткий к драме современного поколения, Леонидов недаром любил называть себя «трагиком в пиджаке». Своими творческими прозрениями и огромным художественным опытом он создал новые формы высокой драмы — психологической, философской, обличительно-бытовой, и, несомненно, вписал незабываемую страницу в историю русской трагедии.

V

Последний период
1919—1941

После четырехлетнего перерыва, вызванного болезнью, Леонидов в 1919—1920 году возобновил свою работу в Художественном театре. За годы перерыва он играл лишь в студии Художественного театра, где исполнял «Калхаса» Чехова. На большую сцену он вернулся в 1919 году в «Каине» Байрона.

Спектакль этот не дошел до широкой аудитории и не был признан критикой, считавшей, что метод психологического реализма не оправдывает себя в философской трагедии. Но образ оказался близким артисту и был важен для органического роста его творчества.

Мало признанный театральной критикой, новый труд Леонидова был высоко оценен в среде его товарищей по сцене. О спектакле «Каин» Станиславский писал: «Некоторые роли, как, например, самого Каина, в исполнении Л. М. Леонидова производили огромное впечатление. Я не могу забыть одной интимной репетиции, потрясшей меня». *

К конкретно-историческому образу Леонидов обратился в 1925—1926 г. в «Пугачевщине» К. Тренева. Пьеса имела подзаголовок «картины народной трагедии» и, по заявлению автора, не предназначалась для сцены. В ней господствовала над исторической борьбой личная драма Пугачева. Леонидов создал превосходный внешний облик вождя народной вольницы, но самый текст «пьесы для чтения» не открывал достаточных просторов для его трагического темперамента.

В 1929—1930 г. Леонидов осуществил свой давнишний замысел — он сыграл Отелло. Толкование образа было построено на известном изречении Пушкина: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив». Это сообщало знаменитому образу черты глубокой человечности и трогательной нежности. Приведем свидетельство П. А. Маркова о ходе этой творческой работы Леонидова: «Это было одно из самых сильных потрясений в театре, и Станиславский, заплаканный, после показа сказал: «Леонид Миронович, вы в Отелло не ниже Сальвини», а что означал для Станиславского Сальвини в Отелло вы все знаете. Это была какая-то единая целеустремленность. Это была бесконечная вера, раздавленная и вновь воскресшая, и казнь самого себя. Когда Леонидов мерил шагами пространство верхнего фойе и говорил Дездемоне «молись!», то в этом был закон строгого судьи, закон справедливости. Потом, когда он вышел на сцену, — декорации ли Головина, пестрые ли тряпки костюмов помешали ему донести то, что он так единожды в своей жизни показал в «Отелло, — но это впечатление уже не повторилось». **

В театральной критике, как и по поводу Каина, возникли споры о творческом методе: раскрывается ли полностью трагизм Шекспира приемами исключительно психологического реализма? Для Леонидова, по мнению некоторых критиков, «будничная жизненность, простота в передаче образа мавра обернулась снижением воли, яркости, цветения и огромности чувств — в погоне за признаком «всечеловечности» и «душевной правдивости». Великий Кин, не говоря уже о первом исполнителе роли Отелло — Бэрбедже, не узнал бы в этом «правдивом» будничном мавре того великолепного «берберского коня» (выражени Яго), который своим мужеством и отвагой, своей свежей «варварской кровью выходца из северной Африки победил недоверие перезревших венецианских вельмож и завоевал сердце очень разборчивой Дездемоны. В наше время можно рассмотреть в Отелло и черты колониального сатрапа, наемного полководца, закрепляющего за Венецией турецкие владения. Но одного нельзя отнять у него — огромного размаха чувств, первобытной свежести восприятия, трагического напряжения страстей». ***

---

* К. С. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве". Л., 1928 г., 662.

** П. А. Марков. Стенограмма заседания, посвященного памяти Л. М. Леонидова, 2 сентября 1941 г. (ВТО).

*** М. Загорский. „Литературная газета", 12 мая 1930 г.

Крупнейшим достижением Леонидова в новой советской драматургии была роль профессора Бородина в пьесе Афиногенова «Страх». По замыслу драматурга, крупный русский ученый старшего поколения, находящийся в плену своего убеждения об «аполитичности науки», создает реакционнейшую теорию о страхе как стимуле человеческого поведения в революционную эпоху. Бородин терпит полное идейное крушение — его теория служит врагам рабочего класса. Понимающий свою тяжелую ошибку старый профессор готов работать с молодыми и уча их, одновременно учиться у них правде и задачам новой эпохи.

Этот сложный и глубокий образ, по общему мнению критики, нашел блестящего истолкователя в лице Леонидова. Это был человек сильной мысли, искренне убежденный в истинности своих теорий и в их способности служить новой жизни. На диспуте Леонидов-Бородин выступал как большой ученый с цельным мировоззрением, не агитирующий, а в спокойном научном тоне излагающий свое учение. «В трактовке этого образа нашли отражение качественно новые черточки, привнесенные в творческий метод театра советской действительностью (особенно в сцене диспута). Здесь многое зависит также и от яркой индивидуальности артиста».*

Леонидов дал превосходный сценический «портрет» персонажа: это была замечательная фигура большого ученого с высоким открытым лбом, седой бородкой, внимательным и пристальным взглядом, полным ума и ласковой снисходительности.

В 1932—1933 г. в инсценировке «Мертвых душ» Леонидов создал Плюшкина — зловещий образ опустошенной души, без остатка поглощенной хищничеством, утратившей все живое, ставшей «заплатой на человечестве». Это было проявление особого трагизма без страсти и крика, страшного своей неподвижностью и духовной омертвелостью. В галлерее гоголевских монстров, блестяще воплощенных на сцене МХАТ, это был едва ли не самый ужасающий. В Плюшкине Леонидов замечательно воплотил свое представление о тихом трагизме, действующем подчас сильнее самой бурной патетики.

Как всегда у Леонидова, Плюшкин был превосходен по гриму и мимике: острый хищный клюв, нависший над беззубым ртом, искривленным притворной усмешечкой, узенькие бегающие глазки, горящие недобрым огоньком, завернутый в бабью косынку череп с жиденькими седыми прядями, ветхий шарфик на шее и слишком просторный старый халат — все это создавало типаж, достойный стать в ряд с знаменитыми рисунками Агина и Боклевского. Это был классический тип скупца, при всем упадке и дряхлости сохраняющего пронырливость и цепкую сметку старого хищника.

Последней ролью Леонидова был Егор Булычев. Выступив впервые на сцене Художественного театра в пьесе Горького, он заканчивал свой творческий путь новым образом горьковской драматургии. От Васьки Пепла до Егора Булычева протянулось целое тридцатилетие актерской работы Леонидова в МХАТ, насыщенное вереницей замечательных образов, отчасти подготовивших его завершающее создание. Особенно здесь, конечно, вспоминается Пазухин. Как и герой Салты-

* С. Литовский, „Сов. искусство“, 30. XII. 1931 г.

кова, костромской купец Егор Булычев, наживший много денег и буйно их проживавший, стоит перед лицом смерти. Но агонизирует он по-иному, по-своему: он, наконец, сознает всю бессмысленность своего существования. Он даже терзается «проклятыми вопросами» и размышляет о неведомых ему путях жизни, раскрывающихся в эпоху больших социальных сдвигов. «Гул больших необычных событий врывается в низкие купеческие покои, ставшие прижизненным саркофагом сломленного физически, делающего последние попытки бунта «озорника» Булычева, — писал критик «Вечерней Москвы». — Леонидов все время подчеркивает агонию, безысходность порывов, тревожную напряженность Булычева. Его крики истошны. Рука, шарящая по коленке, по поле халата, словно хочет ухватиться за что-то, уцепиться хотя бы и за соломинку... Изгой на улице богатых, он хорошо понимает, что «жаден, распутен»...

Эпилог Леонидова прошел, как мы видим, в полной силе. Егор Булычев — одно из его сильных созданий. Но если мысль и дар актера не изменяли ему, состояние его здоровья и, особенно, сердца заставляли его обращаться к более спокойному труду. С середины 30-х годов Леонидов сосредоточивается преимущественно на режиссуре и театральной педагогике.

Творчество Леонидова объясняет его поэтику и служит наилучшей иллюстрацией к ней. Леонидов никогда не знал внешней игры, культа позы и жеста, самодовлеющей сценической формы, лишенной одухотворенности. Он всегда творил из глубины. Отсюда его знаменитый завет молодым актерам жить большими эмоциями, создавать театр смеха и слез. Отсюда его влечение к яркой сатиричности в комедии и предельной глубине чувств в драме.

Творческий путь Леонидова обнаруживает его заметное пристрастие к русской драматургии. Здесь преимущественно находил он полноценный материал, отвечавший его склонности к экспрессии, силе и правде. Леонидов преимущественно актер русского репертуара; характерно, что даже в Пер Гюнте и Каине он производил, по отзывам критиков, впечатление русского интеллигента. Классическое наследие отечественной драматургии было им разработано в широком плане: Пушкин* и Лермонтов, Грибоедов и Гоголь, Тургенев и Островский, Салтыков и оба Толстых, Леонид Андреев, Чехов и Горький, а из советской драматургии Тренев и Афиногенов — вот его основной репертуар.

Наряду с драматургами он бесконечно ценил русских актеров и ставил их не ниже самых знаменитых западноевропейских, которых прекрасно знал. «Ленский с ролью аббата Николаса мог бы объехать весь мир, — писал Леонидов, — и это было бы его триумфальным шествием. Савина не хуже Режан, Давыдов не хуже Коклена, Ленский не хуже Росси». Он чувствовал в актерах старшего поколения традиции старинного русского театра и сквозь их сценическую манеру прозревал великий стиль Мочалова, Щепкина, Мартынова.

Воссоздать эту игру огромных масштабов он считал своим заданием. По энергии, по силе, по рельефности своей лепки Леонидов был

---

* Он играл в 1907-8 г. Басманова в „Борисе Годунове", готовил в 1937 г. Пимена, замечательно читал песнь председателя в „Пире во время чумы".

настоящим ваятелем масок, скульптором и зодчим на подмостках. От большого замысла он шел к монументальной форме. Это требовало гигантского труда и приводило к подлинным мукам творчества. Захваченный размахом своего замысла и стремясь к предельной выразительности его воплощения, он подчас как бы изнемогал под тяжестью задачи, играл неровно, не достигал намеченной высоты. Но в результате огромной работы мысли и вдохновения он выполнял свое высшее задание и поистине потрясал зрителей. Этим редким даром трогать и ужасать сердца он заслужил высокий и почетный отзыв К. С. Станиславского, признавшего Леонидова «единственным русским трагическим актером». С этим отзывом он и войдет в историю русского театра, которая навсегда сохранит в своих анналах ряд его образов, охваченных страстью и борьбой, но словно изваянных резцом и отлитых в бронзе.
