

72
д. 84
53205



осч

В.И. КАЧАЛОВ

МАССОВАЯ БИБЛИОТЕКА

ИСКУССТВО





С. ДУРЫЛИН

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ
КАЧАЛОВ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

Москва 1944 Ленинград

Редактор Н. Зограф

Л80758. Подписано к печ. 14/IX 1944 г.
„Искусство“ № 2757, Печ. л. 2 и
1 вклейки. Уч.-изд. л. 2,8. 2 н. в 1 п.
л. 528.0. Тираж 1000. Заказ № 1081
Цена 3 руб.

Типография „Красный печатник“
Москва, ул. 25 Октября, д. 5.

Это было сорок четыре года назад.

Молодой артист — с голосом, созданным для страстных признаний Ромео, в облике среброкудрого царя Берендея, рассказывал старую сказку о вечно прекрасном солнечном бже Ярило, наполняющем сердца людей любовью и красотой.

И каждый вечер в зале Художественного театра взрослые зрители превращались в детей, зачарованных этой пленительной сказкой.

«Снегурочкой» — очарован, — писал Горький Чехову после премьеры. — Господи, как все это было славно! Как сон, как сказка! Великолепен царь Берендей — Качалов, молодой парень, обладающий редкостным голосом по красоте и гибкости».

В Москве спрашивали тогда друг друга: «Вы слышали Качалова?» Никто не говорил: «Вы видели». «Снегурочку» ходили смотреть, царя Берендея в ней слушали. Качалов рассказывал прекрасную сказку о радостной стране берендеев, рассказывал так, что сказка превращалась в мудрую быль, утверждавшую правду поэзии, красоту и радость жизни.

Палящий бог, тебя всем миром славим.
Пастух и царь тебя зовут, явись!

Эти заключительные слова Берендея Качалов произносил с такою несокрушимой верой, что на секунду казалось: Ярило откликнется на призыв и зальет своими лучами хмурый театральный зал.

Образ царя Берендея — первая роль, созданная двадцатипятилетним Качаловым в Москве, стал классическим. Замечательные актеры не стеснялись учиться у молодого дебютанта. Л. В. Собинов готовил тогда партию царя Берендея в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Увидав Качалова в «Снегурочке» Островского, он писал с восторгом: «Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере; столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального величия в его Берендее». И в творческом облике своего оперного царя Собинов, тогда уже известный певец, пошел за начинающим актером Качаловым.

Успех дебюта Качалова своей силой и единодушием оценок напомнил яркие дебюты Федотовой и Ермоловой, вошедшие в историю русского театра.

Перед Качаловым открылся широкий, славный творческий путь.

* * *

Василий Иванович родился 20 января 1875 года в городе Вильно, где отец его был протоиереем в соборе. Настоящая фамилия артиста — Шверубович.

Любимец семьи, Вася в гимназии прекрасно учился, любил читать вслух стихи, с двенадцатипринадцатилетнего возраста начал увлекаться театром. — «Я, — вспоминает Качалов в своей автобиографии, — раздевшись, взбирался на шкаф, аа-

девал старую отцовскую рясу и без конца играл и пел Демона. Мог пробыть так, на обращенном фантазией в скалу шкафу, целые часы. И хотел непременно сделаться оперным певцом».

Качалов имел для этого все данные: его превосходному голосу — высокий бас-бариттон бархатного тембра и обширного диапазона — впоследствии равнидовали оперные певцы с мировым именем. На драматической сцене Качалов является замечательным вокалистом, редким среди русских актеров. У него от природы поставленный голос, необычайно тонкая музыкальность. Драматические роли в его исполнении звучат как виртуозно отделанные вокальные партии. Когда Качалову приходится декламировать в сопровождении оркестра (сцена Берендея с Купавой, сцена в тюрьме из «Эмонта» Гете в концертном исполнении), голос актера органически сливается с полифонией оркестра, как голос оперного певца.

Василию Шварубовичу было семнадцать лет, когда в Виленский драматический театр поступил П. Н. Орленев, будущий знаменитый трагический артист.

«После одного из спектаклей, — вспоминал Орленев, — пришел ко мне на квартиру гимназист и просил прослушать его чтение. По мере того, как он читал, он все больше захватывал меня; во время некоторых его интонаций у меня слезы подступали к горлу. Когда он кончил, я бросился к нему на шею и сказал: «Вы просите у меня совета, поступать ли вам в драматическую школу? Да вы сам — школа! Вы учиться никуда не ходите. Вас только испортят. Поступайте прямо на

сцену, страдайте и работайте». Гимназист этот был ученик седьмого класса Василий Шверубович, теперь знаменитый актер В. И. Качалов».

Талантливый юноша провел много часов в каморке Орленева, читая ему стихи и чуточку вслушиваясь в его горячие советы. Они вместе упиливались чтением Достоевского.

«Орленев решил мою судьбу, — говорил Качалов. — Он первый сказал, что я должен быть актером. И я уже знал, что буду им, что мой путь — в театр».

Еще гимназистом, в Вильно, Качалов выступал в любительских спектаклях, играя Хлестакова, Подколесина, Ноздрева, Ихарева («Игроки») и Геннадия Несчастливцева («Лес»).

В 1893 году, окончив гимназию, он уехал в Петербург поступать в университет и одновременно на сцену.

Юноша решил проверить напутственный совет молодого Орленева суждением старого, опытного мастера — Модеста Ивановича Писарева, одного из любимейших актеров Островского. Писарев, посмотрев молодого студента в роли Валера в «Скупом» Мольера, пришел к нему за кулисы и сказал:

— У вас несомненное дарование. Не бросайте, учитесь, играйте. Если понадобится, всегда к вашим услугам. Хотите, буду с вами заниматься. А пока играйте.

Эти простые слова были настоящим благословением на труд актера.

Качалов вошел в кружок студентов, объединенных неодолимой тягой к театру. Из этого круж-

ка, которым руководил знаменитый артист В. Н. Давыдов, вышли известные актеры Н. Н. Михайловский, Н. П. Матвеев (Нечаев), народный артист РСФСР П. П. Гайдебуров, создатель Передвижного театра. Студенты под руководством Давыдова подготовили «Леса» А. Н. Островского и сыграли его 19 ноября 1895 года в зале Благородного собрания. Успех был столь велик, что спектакль вскоре повторили при переполненном зале.

Качалов — Несчастливцев был центром спектакля. «Роль Несчастливцева была великолепно исполнена молодым талантом», — свидетельствовала «Петербургская газета». — «Грим, модуляция голоса, прекрасная читка, позы — все было обдуманно и производило сильное впечатление». Тот же рецензент после второго представления «Леса» писал: «Среди исполнителей выделился своею безукоризненной, вполне продуманной игрою студент Шверубович в роли Несчастливцева. У него прекрасная, видная фигура, сильный и приятный голос, и, наконец, что важнее всего, в его игре замечается неподдельное чувство».

Высоко оценил дарование студента Шверубовича и постановщик «Леса» В. Н. Давыдов, утверждавший, что после Рыбакова он не видел такого Несчастливцева. А ведь Н. Х. Рыбаков — знаменитый трагик, о котором с таким благоговением упоминает сам Несчастливцев в «Лесе», — считался непревзойденным исполнителем этой роли.

После второго спектакля «Леса» за кулисы пришел знаменитый художник И. Е. Репин с писателем Н. Г. Гариным, автором «Детства Темы», и

посоветовал Шверубовичу немедленно поступить в настоящую труппу.

Гарин помог Шверубовичу встретиться с А. С. Сувориным, стоявшим во главе театра Литературно-художественного общества. Принимая молодого актера в свою труппу, Суворин сказал ему: «У вас тяжелая фамилия! Для театра не годится. Перемените».

Дожидаюсь в конторе театра оформления ангажемента, Василий Иванович прочел на первой странице «Нового времени» извещение о кончине некоего «Василия Ивановича Качалова». Фамилию своего неизвестного тезки он и решил взять в качестве псевдонима. Подписав контракт, студент Шверубович навсегда превратился в актера Качалова.

В большой, пестрой труппе Суворинского театра играть Качалову приходилось редко и третьестепенные роли. С тоски по ролям он бросился выступать в студенческих и клубных спектаклях, играя все, что дадут, а летом 1897 года отправился кочевать по провинции в гастрольной труппе В. П. Далматова, исполняя крупные роли (например, Годунова в «Смерти Иоанна Грозного»).

Осенью 1897 года, по рекомендации В. Н. Давыдова, Качалов был принят в Товарищество артистов под управлением М. М. Бородаев, игравшее половину сезона в Казани, а другую — в Саратове.

Качалов намеревался продолжать и закончить высшее образование на юридическом факультете Казанского университета, но это оказалось невозможным, потому что он был очень занят в театре.

За три казанско-саратовских сезона молодой актер сыграл чуть не втрое больше ролей, чем потом за все время пребывания в Художественном театре. Ему приходилось за шесть-семь месяцев зимнего сезона исполнить свыше ста ролей, очень разнообразных по характеру. Он играл благородного Горацио в «Гамлете», сумрачного тюремщика Паулета в «Марии Стюарт», молодого приказчика Митю («Бедность — не порок»), надменного старинного-миллионера Кнуурова в «Бесприданнице» и десятки пустых, неинтересных ролей в пьесах, теперь уже позабытых.

Саратовский театралыный критик писал: «Приятный, звучный голос, отличные сдержанные манеры, умение преобразаться в разных ролях от ворчливых стариков до бурливых молодцов и чванлых джентльменов, естественная горячность в драматических местах — таков Качалов, актер молодой, но уже достаточно опытный; актер, который никогда ничего не повредит, а напротив всему окружающему поможет... Сколько наблюдательности и вдумчивости проявил он во всей длинной галлерее сценических образов!»

За три сезона в Казани и Саратове Качалов прошел трудную школу самообучения и самовоспитания.

Одним из несомненных предвестников блестящего будущего был его замечательный успех в роли Кассия из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь».

Известный художественный критик П. П. Перцов пишет в своих неизданных воспоминаниях: «Шекспир был вообще мало подходящим репер-

туаром для тогдашних провинциальных сил, а его античные пьесы и тем более... Кому играть в «Юлии Цезаре»? И все-таки Бородай почему-то рискнул поставить «Цезаря», и мы увидали на столь привычной нам сцене древних римлян в хитонах и тогах с предположительно «античными» жестами и поступью... «Перелицовка» плохо удалась нашим казанцам. Соколовский, например, очень недурной в ролях своего репертуара, выглядел не столько Цезарем, сколько просто Соколовским, а красноречивый весельчак Антоний в исполнении Каширина был уже совершенно непереносим.

Но вот Кассий... Среди общей нелепицы резко выделилась на сцене эта фигура. Худое, с острыми чертами, взаправду «римское» лицо. Спокойные и верные, вовсе не шокирующие жесты, умеренная и тоже верная декламация — без всякого крика. А главное — настоящее слияние с ролью. Эти зловещие, колючие черты, превосходно подчеркивающие знаменитые слова Цезаря о худобе, которой нужно бояться... Словом — Кассий!

Не верилось глазам, настолько это было неожиданным и волнующим! И мы, энтузиасты театра, разошлись в этот вечер под особым впечатлением: всю пьесу для нас заслонил образ Кассия. Остальное забылось сразу же или вспоминалось как сурреал. Но к этому образу мы часто обращались в наших беседах и запомнили новое для нас имя: Качалов. Теперь это имя знают повсюду».

Через четыре года Качалов в той же трагедии, но уже на сцене Художественного театра, пере-

воплотился из Кассия в Цезаря — и мировая галерея шекспировских персонажей обогатилась новым монументальным образом.

Актеры, режиссеры и просто зрители, которые видели Качалова в Казани и Саратове, не раз говорили К. С. Станиславскому и Вл. Немировичу-Данченко: «Вот актер для вашего театра». Единодушная рекомендация самых различных людей оказала свое действие: Вл. И. Немирович-Данченко послал Качалову телеграмму с предложением поступить в Художественный театр.

Вспоминая об этом, Качалов недоуменно восклицает: «А я был тогда настоящий Актер Актерович».

«Актер Актерович» — рядовой исполнитель провинциальной труппы, подменяющий творческие искания профессиональной сноровкой и ловко владеющий театральными шаблонами и штампами, — этот позднейший отзыв знаменитого артиста Качалова чересчур сурово судит молодого актера казанской труппы. Качалов не был Актером Актеровичем. В его исполнении и тогда, в Казани, ощущалась свежесть дарования, была правда сценического чувства. Но провинциальная рутина наложила некоторый отпечаток на молодого артиста, и это обнаружилось при его первой встрече с Художественным театром.

Качалова намечали занять в «Снегурочке», которой должен был открыться третий сезон театра, в одной из трех ролей — Мизгиря, Деда-Мороза или царя Берендея. Но уже принятого в труппу актера решили подвергнуть экзамену: 6 марта 1900 года он должен был сыграть на пробу в двух

картинах из «Смерти Иоанна Грозного»: в одной — Бориса Годунова, в другой — самого Иоанна. Проба оказалась неудачной.

«Я сразу потерял почву, — вспоминал Качалов свой единственный неудачный спектакль в Художественном театре. — Я был совершенно сбит с толку непривычною простотою общего тона и, вместе, богатством содержательности. Особенно это меня поразило в небольших, эпизодических ролях. Я играл точно среди иностранных актеров. Там, где в провинциальном спектакле я привык видеть только однотонную, скучную серую массу, я вдруг увидал множество разнообразных, характерных живых фигур, продуманных, прочувствованных. И я чувствовал, что каждая из этих аксессуарных фигур превосходит меня по интересу, «переигрывает» меня, поставленного в центре внимания. Я понял, что попал в какую-то совсем иную сценическую среду. Я был ошеломлен. Всякая вера в себя была поколеблена. Играть по-старому, как я играл раньше, было стыдно, играть по-иному я не умею. И в обеих ролях я совершенно определенно провалился».

К. С. Станиславский утешал Качалова тем, что у него «богатые данные», но тут же отсрочал беспощадно:

«Вам предстоит ужасная работа над самим собою. Я даже не знаю, сумею ли объяснить вам, какая именно. Вы до такой степени испорчены провинцией, так не в тоне с нами, что мы не можем выпустить вас в сколько-нибудь ответственной роли».

Качалову едва позволили дублировать актеру

Судьбинину в роли Мороза, но после трех репетиций режиссер Санин отнял у него и эту небольшую роль. Качалова перестали даже вызывать на репетиции, но он тем усерднее ходил на них. — и вот почему: «Досада. огорчение заслонялись тем громадным взволнованным интересом, какой вызвало во мне все увиденное и почувствованное, — вспоминал Качалов. — Я решил, что должен разобраться, выяснить себе, в чем тут дело. в чем эта разительная, и так не в мою пользу, разница между «ними» и «мною».

«Самолюбие мое совсем не страдало. Я понимал, что попал в какой-то совсем другой театр, где говорят на другом языке. И я должен этому языку выучиться, должен его понимать и на нем говорить».

Что делал Качалов на репетициях «Снегурочки»? Он пытался осмыслить свою предшествующую работу с точки зрения этого нового театра.

«Мы протестовали и против старой манеры игры, — писал К. С. Станиславский, — и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрышля, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара».

Что в этих словах, выражающих суть реформ Художественного театра, было неприемлемо для Качалова? Ведь и сам он страдал в провинции от дурных традиций старого театра. Легко ли ему было играть в том «ничтожном репертуаре», которым душили его в Казани и Саратове? Мог ли

Качалов, одинокий Кассий среди пестрой и праздной толпы псевдоримлян из статистов и актеров, не чувствовать превосходство «ансамбля» Художественного театра, когда именно ансамблем он был опеломлен и раздавлен на пробе в «Смерти Иоанна Грозного»?

Как было ему не присоединиться всем существом к протесту против актерского «наигрыша», когда сам он столь успешно стремился к простоте и правде, чем радовал требовательного Давыдова и поражал казанскую публику в том же Кассии?

Если б Качалов был действительно «Актер Актерович», за которого первоначально сочли его в Художественном театре, ему понадобились бы годы для того, чтобы освободиться от актерских штампов. Но это было не так.

Встреча с Художественным театром не изменила творческой природы Качалова, а только помогла ему сбросить то, что, по существу, было ему органически чуждо. И это произошло несравненно скорее, чем можно было ожидать.

Репетиции «Снегурочки» не ладились: не было исполнителя для Берендея: Постановщик спектакля Станиславский уже испробовал в этой роли трех актеров — Кошсверова, Лужского и самого себя, но никому из них роль не удавалась.

Опечаленный неудачей, Станиславский как-то шепнул Качалову: «Почитайте дома Берендея, завтра мы вас посмотрим».

За одни сутки Качалов подготовил роль, а на другой день под взрыв рукоплесканий всей труппы Станиславский взволнованно воскликнул:

— Нечего больше искать! У нас есть Берендей. Вы все у нас взяли, все поняли!

Это была полная победа. С этого дня имя Качалова неразрывно связано с высшими творческими победами Художественного театра.

* * *

Первые шесть сезонов Качалова в Художественном театре (1900—1906) прошли под знаком драматургии Чехова и Горького, в пьесах которых Качалов добился общего признания.

Вскоре после переезда Качалова в Москву Чехов смотрел его в ролях Берендея и Рубека («Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена). На репетиции ибсеновской пьесы Антон Павлович ласково сказал молодому артисту: «А какой вы еще будете большой актер! Очень, очень большой».

Первая пьеса Чехова, в которой довелось играть Качалову, была «Три сестры», где ему пришлось заменять Станиславского в роли Вершинина. В исполнении Качалова это был русский провинциальный офицер из интеллигентов, честный исполнитель служебного долга, справедливый к солдатам, прекрасный товарищ. Но Вершинин Качалова не находит своего призвания, он чувствует себя не на месте в атмосфере воинских будней. Вершинин живет мечтой, он философствует о будущем, ищет исхода своему поэтическому чувству, простора — своей общественно значительной мысли.

Качалов необычайно трогательно показывал человека, изголодавшегося духовно. Попадая в дом к приветливым, умным, деликатным сестрам, Вер-

пинин как будто стремится вознаградить себя за умственный и душевный голод, и, как всякий наголодавшийся человек, не умеющий сдерживать аппетита, он немножко смешон в своей торопливости. Но его философствование о будущем — не просто размышления вслух, это — порывы уйти в будущее, унести туда все, что есть лучшего в сердце и разуме, это — лирика будущего.

Когда Вершинин — Качалов говорил о «прекрасной жизни», которая будет на земле «через двести, триста лет», эта прекрасная жизнь ощущалась как мечта реальная, и казалось, что она придет гораздо скорее, чем через два столетия: столько было теплоты и уверенности в этой мечте.

В 1902 году Качалов сыграл барона Тузенбаха.

На первом же спектакле всем стало ясно, что до того Тузенбаха играли неправильно, превращая его в страдающего неврастением остзейского барона, любителя моральных прописей.

Увидев в этой роли Качалова, Чехов, скупой на похвалы, отозвался: «Чудесно, чудесно играете Тузенбаха... чудесно же».

В творческой биографии Качалова Тузенбах — одно из высших созданий, отмеченных не только любовью актера, но и исключительной удачей мастера. Не расставаясь с Тузенбахом свыше двух десятилетий (в последний раз он сыграл эту роль 23 октября 1923 года в Париже), Качалов неустанно обогащал образ мыслью, чувством, всеми завоеваниями художественного мастерства.

Качалов вывел Тузенбаха из тех сумерек ничтожности, даже ничтожества, в которые потружали



Качалов — Тузенбах
„Три сестры“ Чехова



Качалов — Юлий Цезарь
„Юлий Цезарь“ Шекспира

его другие исполнители. У большинства из них. Тузенбах — добрый человек, образованный офицер из захудалых баронов, который много думал в провинциальной глуши и, наконец, пришел к не столь уж новой идее, что всякий должен трудиться. Но у качаловского Тузенбаха эта идея волновала потому, что мы видели, как ею освежается его прекрасное, но робкое сердце, как укрепляется его благородная, но слабая воля. «Тоска по труду, — боже мой, как она мне понятна!» — так говорят все Тузенбахи на сцене. Но только у качаловского Тузенбаха из этой тоски рождалась воля к новой жизни. Эта радостная правда «тоски по труду» неразрывна в Тузенбахе с другой правдой — его любовью к Ирине: удивительно мягко и тонко Качалов включал мечту Тузенбаха о любви в его мечту о труде как условии счастья. Этот офицер с близорукими глазами, с наивным благодушием в лице, с какой-то будничной сутулостью в походке был обаятелен. От действия к действию на наших глазах рос человек. А внешне все оставалось по-старому — и комичная наивность, и склонность к философствованию, и полнейшая житейская беспомощность... Качалов показывал это с любящей улыбкой, только изредка переходившей в мягкую усмешку.

В портрете Тузенбаха работы Качалова тончайший лиризм переходил неприметно в столь же мягкий юмор. С доброй улыбкой показывал артист «дела и дни» Тузенбаха, обрывающиеся его неслепой смертью. В юморе Качалова нет холода, он не опстраивает от нас Тузенбаха, а наоборот, делает его родным и близким. Его уловимые переходы

от сердечной грусти к улыбке, от лирики к юмору стали возможны для Качалова лишь потому, что он расслышал зов, обращенный Чеховым к актеру — искать драматического во внутренней сущности образа.

«Ведь громадное большинство людей нервно, — писал Чехов, — большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где на улицах и в домах вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и руками, а тоном, взглядом, не жестикულიцей, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи».

Любая чеховская роль Качалова — и Тузенбах прежде всего — построены на глубоком восприятии этих мыслей. «Не ногами и руками», не внешней «ипрой», а «тоном, взглядом» выражает Качалов внутреннюю драму Тузенбаха. «Не жестикულიцей, а грацией» — тонкой и изящной разработкой сложного и вместе ясного психологического рисунка показывает Качалов приливы и отливы душевной жизни Тузенбаха.

Невозможно забыть то глубокое волнение, ту радостную убежденность, с которой качаловский Тузенбах произносил слова, полные его заветной веры в будущее.

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду,

гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять-тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Порячее, сердечное предвидение Тузенбаха — Качалова сбылось скорее, чем он ожидал. Всего через три года прогремел первый удар надвигающейся бури — революция 1905 года, а еще через двенадцать лет уже бушевала та могучая гроза, которая смыла до конца «лень, равнодушие, предрассудки к труду, гнилую скуку» старой России.

У больших актеров есть роли, которые они не «играют», но в которые они входят, как бы усваивая самое сердцебиение данного человека. Вот так, с сердцебиением Тузенбаха и жил на сцене В. И. Качалов.

Как-то в 1939 году я разговаривал с Василием Ивановичем о Тузенбахе. И вот, увлекшись, он экспромтом, вместе с Н. Н. Литовцевой, свежо и сердечно исполнившей в давние годы Ирину, показал сцену за сценой почти всю роль так, как будто вчера только исполнял Тузенбаха в театре. Чувства, мысли, слова Тузенбаха настолько глубоко пережиты Качаловым, что и сейчас, через столько лет, этот образ не стал для него прошлым.

— Вы любите Тузенбаха? — спросил я Василия Ивановича после этой неожиданной встречи с Тузенбахом в 1939 году.

— Как видите, — смущенно потупился Качалов. — До сих пор не прекратил знакомства с бароном.

Роль студента Трофимова в «Вишневом саде» (1904) была назначена Качалову самим Чеховым.

Качалов признавался:

«Роль эта у меня родилась без всяких мук».

В Трофимове актер воплотил яркое горение негодующей молодой души, неподкупную чистоту освободительных устремлений, драгоценное свойство лучшей части студенчества накануне первой революции.

Много лет спустя Качалов говорил:

«Бунт Пети Трофимова или Карено — это по-настоящему человеческий благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение. Это был протест против несправедливости реального мира, против ограниченности, жестокости, ничтожности тогдашнего нашего общества. И эти роли, вернее, протест, выраженный в них, находил большой и непосредственный отклик в сердцах зрителя».

В чеховских образах, созданных Качаловым в разные годы (Вершинин, Тригорин, Иванов, Астров, Гаев), при всем их различии, было одно общее: это были создания художника, предельно чуткого к требованиям, которые Чехов-драматург предъявлял к актеру. Между сценическим ритмом роли Качалова и внутренним ритмом пьесы Чехова всегда было полное гармоническое соответствие.

Чехов неизменно заботился о внутренней музыкальности своих пьес, и в этом, может быть, главная трудность их воплощения для актера.

К. С. Станиславский утверждал: «Сценическая передача чеховской мечты должна быть рельефна. Лейтмотив пьесы должен звучать все время. Но,

к сожалению, мечту Чехова труднее передать на сцене, чем внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону. Вот почему нередко в театре главный мотив пьесы затухает, а повседневность слишком ярко выступает на первый план».

Качалов, как настоящий чеховский актер, никогда не делал этой ошибки. «Лейтмотив роли» звучал у него все время. У него было не только «сквозное действие», но и сквозная мелодия. Он всегда передавал не только «главную заботу» действующего лица, как того требовал Гоголь, но и главную мечту, часто тайную ото всех и выражающую самое существо человека.

У многих исполнителей монологи Вершинина превращаются в несносные рассуждения скучного резонера, а слова Пети Трофимова звучат как пропись. У чеховского актера Качалова они исполнены глубокого лирического волнения, действительны в подлинно драматическом значении этого слова.

Лиризм образов Качалова означал не уход от жизни в мечты, а, наоборот, проникновение в действительность для того, чтобы увидеть, «что скрывает и тайно светит» в простом, обыкновенном человеке.

Для Качалова Чехов был поэтом, даже в мечте любящим только правду. Вот почему в качаловских ролях отражена со всею полнотой поэзия и правда чеховского творчества. Недаром К. С. Станиславский причислил Качалова к немногим артистам, которые «могут считаться образцовыми исполнителями и создателями классических чеховских образов».

Таким же классическим исполнителем для театра Горького Качалов стал с первой роли — барона в «На дне» (1902).

Горький, — да и не он один, — вся Москва была удивлена, что барона играет Качалов. Лирический герой, поэтический царь Берендей, грустный и благородный Тузенбах, — что общего, казалось, мог иметь Качалов с пьяным бароном-босяком?

«Лично я по самому началу работы над ролью не был захвачен своей ролью барона, — вспоминает Качалов. — Да и сам автор говорил после чтения пьесы, что барон ему не удался, хотя он и писал его с живого человека, барона Бухгольца, спившегося и потопавшего в лижжегородскую ночлежку».

И все-таки, вопреки ожиданиям, Качалов оказался непревзойденным исполнителем роли барона.

«Больше всего помогли моей работе, — вспоминает Василий Иванович, — живые модели из подлинных аристократов, с которыми я специально ознакомился для моего «барона» и пристально их наблюдал, мысленно переодевая в босиатские от-ретья этих гвардейских офицеров, камер-юнкеров, графов. Например, грацирование я взял у графа Татищева и у камер-юнкера Нелидова. У первого взял еще манеру часто оправлять галстук, снимать и надевать перчатку, у второго — хриплый, горланый и высокий тембр голоса и привычку публично чистить ногти, «маникюрить» их в задумчивости или на большом серьезе, протирать ногти, наводить на них глянец обшлагом пиджака. У князя Барятинского я взял гвардейскую походку и манеру ковырять мизинцем в ухе».

С другой стороны, «живыми моделями» служили Качалову и подлинные босяки, с которыми артист вступал в беседы.

«Так «с миру по нитке» собирал и летил я внешний образ», — заключает В. И. Качалов.

Внутренний образ, сотканный из комических и лирических нитей, из противоречивых мыслей и чувств потомственного барона и новоявленного босяка, трепетал живою правдой. Наглость сутенера и наивность беспомощного ребенка сочетались в бароне — Качалове с ущербной растерянностью человека, впервые заглянувшего в лицо жизни и смертельно испуганного ее беспощадным взглядом. В глазах Качалова — барона светился испуг человека, увидевшего всю никчемность своего существования в прошлом, настоящем и будущем и платившего себе за эту никчемность едким самопрезрением.

На генеральной репетиции «На дне» Горький заявил: «Ничего подобного я не писал... Но это — гораздо больше, чем я написал. Я об этом и не мечтал. Я думал, что это — «никакая роль». И тут же добавил задумчиво: «А его, понимаете, жалко». После спектакля Горький повторил: «Я и не подозревал, что написал такую чудную роль. Качалов ее выдвинул и объяснил великолепно».

«Барон» ярко засвидетельствовал, насколько многогранен талант Качалова и как виртуозно его мастерство.

Через три года Качалов выступил в роли Протасова в пьесе «Дети солнца», написанной Горьким в заключении в Петропавловской крепости.

Премьера спектакля, состоявшаяся в дни пер-

вой революции (24 октября 1905 года). сопровождалась небывалым происшествием. Вот как об этом писал Качалов: «Когда по ходу пьесы перед финалом на сцену ворвалась толпа статистов, изображавших бунт против холеры, и М. Н. Германова, игравшая Елену, выстрелила по направлению к толпе, а я упал, произошло нечто совершенно неожиданное и невообразимое. Публика приняла убежавших статистов за черносотенцев, ворвавшихся в театр избивать нас, и решила, что я — первая жертва. Поднялся невероятный шум. Часть зрителей бросилась к рампе, желая помочь нам, другая — к выходным дверям, чтобы спастись бегством, или те, кто посмелее, — взять оружие из тальто и с ним поспешить к нам на помощь. Кто-то закрыл занавес. Когда занавес открыли, раздались крики: «Качалов, встаньте!» Я встал, показывая, что жив, и затем снова ложился...»

Этот эпизод, небывалый в истории русского театра, хорошо показывает ту силу обаяния, которую Качалов наделил Протасова и которою сам, как актер, обладает в несравненной степени.

«Помню, — вспоминает Качалов, — что моделью для Протасова был для меня очень известный талантливый ученый, физик П. Н. Лебедев, пользовавшийся огромной любовью студентов, обаятельный в кругу своей семьи и друзей, весь сосредоточенный на своей науке, глухой к шуму «улицы»...

Качалов показал Протасова внутренне-значительным, трогательным, влекущим к себе, как все качаловские образы, людей, «чистых сердцем» и



Качалов — Гамлет
„Гамлет“ Шекспира



Качалов — Чацкий
„Горе от ума“ Грибоедова

богатых внутренней правдою при внешней житейской беспомощности.

В 1937 году, когда в советском театре пробудился интерес к пьесе «Дети солнца», Василий Иванович говорит мне:

— Не понимаю, зачем все (он разумел исполнителей роли Протасова) берут на себя обязательство «разоблачать» и «обличать» Протасова. Ведь Горький любит его, как большого ребенка, с великой мечтой о человеке, который вырвет у природы ее глубокие, чудесные тайны!

Так или любил Протасова Горький — об этом много спорили. Но бесспорно, что именно так любил его Качалов и заставил полюбить зрителей спектакля в 1905 году.

«Настоящее — свободный, дружный труд для наслаждения трудом, и будущее — я его чувствую, я его вижу — оно прекрасно. Человечество растет и зреет. Вот жизнь, вот смысл ее!»

Этой верой, этим упованием проникнут качаловский образ Протасова.

Роль Протасова была торжеством обаяния актера. В Протасове любили самого Качалова с его даром вдохновляющей мечты, тогда как в «бироно» ценили его изумительную способность перевоплощения, его блестящее умение создавать характеры и социальные типы.

В пьесах Чехова и Горького Качалов показал себя художником, которому открыты тревоги и думы современника — русского человека на рубеже первой революции.

В следующее десятилетие (1906—1915) Качалов создает ряд превосходных образов в произведе-

ниях классиков — Грибоедова, Пушкина, Тургенева, Островского, Достоевского, Льва Толстого, Шекспира.

* * *

Этот цикл образов начался с «Юлия Цезаря» (1903).

Цезаря Качалову пришлось играть между «бароном» из ночлежки и «вечным студентом» Петей Трофимовым.

Во всяком другом театре эти противоположные по своему характеру роли играли бы три актера различных амплуа: барона — характерный актер с уклоном в «фата», Цезаря — трагик, Петю — «второй любовник» с уклоном в «простака». В Художественном театре был актер, который мог блистательно сыграть все три роли, не выходя из единого, истинного амплуа — Человека.

Цезарь Качалова — без трагических котурн, без декоративной позы. Сухой, острый профиль, взгляд, пронзающий насквозь умом и огнем, привычно надменная, гордая, слетка усталая усмешка, — это была не условная трагическая маска, но ожившее изображение Цезаря на римских монетах. В походке Цезаря — Качалова ощущался гордый ритм величия и стремительности.

Удивительное дело! Качалов не скрывал ни усталости, ни приблизившейся старости, даже дряхлости Цезаря, не скрывал его одиночества. «Ничто человеческое не было чуждо» качаловскому Цезарю, а между тем, глядя на него, невольно вспоминался титул Divus (божественный), который сопровождал Цезарю в древнем Риме: это был Цезарь в лавровом венке бессмертной славы.

Стих Шекспира в устах Качалова был поистине «железным стихом», гибким, звонким, мужественным. Качалов уже тогда был выдающимся мастером декламации, но его Цезарь ничего не декламировал. Он говорил, когда говорилось; молчал, когда молчалось; «полубог», он ничего не изрекал; «божественный», он ничего не вещал. В образе не было никакой позы — ни пластической, ни словесной. Внешняя монументальность отсутствовала. Но монументален был внутренний облик Цезаря, его непомерная воля к власти, его ощущение себя владыкой мира, отторгающее Цезаря от людей. Вот откуда — из глубин духа, из внутреннего «я» — шла у Качалова величественность, полубожественность Цезаря.

Это был тот самый Цезарь, кто написал чернилами и кровью «Записки о галльской войне», чей железный шаг в Европе будил эхо в Азии, чье имя стало нарицательным именем властителя.

Но эта величавая фигура была поистине трагична. Качалов увидел и показал подлинную трагедию Цезаря — трагедию властителя, оторвавшегося от народа, лишённого народной любви и поддержки.

Создав образ Цезаря, Качалов вошел как равноправный в тесный круг мировых актеров шекспировского театра.

В 1906 году в гастролях Художественного театра Качалова впервые увидел западноевропейский зритель. В ролях Тузенбаха и барона на Западе сумели распознать в Качалове высокого мастера прекрасной простоты действенной мысли и лирического чувствования.

Первой новой ролью, сыгранной Качаловым по возвращении в Москву, был Чацкий («Горе от ума», 1906).

Желая освежить роль Чацкого, режиссура требовала от исполнителя передвинуть центр роли в сторону лирической драмы влюбленного юноши, не встречающего ответа своему горячему сердечному чувству.

Это режиссерское задание шло против творческой воли Качалова.

«Для меня Чацкий,—признавался артист,— был прежде всего дорог, как боец, как рыцарь свободного духа и герой общественности. Дорог тот Чацкий, который каждую минуту готов зажечься гневом и ненавистью»...

Притушить в Чацком это «рыцарство духа» за счет его «влюбленности» значило нарушить правду его душевных движений, ослабить внутреннюю обоснованность его бурных обличительных монологов. Этот недостаток чувствовался в первом варианте исполнения Чацкого Качаловым. Острее всего ощущал его сам Качалов, готовый в то время причислить Чацкого чуть ли не к неудачным ролям. Но зато влюбленность и юность цвели в его Чацком настоящим весенним первоцветом.

Качалов отказался от декламации, он превратил монологи Чацкого в живые речи, в горячие изъясления чувств человека, внезапно захваченного муками любви и ненависти. Чацкий Качалова вовсе не был «любовник». Но это был первый Чацкий, «горю от любви» которого верилось. Что-то вертеровское, мятежно-безнадежное было в его любви. «Ты любишь горестно и трудно» хотелось



Качалов — Иван Карамазов
„Братья Карамазовы“ Достоевского



Качалов — Вершинин
„Бр. м. поезд № 14-19“ Вс. Иванова

сказать этому чудесному юноше. «а сердце женское шутя» играет в сентиментальную любовь с посподином Молчалиным.

В 1925 году, при возобновлении «Горя от ума», Качалову предложена была роль Репетилова. Такова уж традиция: актер, старея, переходит с Чацкого на Репетилова. Так было с Ф. Горевым, А. Южным, А. Остужевым, так должно быть и с Качаловым. Качалов сыграл Репетилова, но вскоре опять вышел на сцену в роли Чацкого. И уг образа попрежнему веяло весенним запахом юности.

В 1938 году, готовясь к сорокалетию юбилею, театр вновь взялся за «Горе от ума» и опять вспомнил какой-то параграф неписанного театрального закона: актеры, игравшие Чацкого, переходят под старость на роль Фамусова. Так было с Самариным, Ленским, Южным, так должно быть с Качаловым, и ему вручили роль Фамусова. Но скоро стало ясно, что в юбилейном спектакле никто, кроме Качалова, не должен играть Чацкого. И артист сыграл роль на этот раз так, как ему всегда хотелось, с двойным горем: и от любви, и от ума. Горе от любви осталось у Чацкого во всей своей неутешности, но сто раз сильнее стало гневное горе его благородного, свободного ума.

Качалов в шестьдесят лет играл Чацкого с тем же труднейшим искусством внутренней молодости, с каким знаменитый итальянский актер Эрнесто Росси, тоже в шестьдесят лет, играл Ромео.

Может быть, в некоторых сценах Чацкому нехватало былой лепкости движений. Может быть, его внешний облик стал чересчур солиден для пылкого юноши. Но, живя на сцене тридцать

третий год, Чацкий Качалова был попрежнему молод в своих чувствах, неугасимо-пылок в своем гневе, в своем натиске на фамусовско-молчалинскую Москву. Куда привезет Чацкого его скитальческая «карета»? В добровольное изгнание в Париж или Лондон? В собственную усадьбу, которой он, по словам Фамусова, «управлял оплошно»? Или на Сенатскую площадь, к рассвету 14 декабря 1825 года?

Но куда бы ни привел Чацкого — Качалова его судьба, ясно одно: он останется навсегда «мечтателем опасным», верный своей вражде к Фамусовым и Молчалиным.

В этом и есть подлинная молодость, несокрушимое обаяние позднего Качалова — Чацкого.

В шестьдесят лет Качалов молодо и горячо играл Чацкого. Тридцатидвухлетний, он с мудростью зрелого художника исполнял летописца Пимена из пушкинского «Бориса Годунова» (1907).

Многие актеры талантливо искали образ пушкинского летописца в суровой верности исторических контуров, в психологической сложности бывшего царедворца и воина, ушедшего в монастырь, в жизненном облике боярина — политического врага Бориса, который здесь, в келье, на него «донос ужасный пишет». Качалов искал Пимена там же, где его нашел Пушкин: в поэзии, извлеченной из истории. «Характер Пимена, — мог бы сказать Качалов словами Пушкина, — не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: умилительная кротость, простодушие, нечто младенческое и вместе мудрое...»

Чудесная красота «младенческой и вместе мудрой» души старого летописца сквозила в облике

Димена — Качалова. Это был мудрец, читающий в прошлом, как в раскрытой книге, его сокровенный смысл, это был поэт, открывающий в минувшем несказанную красоту бытия.

Пушкин — труднейший из русских драматургов — давался Качалову внутренне легко и внешне просто потому, что, как никто, он почувствовал живую действенность пушкинского стиха. Идя за Пушкиным-поэтом, Качалов нашел кратчайший и верный путь к Пушкину-драматургу.

В знаменитом спектакле «Братья Карамазовы» (1910) на долю Качалова досталось, быть может, самое трудное: дать трагедию бунтующей мысли, восставшей на самое себя.

Иван Карамазов — один из самых трагических героев Достоевского. Противоречия разрывают его изнутри. Внешне он бездействует, но мысль его не знает покоя. Он мучится своим беспомощным отрицанием, обращающим в конце концов острое против него самого.

Центр трагического образа Ивана Карамазова для Качалова — это сцена «кошмара», его беседа с чортом.

«Кошмар — истинное зеркало для Ивана Карамазова, — говорил Качалов, — в котором полно отражается он весь, со всеми своими мыслями и чувствами, со всеми сомнениями и дерзаниями, до последнего дна души, околдованной богоборчеством. И Смердяков, и чорт, реальность и ирреальность — как бы кривые зеркала для Ивана, показывая в отвратительном искривлении то, что он

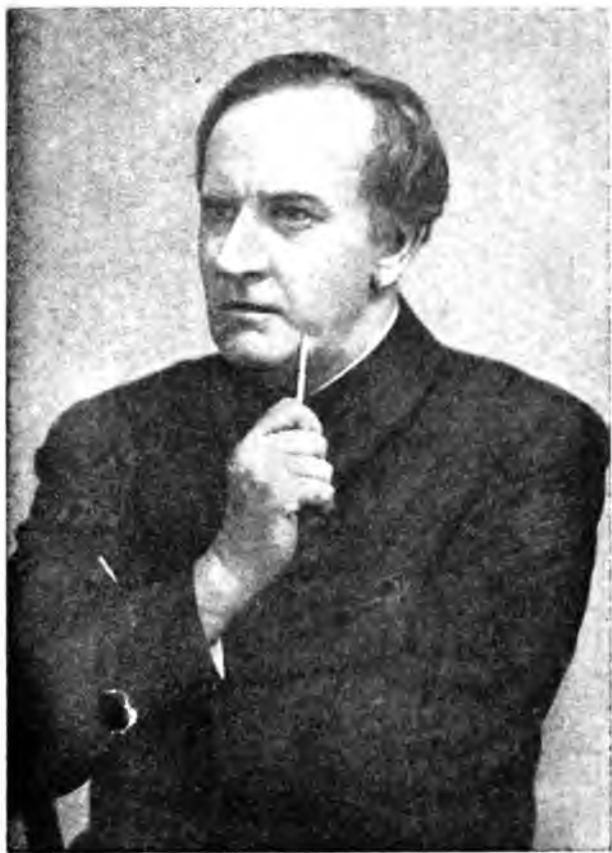
почитает драгоценнейшим. И у Ивана чувство, что он может победить эту кривизну. Чорт подносит Ивану его же самые высокие идеи — о вседержании, о вседозволенности, о равенстве богу. Но подносит в особом виде, с чортовой издевкою. Это поднимает в Иване бешенство против чорта, т. е. против себя же самого. Но в бешенстве говорит он сам то же, что надо разбить веру в бога».

Как дать на сцене эту беседу Ивана Карамазова с чортом?

Режиссура колебалась между двумя вариантами: чорт, беседующий с Иваном, мог явиться на сцене или в виде «потертого джентльмена» или в облиczy, близком Смердякову, считающему себя двойником Ивана. Так или иначе, предполагалось, что чорта должен играть особый актер.

Качалов настоял на том, что Ивана и чорта он будет играть один. Раздваивая мысль, сознание и волю Ивана, чорт неотторжим от него. Мучительное противоборство двух начал — утверждения и отрицания, бытия и небытия, требовало от художника, вмещающего их в единый образ, особой глубины чувства и мысли. Напряженнейший психологический монолог, каким по существу является «сцена с чортом», превратился у Качалова в мощный трагический диалог, достигший вершин драматического искусства.

Качалов не пытался говорить «двумя голосами». Весь диалог Ивана с чортом выдержан в одном тембре и в одной тональности: это голос одного и того же человека, но в двух враждующих звучаниях: одно из них окрашено мятежной скорбью и истерическим страданием, другое пронизано изде-



Качалов — „от автора“
„Воскресенье“ Л. Толстого



Качалов — Захар Бардин
„Враги“ Горького

вательскими сарказмами злого, но мелкого пародиста. Это был, по выражению одного критика, «двуединный голос, жест против жеста», — и, каждый раз, когда начинал звучать этот голос холодом издательского сарказма, лицо Ивана — Качалова словно подергивалось легкой тенью: казалось, в нем проступали другие черты, острые, вливые, враждебные высокому чувству и спокойной мудрости. Но как только смолкал этот саркастический голос, лицо Ивана очищалось от тени и просветлялось страданием.

По воле Качалова, глубоко проникшего в трагический замысел Достоевского, в Иване Карамазове жил Фауст вместе с Мефистофелем, и их «тоска-роксовый» достигал трагической силы.

«Кошмар Карамазова, — говорит Качалов, — это то, над чем я работал с наибольшим вдохновением из всей моей театральной работы, из всего моего сценического творчества».

После представления «Братьев Карамазовых» вдова писателя А. Г. Достоевская писала Качалову: «Как был бы счастлив Федор Михайлович, если бы увидал вас».

Несколько раньше Ивана Карамазова Качалову довелось сыграть собственный вариант Мефистофеля. Это было в пьесе Леонида Андреева «Анатема» (1909). Милостивому сердцем, радующему людей Давиду Лейзеру, как Фаусту Мефистофеля, Л. Андреев дал в спутники Нуллуса. Под этим псевдонимом укрыт Анатема, «дух отрицания, дух сомнения». Нуллус (его имя в переводе означает «ничто») разрушает своим отрицанием смысл жизни благостного Давида Лейзера.

Один только раз прослушав пьесу, Качалов летом в уединении, без авторского текста, вылепил весь образ до малейших деталей. У этого странного получеловеческого существа вместо сердца был спекшийся сгусток желчи. В его словах и жестах змеялась одкая, ядовитая ирония. Неплом своего сарказма Анатэма тщился запорошить все сущее, все бытие — от человека с его творческой мыслью до цвотка с его благоуханьем. Анатэма весь в слепом отрицании ради отрицания.

Авторские слова, в которые актеру пришлось облечь изваянный им страшный образ, неизмеримо ниже качаловского создания. В любом жесте, в малейшем движении личности качаловского Нуллиуса было больше мысли, чем в самом пышном и «богоборческом» из афоризмов андреевского Анатэмы.

«Анатэма гениален, когда он молчит и дает говорить Качалову», — говорили на премьере «трагического представления» Л. Андреева. Временами хотелось сорвать андреевский сюртук с этого злого циника мысли и облечь его в единственно достойную одескду — плащ гетевского Мефистофеля.

В 1911 году Качалов сыграл роль Гамлета в знаменитой постановке Гордона Крэга и Л. С. Станиславского.

Гордон Крэг понимал шекспировского «Гамлета», как трагедию тайнства человеческого бытия, не связанную с определенными историческими условиями, а повторяющуюся всюду до тех пор, пока продолжается существование человека на земле. Трагедия Гамлета — это трагедия Великого среди ничтожных, Светлого среди погруженных в тьму.

Сообразно этому замыслу, «Гамлет» шел «вне времени и пространства». Вместо реальных исторически правдоподобных декораций на сцене стояли огромные серые «ширмы». Король, королева и двор носили монументальные золотые одеяния, символизирующие жадность к власти и золоту. Их жизнь шумна, груба, криклива.

Жизнь Гамлета — единственного человека среди человекоподобных — тиха, молчалива, затянута. Началов погружал зрителя в это глубокое, мудрое и грустное человеческое бытие.

«Меня, — писал артист, — больше всего волновала мировая скорбь Гамлета, которую дало ему его презрение к жизни за ее несовершенство, скудость, бессмыслицу, зло. Судьба толкает его встать на борьбу с этим, воплотив все зло в конкретные образы. Но нет веры, что отдельная человеческая личность может это побороть, нет у него сил взять на себя роль избавителя, перекрасить жизнь в более светлые тона. Даже максимальная сила, максимальная, ничем не разьедаемая воля, и они не могут вернуть гармонию. Оттого, что Гамлету все это так ясно, еще больше опускаются у него руки и во тьме безнадежности тонет всякая действительность. А оттого, что судьба призывает к действию, усугубляется безнадежность. Трагедия Гамлета — проклятие от двойного сознания: несовершенства жизни и невозможности обратить его в совершенство.

Гамлет — не отвлеченный мыслитель. Он живой человек. Частица такой трагедии есть в каждом: и каждый знает, как трудно жить, как больно жить, если ты нежен, если понимаешь грубость и

неправду окружающего, если носишь в себе добро. Оскорбленность и скорбь души, раскрытой для добра,— вот что еще привлекает меня в Гамлете и что я хотел выразить».

Качалов воплотил Гамлета именно таким, как очертил в этих проникновенных словах, несмотря на то, что условный план постановки Гордона Крюга с ее монументальными, абстрактными декорациями во многом мешал актеру. «Было такое чувство, точно я на площади,— признавался Качалов.— И сразу заметил в себе, в своем актерском самочувствии, что меня тянет на театральность, на условные сценические выражения подъема».

Но Качалов сумел преодолеть эту условность правдой чувств и внутренней силой их выражения. Его Гамлет не был символическим существом, действующим в отвлеченном представлении. «Человек он был»,— человек в лучшем смысле слова, с душой, тяжело раненной скорбью о горестном существовании человечества.

Печаль Гамлета — Качалова ни на один миг не превращалась в холодное уныние одинокого себялюбца. Это была мудрая печаль, доступная только высокой душе и сердцу, полному любви к человечеству.

«После Качалова все Гамлеты мне кажутся театральными карточками... — писал критик А. Р. Кутель,— все, самые обольстительные черты Качалова — умеренность и изящество движений, бледность лица, задумчивость и рассеянная снисходительность близоруких глаз, благородство речи и самый звук его голоса — светлый, полный, певучий — соединились здесь для образа Гамлета».

Качалов, создав Гамлета — носителя мировой скорби, сердцем и мыслью болеющего за недуги всего человечества, блистательно и мудро завершил почти столетний путь искания образа Гамлета русским театром.

* * *

Тузенебах, Вершинин, Иванов, Чацкий, Пимен Дон-Жуан («Каменный гость» Пушкина), Иван Карамазов, Юлий Цезарь, Гамлет, Бранд (в одноименной драме Ибсена).

Тот, кто берется представлять эти образы, неизбежно должен явиться не только их воплостителем, но истолкователем их философского смысла. Для того чтобы эти образы жили на сцене, недостаточно одной только правдивости чувства, искренности переживаний, нужна еще правда и глубина мысли. Как редко удается актерам передать трагедию мысли, и как часто поэтому Гамлет превращается только в неудачливого принца, обделенного наследством, а Иван Карамазов — в неврастеника, стоящего на грани безумия.

Для Качалова такая неудача невозможна. Он обладает поразительной способностью доносить до зрителя мысль автора.

Многие актеры наделены пламенным темпераментом чувств — стоит вспомнить знаменитого Мочалова — или обладают властным темпераментом воли — таков был В. Каратыгин. Качалов одаренным, несравненно более редким даром — темпераментом мысли.

Все проявления этого темперамента — от нежной, эстетической мечты Вершинина («Три сест-

ры») до мудрого раздумья Пимена над судьбами «земли родной», от «сердца горестных замет» чеховского Иванова до прозного мятежа мысли Ивана Карамазова — все оттенки, порывы этого темперамента мысли во власти Качалова. Если в Гамлете он давал трагедию мыслителя-человеколюбца, погруженного в безмолвный, одинокий подвиг мировой скорби, то в Бранде артист воплотил трагедию гордого одинокого человека, подвижника и мученика идеи — силы, беспощадного к себе и неумолимого к другим. Если у Чацкого его горячая, юная мысль — это острое оружие правжданского протеста, то мысль Нуллиуса — убийственный яд скепсиса, самодовлеющего отрицания.

Одни из этих образов — Гамлет, Иван Карамазов — были одушевлены любовью артиста, другие — умный, но холодный Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), злой и саркастический Нуллиус — жили самодовлеющей жизнью художественных созданий, отъединенных от сердца их творца. Но во всех без исключения образах не было ничего от рационалистической схемы: в них трепетал подлинный темперамент мысли.

Есть счастливые художники: какой бы горестной теме не было отдано их творчество, всегда они остаются провозвестниками полноты жизни и радости бытия. Таков Качалов. Вряд ли кому-либо другому из русских актеров привелось переиграть стольких мучеников неумолимой мысли и испепеляющей мечты.

Но за всеми этими образами стоит художник, для которого высшая цель искусства — мудрое приятие бытия.

Качалова всегда влекло к комедии. Он против воли играл скорбного Иванова, мечтая сыграть в пьесе Чехова жизнерадостного Боркина. В его «барокко» была неуемная, вопреки всему, жажда жизни, даже той жалкой жизни, которая возможна на дне. В первом акте «Горя от ума» у Качалова молодость и жизнерадостность кипели ключом. В его Глумове сверкал задор ума и молодости.

Неудивительно, что одна из самых любимых ролей Качалова — норвежский набоб Петр Баст в драме К. Гамсуна «У жизни в лапах» (1911).

Роль Пера Баста Качалов готовил одновременно с ролью Гамлета, но эти образы созданы как будто двумя противоположными актерами, для одного из которых родина — лирическая трагедия, для другого — мажорная комедия. Всю роль Баста, надышавшегося знойным воздухом Южной Америки, опыленного ее солнцем, Качалов вел в приподнятом ритме, в повышенном темпе. Было солнечно на сцене, когда говорил или даже молчал этот человек с непомерной жаждой жизни. В интонациях, жестах, движениях Баста — Качалова — целый водопад ярких, звонких красок, ликующих звуков. Но эта безудержность красок, это fortissim звуков вовсе не было театральностью ради театральности. Это была форма, органически присущая человеческому «я» Баста: он одержим буйством бытия, которое звучит и сверкает в неистовых взрывах смеха, в громовых раскатах голоса.

А вслед за Пером Бастом Качалов исполнил роль Дон-Жуана в «Каменном госте» (1915).

Образ был сложен и глубок. Постановщик пушкинской трагедии Александр Бенуа находил, что

«едва ли можно увидеть на сцене более влюбленного, более правдивого, более жизненного Дон-Жуана, нежели Качалов».

Но Качалов хотел всмотреться глубже в эту влюбленность севильского обольстителя, притти к истоку этой не знающей преград жизненности. «Мне захотелось, — говорил он, — дать иного, чем он вырисовывается у Пушкина, Дон-Жуана: не того, который избрал источником наслаждения женщин, но которому превыше всего дерзнуть, важнее всего преступить запрет, посчитаться силой с кем-то, кто выше земли».

Не бунтующая мысль и не безудержная страсть, а ликующая радость, бытие бытия вели качаловского Дон-Жуана к дерзновению, к спору с небом.

Сильнейшими сценами у Качалова были приглашение статуи командора на ужин и дерзновенное свидание с Донсей Анной.

Дон-Жуан — лучший образ пушкинского спектакля Художественного театра — для Качалова был лишь эскизом к иному, высшему созданию: «Я хотел победить поэта. Я оказался побежденным. Я, впрочем, думаю, что где-то глубоко все-таки сокрыт в пушкинском образе и пушкинском тексте и такой Дон-Жуан. Но его нужно видеть как-то по-иному, чем сделал я, через глубокое, но покорное вникание в самый текст, через осуществление прежде всего легкости и красоты стиля этой пушкинской вещи».

«Каменный гость» был показан в 1915 году. Через два года Великая Октябрьская революция поставила перед Качаловым новые, ответственные художественные задачи.

Буря, о которой с таким радостным предчувствием говорил Качалов — Тузенбах в 1902 году, пришла с Великой Октябрьской революцией. Вместе со всей страной Художественный театр вступил в новую эпоху.

В речи, произнесенной на тридцатилетнем юбилее театра, нарком просвещения А. В. Луначарский привел знаменательные слова В. И. Ленина: «Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, МХАТ».

Слова Ленина выражали отношение к Художественному театру советской власти и широких народных кругов. Новый зритель оказался, по словам К. С. Станиславского, «чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством». «Пролетарский зритель, — утверждал Станиславский, — стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри. Ему нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в густой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме...» Это прекрасное в своей простоте и правдивости искусство новый зритель нашел в Художественном театре.

В свою очередь новый зритель оказал большое плодотворное воздействие на Художественный театр. Его искусство «приобрело за революционные годы новые очертания, — свидетельствовал В. П. Немирович-Данченко. — Оно осталось в своей

основе попржежнему ясным, простым, ярко реалистическим. Но революция углубила наше понимание искусства, сделала его мужественнее и сильнее... МХАТ всегда признавал только искусство, насыщенное большими мыслями, теперь он наполняет свои постановки крупными социальными политическими идеями. Он хочет, чтобы они передавались... через совершенную художественную форму, давая зрителю непосредственную и светлую радость».

Все пережитое в годы революции Художественным театром было пережито и В. И. Качаловым. Художник обаятельной сердечности, прекрасной простоты и ясной формы, Качалов оказался близок, дорог, нужен новому зрителю и многое сам взял у него. Так, чутко прислушиваясь к новым общественно-политическим требованиям, артист возвратился к своему первоначальному замыслу Чацкого: сохранив лирическую правду юношеских чувств, он обогатил образ горячим трепетом общественных мыслей и политического протеста.

Качалов переработал заново и другую свою роль — Ивара Карено в пьесе Кнута Гамсуна «У врат царства», впервые сыгранную в 1909 году. Карено, как и все любимые герои Качалова, принадлежит к породе искателей правды, ревнителей смелой идеи. Он — человек, «который не хотел преклониться»; он — писатель, дорожающий не только свободой своей мысли, но и свободой своего почерка. Качалов отнюдь не играет в нем «героя», — наоборот, он обволакивает Карено светлой дымкою юмора. — Карено может быть в жизни

наивен, как дитя, простодушен, как слепец, не видевший лица жизни, но он смело идет к «вратам царства», за которыми раскрываются новые горизонты жизни. Когда Качалов играл эту роль до революции, была почти уверенность, что там, за этими «вратами царства», Карено останется один: так далек он казался от жизни, так одинок, хотя и благороден, он в своей мечте о новом человеке. Теперь, в новой переработке роли, верилось, наоборот, что Карено не будет нужно долго стучаться во «врата царства», что они скоро раскроются перед ним, но войдет он в них не один, а вместе с тысячами людей, борющихся за новую жизнь.

В годы революции Качалова увлекают новые творческие задачи. Начавший в юности с героических образов Шекспира и Шиллера, он отдается теперь мечте создать героический образ прашура всех богоборцов и мятежников — Прометея, похитившего огонь с неба в дар человечеству. «Прометею прикованному» Эсхила актер отдал два года (1925—1927) напряженного, вдохновенного труда (249 репетиций) и достиг превосходных результатов. Спектакль не был показан зрителю вследствие исключительной сложности его постановки.

На эстраде в эти годы Качалов впервые выступал с отрывками из «Ричарда III» Шекспира и «Эгмонта» Гете.

* *

Героический образ на советской сцене Качалов впервые создал в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» (1927).

Эта постановка, осуществленная под руководством К. С. Станиславского к 10-й годовщине Октябрьской революции, была поворотной в истории Художественного театра.

В мужественной силе и суровой правде режиссерского замысла, в монументальном и простом построении спектакля театр воссоздал, на материале действительности, исторически правдивый образ революции, наполненный пафосом подлинной горести. Революция была показана в «Бронепоезде 14-69» методами реалистического искусства, идущими от Щопкина и Станиславского, но этот реалистический спектакль был насыщен высокой романтикой борьбы и победы.

В «Бронепоезде» Качалов исполнял ведущую роль Никиты Вершинина. Играть сурового, таинственного партизана после чеховских героев, после сказочного Берендея, скорбного Гамлета — такое перевоплощение казалось невозможным даже для Качалова. Многие, в том числе и автор пьесы, не верили в успех исполнения Вершинина. «Изумляясь силе актерской страсти и... актерского риска, смелости», Вс. Иванов в то же время отмечал, что «все роли прежнего репертуара Качалова были рождены событиями прошлого, были близки настоящим, чувствами, старым отношением к действительности... ушедшей от нас в октябре 1917 года». Но Качалов с полным самозабвением искал новой художественной правды и требовал от Вс. Иванова «возможно больше подробностей, дополнений, разъяснений, касающихся идеи пьесы в целом, характера, внешности, образа действий, биографии Вершинина в частности». Перво-

начальное недоверие автора вскоре рассеялось. Между актером и драматургом возникла подлинная творческая дружба. По совету Качалова Вс. Иванов загово написал заключительный монолог Вершинина. «Впоследствии, — признается автор, — я понял, насколько тонким и дальновидным было это указание Качалова».

Когда Качалов вышел на сцену в роли Никиты Вершинина, автор пьесы был удивлен, «откуда, на основании каких внешних наблюдений, описаний пришел Василий Иванович к тому актерскому результату, который я увидел... Качалов сумел понять и развить весь подтекст «Бронепоезда», который в пьесе был будто лаконичным и сгущенным, чем в повести... Качалов создал фигуру партизанского вожака, исполненную монументального величия, пафоса, внутреннего обаяния, и я... был захвачен монументальностью фигуры Вершинина».

Поразительную схожесть своего Никиты с сибирскими партизанами, которых знал Вс. Иванов, Качалов обрел из правды внутреннего самочувствия, соединенного с несокрушимой логикой волевого устремления.

По своему жизненному дыханию Никита Вершинин был у Качалова вполне народным образом — высочайшего человеческого человека. Большой ум, сердце, чуткое к правде и неправде, роднит Вершинина с основными героями творчества Качалова.

Если человека с таким богатством чувств и мыслей, свойственных лишь большой, широкой натуре, поражает вопиющая несправедливость, насилие, он непременно должен всецело отдаться

борьбе, расширить свою скорбь до скорби за других, за всю родину, он неотвратно должен превратиться, пользуясь превосходным народным словом, в радетеля народного дела.

Некоторым критикам казалось в свое время, что они сильно нападают на Качалова, называя его Вершинина то Иваном Сусаниным, то Кузьмой Мининым. На деле это была большая похвала актеру. Не будучи ни лицом, ни жизненным складом похож на Сусанина и Минина, качаловский Вершинин, вождь народного движения эпохи Октября, обладал внутренними чертами, родственными с народными вождями начала XVII века, так же боровшимися с иноземными захватчиками и с предателями родины. Образ, созданный артистом, был подлинно народен, прост и героичен.

Рецензент «Правды» писал про Качалова: «Он дает запоминающуюся фигуру прямого, сильного, уверенного и душевного крестьянского вождя. Вся игра Качалова очень проста, почти скупа, но это как раз и нужно для этой роли. Он показывает руководителя партизан, который одновременно и вождь, и такой же рядовой мужик, тесно спаянный со всей массой. Он точно и не руководит, а лишь олицетворяет волю всей массы толкающую вперед».

Могучей, неисхоженной тайгой. ее смолистым живительным запахом веяло от качаловского Вершинина. Из темной, необъятной тайги вышел человек с глубокой думой, со светлой мечтой о правде жизни, с героическим мужеством в борьбе за новую жизнь и самым явлением своим засвидетельствовал, какие великие силы, какие мощные

характеры таятся в неисчерпаемой глубине народной. Героический образ Никиты Вершинина, овеянный у Качалова подлинно-народной красотой, еще раз обнаружил, каким богатством творческих возможностей наделен этот превосходный художник.

Полнейшим контрастом народно-героическому образу Вершинина был всего за год до него созданный Качаловым образ Николая I в инсценировке А. Р. Кутеля «Николай I и декабристы».

История этой роли, более того — история этой пьесы и спектакля, необыкновенно характерна для Качалова.

В связи со столетием восстания 14 декабря 1825 года Качалов выступил как чтец в Художественном театре на утреннике, посвященном памяти декабристов. Качалов до такой степени перевоплотился в Николая I, судьбу декабристов, до такой степени напоил горячей ненавистью образ императора — судебного следователя, что зрителю показаться необходимо нужным дальнейшее воплощение на сцене этого образа.

В дирекцию театра постоянно обращались с запросом: когда пойдет пьеса «Николай I и декабристы» с участием Качалова? А между тем не существовало ни пьесы, ни роли, которую предстояло играть Качалову. Однако для художественного руководства театра, прежде всего для К. С. Станиславского, стало бесспорным что качаловский Николай I должен выйти на сцену. Так ради Качалова были созданы пьеса и спектакль.

Артист достиг полного перевоплощения. Когда в образе Николая I он появился впервые на сцене,

то поразил всех удивительным сходством с оригиналом.

Он был обаятелен коварной обаятельностью змеи, изящно и ласково обвивающейся вокруг намеченной жертвы. Николай I был страшен жестокостью ласки, отвратителен предательством, скрывающимся под маской благосредствия.

А между тем портрет Николая I был написан как будто мягкой кистью, в сдержанных тонах. Бывает негодование, которое в своей сосредоточенности звучит и действует сильнее негодующих криков. Таким сдержанным, но тем более сильным негодованием веяло от «царского портрета», созданного Качаловым.

Незабываем и другой качаловский образ, обобщенный портрет «либерала-буржуа» — Захара Бардина в пьесе Горького «Враги» (1935).

Большинство исполнителей роли Захара начинают с разоблачения этого помещика, перекочевавшего в лагерь буржуазии. Качалов этим кончает. У него Бардин — двойродный брат чеховского Гаева: мягкий характер, слабая воля, гуманность в обращении, либеральные речи. Так и кажется, что сейчас появится старый Фирс и заворчит на него, как на Гаева: «молодцо-о, дено!»

Сначала Бардин—Качалов почти пленяет каким-то чеховским уютом: какая воспитанность, мягкость, какая культурная доброта! Подслеповатая наивность, барская беспомощность — не умеет хорошо отки протереть, не способен удерживать кусок сыра на вилке! В голосе Бардина—Качалова есть какая-то лишняя елейность: скажет несколько слов — точно лавро-вишневых капель накапает в

душу: хоть кого успокоит. Насилие над рабочими? Скверное ремесло капиталиста? Но посмотрите, как в его руках дрожат часы, как растягивает он минуты, чтобы замедлить свое согласие на открытие завода, обрекающее рабочих на голод, смотрите, как протирает он упорно очки, чтобы увидеть «все высокое, все прекрасное», посмотрите на все это—ну, как же не поверить, что он добр, мягок, что он в душе «ужасный либерал»! Поверили. Совершенно поверили. И пожалели; как ему трудно с его «мирным обновлением» среди таких жестоких блюстителей закона, как прокурор, среди столь беспокойных элементов, как Синцовы и их компания. Поверили, пожалели, «вошли в его положение»,—и вдруг оказывается, что по па-спорту «либеральнейшего» помещика проживает кто-то другой. Подслова, четверть жеста, брезгливые подергивания верхней губой, злая выпышка в врачке, смотрящем на Синцова, серая пыль двух-трех слов, которой он осыпает милую и честную Надю, еще что-то, и вам становится понятным, что мягкий, «добрый» фабрикант и свирепый жандармский ротмистр не так уже различны, как это казалось сначала. А когда в последней сцене Захар Бардин через толпу любопытных, через голову Клеопатры безмолвно и внимательно любителю на жандармскую расправу с рабочими, спокойно поблескивая золотыми очками, вы присутствуете при великолепном историческом эпилоге русского либерализма: он сам разоблачает себя до конца.

Качалов — не сатирик и не памфлетист, он — великолепный реалист, показывающий истинное становление образа, глубину его души. Чем только

не кажется на секунду, на минуту, на четверть часа качаловский Бардин — убежденный либерал, культуртрегер, двигатель прогресса, «благодетель рабочих». Но это — все лишь грим. Лицо Бардина, освещенное разоблачающим грим солнечным светом, совсем другое. Качаловский Бардин достоин стать безукоризненной иллюстрацией к известным словам В. И. Ленина о русском либерале — «гуманисте»: «...Он сам не участвовал в порке и истязании крестьян с Луженевскими и Филоньевыми. Он не ездил в карательные экспедиции вместе с Ренненкампами и Меллерами-Закомельскими. Он не расстреливал Москвы вместе с Дубасовым. Он был настолько гуманен, что воздерживался от подобных подвигов, предоставляя подобным героям всероссийской «конюшни» «распоряжаться»... Разве это не гуманно в самом деле: посылать Дубасовых «на счет Федора распорядиться» вместо того, чтобы быть на конюшне самому?.. Золотой был человек, мухи не обидел! «Редкий и счастливый удел» Дубасовых поддерживать, плодами Дубасовских расправ пользоваться и за Дубасовых не быть ответственным»¹.

* * *

Когда смотришь качаловского Захара Бардина, то кажется, что слышишь гневную речь Горького, страстную, обвинительную речь, направленную против всех Бардиных, маленьких и больших, русских и чужеземных.

Для Качалова немыслимо создание образа без

¹ Ленин. Памяти графа Гейдена. Собр. соч., изд. 3-е, т. XII, стр. 10.

теснейшего общения с его автором, без творческого единения с ним в мысли, чувстве, в любви и ненависти.

В этом заключена разгадка необычайного успеха наиболее трудной из ролей Качалова, если только это роль, самого сложного из созданных им образов, если только это образ. Я говорю об «от автора» в «Воскресении» Толстого (1930).

Качалов не играет здесь ни «Льва Толстого», ни самого себя. Еще менее того намерен он олицетворить хор античной трагедии, судящий действующих лиц и изъясняющий постигающие их судьбы.

Л. Толстой в «Севастопольских рассказах» писал, что его главное действующее лицо — Правда. Все, что доносит до нас Качалов в своем «от автора», чем неизъяснимо волнует в «Воскресении», это и есть голос Мысли, голос беспощадной Правды, открывающий суть вещей, срывающий все маскирующие покровы с лица жизни, обнажающий ложь и позор под личинами добра и порядка.

Качалов в этом «от автора» дает нечто совершенно новое, небывалое в истории театра. Он живет и на сцене и не на сцене, общается и с героями Толстого и, еще теснее, с публикой. Кажется, не только герои «Воскресения» доверяют ему свой «подтекст», свои мысли и чувства, а зрители — голос своих чувствований и раздумий над «Воскресением», но и сам Л. Толстой, великий и суровый искатель правды, передоверяет Качалову свое чувство гневного отречения от темной неправды жизни, свою горячую веру, что неправда эта лишь загораживает людям пути к истине, пути, которые неизбежно откроются человеку.

Борьба с автором, насильственное приспособление авторского образа к собственным художественным средствам,—как часто этим грешат даже замечательные артисты и как горестно отражаются эти актерские грехи на сценической жизни драматургического образа.

Качалов избегал выступать в такую борьбу с автором.

Чтобы воплотить на сцене Гамлета, он растил в себе ту же великую мысль, которою был одухотворен Шекспир; чтобы явиться на подмостках Пименом, его душа «стеснялась» тем же «лирическим волнением», что у Пушкина; чтобы предстать на театре Иваном Карамазовым, он вбирал в себя трагические противоречия, жившие в душе Достоевского.

Подобный творческий метод является самым истинным из всех, известных истории театра. Этот метод требует от актера не только большого дарования, но и высокой культуры, светлого ума и богатого сердца.

И когда думаешь о том, что лучшими созданиями Качалова являются труднейшие образы Шекспира, Пушкина, Достоевского, Л. Толстого, Ибсена, Чехова, Горького, то сердце наполняется гордостью за прекрасного русского артиста, кому легко все трудное в театре, который высшую творческую радость находит в общении с великими образами мирового искусства.

Это общение Качалов не ограничивает театром. Оно продолжается и на концертной эстраде.

Качалов на концертах читает стихотворения

поэтов всех времен и народов — «Сонеты» Шекспира и песни Бернса, лирику Пушкина и «Двенадцать» Блока, монологи Гамлета, Ричарда III, Эдмонта. Единственный из актеров, он читает стихи как поэт: с той же непосредственностью, свежестью и безыскусственностью чистого вдохновения, но читает их, ~~из~~ противоположность поэтам, как великий мастер, а не только как невольник «лирического волнения».

Актеров и чтецов Качалов учит искусству превращаться в поэта, чтобы читать стихи поэта; поэтов он учит истине: вдохновение должно восполняться мастерством, чтобы стать искусством.

А всех — и актеров и зрителей — Качалов учит распознавать очами искусства высокое и великое в человеке.

Великое в человеке — это «святое беспокойство», зовущее его к борьбе за высшее бытие; великое в человеке — это его разум, освещающий мысли, как молниями, сумрак мироздания и тьму истории; великое в человеке — это его неусыпная светлая мечта, направляющая его волю на поиски новой жизни, на завоевание лучшего будущего.

Кроме М. Н. Ермоловой, в истории русского театра ~~за~~ последние полвека трудно назвать другого артиста, которому было бы дано в такой силе и правде, как Качалову, запечатлеть в сценических образах «великое в человеке». В противоположность Ермоловой Качалову мало пришлось выступать в трагедии, где это «великое» составляет главное содержание действия. Но тем поразительнее, что и в драме, даже в комедии, Качалов неизменно искал и находил это «великое в человеке»

От Гамлета до Ивана Карамазова, от Ивара Карено до Пети Трофимова, от Чацкого до партизана Вершинина — какую вереницу подвижников мечты, служителей идеи, искателей правды, героев внутреннего подвига воплотил в жизнь Качалов!

И нет больших врагов у Качалова художника, чем те, кто лишен высокой творческой идеи, кто ненавидит освобождающую мечту, кто враждует с искателями правды. На них направляет Качалов всю беспощадную остроту своего скульптурного резца, всю разящую едкость своих красок.

В мире много сил великих,
Но сильнее человека
Нет на свете ничего (Софокл).

Образ человека, прекрасного в своей любви к освобождающей мечте, сильного в своем стремлении к правде, свободного в могучем расцвете своей мысли и воли, — вот тот единственный образ, который Качалов создал во всех своих ролях. И за этот правдивый, прекрасный образ человека Качалова горячо любит его родной народ и вся советская страна.

Имя и творческий облик Качалова известны, близки и дороги нашему народу, как имена его величайших современников в искусстве театра — Чехова и Горького, Ермоловой и Станиславского.

Глубокая, горячая народная любовь советского зрителя и высокая оценка правительством его творческой деятельности последовательно запечатлены в тех высоких званиях, которые присвоены В. И. Качалову: еще в 1924 году он удостоен был

звания заслуженного, а в 1927 году народного артиста РСФСР. В 1936 году, в числе немногих, ему было присвоено почетное звание народного артиста СССР. В 1935 году Качалов награжден орденом Трудового Красного Знамени, а в 1937 — орденом Ленина. В 1943 году ему за выдающуюся многолетнюю художественную деятельность присуждена Сталинская премия.

Эти награды и звания служат почетными вехами творческих «трудов и дней» Качалова в советскую эпоху, всецело отданных искусству и Родине.

В суровые дни Отечественной войны прекрасное и мудрое искусство Качалова на сцене и на эстраде звучит радостно и бодро, с верою в конечную победу света над тьмой, свободы над насилием. С вдохновенной силой артист возносит в своем творчестве вечный образ человека — искателя правды, борца за истинную человечность, в подвиге жизни раскрывающего светлые дали для родины и человечества.

Да здравствует солнце, да спроется тьма!

Этот призыв Пушкина, любимейшего поэта Качалова, звучит во всем, что в наши дни выходит из творческих уст славного артиста.

В 1935 году, в приветственном письме Василию Ивановичу по случаю тридцатипятилетия его деятельности в Художественном театре, строгий до суровости в оценках актеров К. С. Станиславский назвал В. И. Качалова: «Великий актер».

С этим отзывом Станиславского давно согласились и современники Качалова, с ним согласятся и их потомки.

КНИГИ И СТАТЬИ
О В. И. КАЧАЛОВЕ

- В. И. Качалов.* Мои первые шаги на сцене. „Экран“ 1928, № 6, 7, 8.
- В. И. Качалов.* Мой приход в МХАТ. „Огонек“, 1938 № 23.
- В. И. Качалов.* Мои встречи с А. М. Горьким и героями его пьес. „Театр и драматургия“, 1935, № 12.
- В. И. Качалов.* Язык на сцене. „Советский театр“ 1935, № 11—12.
- Николай Эфрос.* В. И. Качалов. Фрагмент, Изд. „Светозар“, П. 1919.
- Б. В-ская.* Критика о Качалове. /1900—1915/. Статьи выдержки из статей. М. 1916.
- А. Р. Кугель.* В. Качалов. Изд. „Кинопечать“. М.-Л. 1927.
- П. А. Марков.* Театральные портреты. Изд. „Искусство“ М.-Л. 1939.
- Вс. Иванов.* Качалов—Вершинин. „Театр“, 1937, № 8.
- Э. Бескин.* В. И. Качалов. Сборник „Мастера МХАТ“ Изд. „Искусство“. М. - Л. 1939.
- С. Дурылин.* Три портрета. „Театр“, 1938, № 10.
- С. Дурылин.* Первая встреча МХАТ с Горьким. „Театр“ 1937, № 5.
- С. Дурылин.* Вторая встреча МХАТ с Горьким. „Театр“ 1938, № 9.
-