

P 35043



**В. Н.
РЫЖОВА**

массовая
библиотека
1955





С. ДУРЫЛИН

ВАРВАРА НИКОЛАЕВНА

Р Ы Ж О В А

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

Москва 1945 Ленинград

Редактор *О. Госситина*
Техн. ред. *А. Сидорова*

А24218 Подп. в печать 15/XI 1945 г.
„Искусство“ 2849, гол. п. л. 2^я
Уч.-изд. л. 275. Л. в 1 п. л. 46.304.
Тираж 10 000 Зак. 905. Цена 3 р. 50 к.

Тип. „Красный печатник“, Москва,
ул. 2 Октября, 5

В истории русского театра есть славные династии актеров, которые в течение многих десятилетий отдают жизнь и труд сценическому искусству: Щепкины, Самойловы, Яблочкины, Садовские, Петипа. Их творческое служение театру из поколения в поколение насчитывает уже более столетия.

Театральной родословной В. Н. Рыжовой в 1946 году также исполнится столетие.

Ее родная бабушка, Варвара Васильевна Бороздина (1828—1866), еще будучи воспитанницей Театрального училища, весной 1846 года впервые явилась на сцене Малого театра в небольшой роли цыганки в пьесе «Охотник в рекруты», шедшей в бенефис трагика Л. Л. Леонидова. А два года спустя, в 1848 году, вместе с сестрой Евгенией В. В. Бороздина, уже выпущенная из училища, выступила в водевиле Н. И. Хмельницкого «Бабушкины попугаи».

Сестры Бороздины (Варвару Васильевну называли «Бороздина 1-я», Евгению Васильевну — «Бороздина 2-я») покорили строгую пуб-

лику времен великого Щепкина прелестной наружностью, чистыми, звонкими голосами и непринужденной, изящной и веселой игрой.

С этих дней начинается сценическая родословная В. Н. Рыжовой.

Эта родословная, как и семейная хроника и биография Рыжовой, определяется двумя словами: М а л ы й т е а т р .

Для нее он был всем: родным домом, художественным училищем, школой жизни и творческой мастерской.

Бабушки Рыжовой — Бороздины — играли в комедиях со Щепкиным, в водевилях с Живокини; младшая, Евгения, обладавшая прекрасным голосом, даже пела в операх в Большом театре. У В. В. Бороздиной было все, что нужно для легкой комедии и водевиля: изящное обаяние, увлекательная живость движений, искусство ведения диалога. В пьесах с танцами и пением, где царил мастер искристой веселости Живокини, Варвара Васильевна чувствовала себя как дома. Но она же выступала и в «Мирандолине», где у Щепкина была одна из коронных ролей.

Когда в 1853 году на сцене Малого театра была поставлена комедия Островского «Не в свои сани не садись» и первое место в ряду актеров занял Пров Садовский со своей новой правдой и суровой простотой, многие актеры, прекрасно чувствовавшие себя в репертуаре Щепкина и Живокини, остались не у дел и перешли в глухую оппозицию к Садовскому и автору «Не в свои сани не садись».

С Бороздинамими — и особенно с родной бабушкой Рыжовой (Бороздиной 1-й) — этого не случилось.

В их дарованиях было столько правдивости, непосредственной жизненности и простоты, что они легко вошли в репертуар Островского и заняли в нем видное место.

Островский, как известно, сам распределял роли при постановке своих пьес в Малом театре. Показательно для его отношения к сестрам Бороздинам, что, ставя лучшую свою комедию «Свои люди — сочтемся», Липочку он дал Варваре Васильевне, а Устинью Наумовну — Евгении Васильевне, заняв в других ролях М. С. Щепкина и П. М. Садовского.

«Мать моей матери, Варвара Васильевна, и ее сестра Евгения были большими, известными артистками Малого театра, — вспоминает В. Н. Рыжова. — Они были современницами Васильева, Шумского, Самарина, Живокини, Медведевой, Никулиной-Косицкой. Моя бабушка В. В. Бороздина играла во всех пьесах Островского, которые он в ее годы создал как, например, Липочку в «Свои люди — сочтемся», Варвару в «Грозе», Ульяну в «Воеводе», Жмигулипу в «Грех да беда на кого не живет». А. Н. Островский был большим поклонником ее таланта, ее другом» (все названные роли, полученные В. В. Бороздиной из рук Островского, перешли по наследству к В. Н. Рыжовой, как и некоторые роли Е. В. Бороздиной, например, Оля в «Старый друг лучше новых двух»).

Островский не только сам давал роли бабушкам Рыжовой, он создавал для них образы. «Я писал для Косицкой, Васильевой, Бороздиных», — признается он актеру Бурдину (письмо от 6 ноября 1880 года); для Бороздиной 1-й он написал Варвару в «Грозе», ее лучшую роль. Какое участие принимал Островский в сценической судьбе родной бабки Рыжовой, видно из его письма к тому же Бурдину от 1861 года: «В. В. Бороздиной нужна для бенефиса непременно моя (подчеркнуто самим Островским. — С. Д.) пьеса; так нельзя ли выхлопотать «Доходное место» или «Воспитанницу»... Дай мне знать по телеграфу, можно ли надеяться на успех или нет. Бенефис Бороздиной 20 декабря, она погибла, если у нее не будет моей пьесы».

Эти слова неопровержимо свидетельствуют о крепком творческом союзе драматурга и артистки.

Островский прочно и навсегда входит в семейную хронику и в творческую биографию В. Н. Рыжовой.

В. Н. Рыжова пишет в своей автобиографии: «Мой дед с материнской стороны, француз Пино, был главным машинистом Большого театра и плохо говорил по-русски. Им были изобретены замечательные машины для полетов в балетах. Он считался выдающимся театральным машинистом. Дед умер рано, от разрыва сердца, когда моей матери было всего три года. Семи лет она была отдана в театральную школу, где воспитанницы учились научным предме-

там и балетным танцам, так как по окончании школы выпускались в балет, и только очень немногие, обладавшие драматическими способностями, поступали в Малый театр. Когда моей матери, Варваре Петровне Бороздиной, исполнилось 12 лет, умерла ее мать, 38 лет, во цвете сил, а через год умерла ее тетка, Евгения Васильевна, так что она осталась круглой сиротой. Ее одноклассницей в школе была М. Н. Ермолова, а Г. Н. Федотова и Н. А. Никулина были уже в выпускном классе, когда она поступила в школу.

С М. Н. Ермоловой постоянно устраивали представления, причем одевались в простыни и изображали римлянок и гречанок.

Моей матери дан был дебют в Малом театре, когда ей исполнилось 16 лет (в 1870 году.— С. Д.). Дебютировала она в «Пансионерке», и А. Н. Островский перед дебютом благословил ее, так как принимал в ней участие. Конечно, можно себе представить, как должна была волноваться дебютантка перед выходом на сцену; тут обратил на нее внимание и дал ей стакан воды, чтобы как-нибудь ее успокоить, тогда еще молодой артист, уже любимец публики — Николай Игнатьевич Музиль, мой будущий отец. С этого стакана воды и начался роман между ними. Дебют прошел блестяще, и дебютантка была принята на службу в Малый театр, где ей предсказывали большую будущность. Так как мать была круглой сиротой, то Н. И. Музилю пришлось просить ее руки у директора театра Пельта. Разрешение было

дано, и молодые венчались в домово́й церкви школы, где воспитывалась моя мать.

Нас, детей, было семь человек, и вследствие большой семьи не пришлось осуществить надежды, которые возлагались на мою мать как на артистку. Она всю себя отдала семье и выступала не так часто, как бы ей надо было по ее дарованию.

Прослужив 20 лет, она ушла со сцены».

Скончалась Варвара Петровна Музиль-Бороздина в глубокой старости — в 1927 году.

Отец В. Н. Рыжовой, Николай Игнатьевич Музиль, поступив на сцену Малого театра в 1866 году, подвизался на ней сорок лет, вплоть до кончины (1906).

В. Н. Рыжова имеет полное право сказать про своего отца: «Мой отец был замечательный комик-простак, он был любимцем всей Москвы и, кроме того, редкой души человек.

Отец отличался необыкновенным гостеприимством и хлебосольством, и у нас бывала чуть ли не вся театральная Москва».

Москва высоко ценила своеобразный, самобытный талант Николая Игнатьевича Музиля.

Эго был актер без амблуса, так как казенная регистрация Музиля — «комик-простак», верно оттеняя его комическое дарование, вовсе не исчерпывала ни круга его ролей, ни особенностей его личности художника, ни тех больших художественных задач, которые были доступны его творческим силам.

В первый же год своего появления в Малом театре Музиль с исключительной художествен-

ной смелостью показал фонвизинского Митрофана («Недоросль»). Известный театральный критик А. Н. Баженов писал о Музиле в этой роли: «Он дал почувствовать в этом шестнадцатилетнем юноше прежде всего не болвана, не набитого дурака, а зародыш будущего изверга; все существование его уже о сию пору, в этот самый мягкий юношеский возраст, отмечено проявлением тех лютых страстей, которые более всего роднят его с матерью и которые грозят развиться в нем до более крупных размеров. Отсюда в выражении грубости, одичалости характера Митрофанушки у Музиля сказывалась какая-то грозная сдержанность, какая-то сосредоточенность, замкнутость в самом себе... Комизм фонвизинского Митрофанушки есть именно тот комизм, в котором смешное граничит с ужасным».

Музиль верно чувствовал не только личные свойства изображаемого персонажа, но и его социальную природу: в Митрофанушке он увидел настоящего крепостника. При первой постановке в Малом театре пушкинского «Бориса Годунова» (1880) Музиль привлек общее внимание к второстепенной роли юродивого. Маленькая роль выросла у него в большой образ. В дребезжащих звуках речи юродивого слышался вековой стон народа, а в его нападках на «царя-Ирода» — смелый голос народного суда. Это был подлинно пушкинский образ из великой народной трагедии.

В первой постановке комедии «Плоды просвещения» (1891) Музиль так сыграл старого

повара, что заслужил своим исполнением похвалу Льва Толстого. Автор «Плодов просвещения» недоумевал, как театральная цензура пропустила такой образ: в коротких, горестно-резких, выстраданных словах старого повара чувствовалась накипевшая боль, затаенный гнев, суровое обличение праздной жизни господ, строящих свою роскошную жизнь на народной нужде.

В «комике-простаке» Музиле жил умный и смелый художник, из тесных пределов ампула выходивший на простор жизни.

Островский заметил Музиля с первых шагов его на сцене Малого театра и признал одним из лучших исполнителей своего репертуара.

Островский ценил Музиля за самобытность его замыслов, за мягкую выразительность его речи, за содержательную простоту образов; он не мог себе представить первого исполнения своих пьес без участия Музиля. «Новые пьесы Островского, — вспоминает В. Н. Рыжова, — шли у него в бенефис. Александр Николаевич был большим его другом и поклонником его таланта».

«Какой тон у этого актера! Сама жизнь!» — не раз говорил Островский про Музиля.

«Мои воспоминания детства, — рассказывает В. Н. Рыжова, — связаны с семьей А. Н. Островского. С его младшими детьми мы дружили и часто бывали друг у друга. Отлично помню, хотя я была еще очень маленькой (в год смерти Островского Варваре Николаевне было 15 лет. — С. Д.), когда А. Н. Островский у нас читал пьесы, которые шли в бенефис отца».

Островский с его народным складом речи, метким, сочным словом и лукаво-добродушным юмором в усмешке, во взгляде усталых умных глаз заронил в душу Рыжовой действительную мечту о театре народной правды и мудрой простоты.

Варвара Николаевна Рыжова родилась в 1871 году. За нею ходила нянюшка Федосья, прожившая в доме Музилей сорок лет. От нее маленькая Варя наслышалась русских сказок и прибауток; память о любимой няне впоследствии помогла Рыжовой создать ее превосходную няню Фелицату в комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше». С самых малых лет Рыжова была окружена атмосферой театра: еще ребенком бывала на спектаклях Малого театра, привыкла всматриваться и вслушиваться в работу отца. Некоторые его роли — Бальзаминов, Елеся («Не было ни гроша, да вдруг алтын») — доныне стоят в ее памяти как живые. «Лучшего Бальзамина не видала, — рассказывает В. Н. Рыжова. — Это такая чистота, простота и юмор. А Елеся! У меня до сих пор звучит его голос». Эти отцовские образы, созданные со «смехом сквозь слезы», с беззлобным юмором и теплою грустью, до сих пор являются для Рыжовой надежными вехами на пути к правде и простоте в искусстве.

Ежедневно перед спектаклем Н. И. Музиль повторял вслух роль, которую ему предстояло играть, и маленькая девочка, будущая артистка, вслушивалась в эти репетиции своего отца. Повторение отцом ролей, много раз игранных и давно заслуживших общие похвалы, стало для

Рыжовой примером добросовестности актера, его уважения к великому делу театра.

В семье Музиля все было подчинено интересам театра и прежде всего Малого театра, любимого и родного.

Дети мечтали идти на сцену по следам бабушки, отца, матери.

И четверо из семерых действительно пришли в театр: кроме Варвары Николаевны, артистками Малого театра стали Елена Николаевна, игравшая под фамилией «Музиль 2-я», высоко ценимая Ермоловой за ее лирико-драматический талант, и Николай Николаевич — «Музиль 2-й». Третья сестра, Надежда Николаевна, была артисткой театра Корша в Москве и Суворинского театра в Петербурге. Она выступала под фамилией «Музиль-Бороздина».

2

По окончании гимназии сестры-погодки, Варвара Николаевна и Елена Николаевна, поступили на драматические курсы при Малом театре.

На курсах были интересные лекторы, поддерживавшие исконную связь Малого театра с Московским университетом. Преданные друзья Малого театра, профессора и доценты университета читали будущим актерам историю русской литературы (Алексей Веселовский), историю драмы и театра (Н. И. Стороженко), историю западноевропейских литератур (М. Н. Розанов), «бытовую историю» (археолог из Исто-

рического музея В. И. Сизов). На курсах преподавались пение, пластика и танцы, рисование и грим.

Душою курсов, притягательным магнитом был Александр Павлович Ленский, преподававший «практику драматического искусства»; другим преподавателем этого искусства был О. А. Правдин.

«Нашим учителем был обожаемый А. П. Ленский», — с восторгом и благодарностью вспоминает В. Н. Рыжова.

Ленский, наряду с Ермоловой, был лучшим выразителем художественной правды и свободной мысли не только в Малом театре, но и во всем русском театре того времени.

Одаренность Ленского была исключительная: великолепный, могучий актер, он был также режиссером, живописцем, скульптором, художником слова, мыслителем, общественным деятелем.

«Я был влюблен в Ленского, — признается К. С. Станиславский, — и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе».

Эту «влюбленность» в Ленского, превосходно выраженную основателем Художественного театра, в еще большей степени испытывали его ученики.

Ленский не был педагогом в обычном смысле

слова. У него не было особой «системы преподавания», он не обучал своих учеников техническим приемам актерского мастерства. Он давал ученикам другое, гораздо более значительное: ни с чем несравнимую радость общения с художественным творчеством, с вдохновенной мыслью, с пытливыми исканиями высокоодаренного художника театра, преданного искусству до самоотвержения. Редчайшее право войти в мастерскую творящего художника и стать свидетелем и соучастником его творчества—вот что давал Ленский своим ученикам. И вот почему его ученики (и в их числе В. Н. Рыжова) вспоминают не технические указания педагога, а страстное горение художника искусством, его способность зажечь этим горением ученика, его призывы к радости и подвигу творчества.

Весною 1893 года сестры Музиль окончили драматические курсы.

В экзаменационном спектакле В. Н. Рыжовой пришлось играть две роли: Лауры в пьесе Бьернстjerne-Бьернсона «Новобрачные» и Борской в пьесе «Общество поощрения скуки», переделанной Виктором Крыловым из пьесы Э. Пальерона. Обе роли были не по душе Рыжовой: ее тянуло к Грибоедову и Островскому, ей были одинаково чужды и сложная психологическая пьеса норвежского драматурга и нелепо перелицованная на русские нравы французская салонная комедия. Однако дарование Рыжовой было бесспорно, и она вместе с сестрой была принята на сцену Малого театра.

Рыжова никогда, ни на один день не покидала Малого театра. Она была ему верна неизменно, как бы ни становились порою трудны условия работы в нем. Покинуть Малый театр, перейти в другой театр (а как легко было это сделать, как гостеприимно раскрывались перед Рыжовой двери многих театров!) для Рыжовой было так же невозможно, как переменить родину на чужую страну.

«Одно могу сказать,— писала Рыжова в письме ко мне в пятидесятилетнюю годовщину своей работы на сцене (1943),— что вся моя жизнь была отдана Малому театру. Все мои воспоминания сводятся к следующему: вот в этом году такие роли играла и жила только ими. Вся остальная жизнь была на последнем плане. Я всю жизнь только учила роли и перевоплощалась в те образы, которые играла».

Сценический путь Рыжовой был нелегок. В труппе Малого театра было много превосходных актрис: Ермолова, Федотова, Никулина, Садовская, Лешковская были в самом расцвете своих исключительных дарований. Роли доставались Рыжовой с большим трудом; приходилось упорно добиваться права играть незавидные роли в комедиях и водевилях в очередь с другими актрисами. Сидеть и смотреть, как играют другие, Рыжовой, по ее словам, не хотелось. «Я была упряма и требовала себе в очередь»,— писала она в том же письме.

Двух сестер Музиль в театре прикрепляли к двум смежным ампула: Варвару Николаевну (Музиль 1-ю) к «*ingénue comique*», Елену Нико-

лаевну (Музиль 2-ю) к «*ingénue dramatique*». И «комическая невинность» и «драматическая невинность» были условностями французского театра, и молодым русским актрисам, воспитанным с детства в живом духе реализма Островского, было нелегко подчинять себя законам и традициям французского амбуа, насильственно пересаженного на русскую почву.

В свой первый сезон (1893—1894) Рыжова выступала 77 раз, но 54 раза из них только «на выходах», а 23 — в водевилях.

Первой ролью из репертуара Островского была Евгения в «Трудовом хлебе» (сезон 1894—1895), второй — Марья Власьевна в «сценах из народной жизни XVII века» — «Воевода» («Сон на Волге») (сезон 1895—1896). Оба спектакля шли в воскресные утренники, организованные А. П. Ленским с целью дать возможность своим ученикам и молодым актерам театра выступать в больших ролях классического репертуара. Ленский был бесменным режиссером этих свежих спектаклей, обновивших репертуар Малого театра. Театральное начальство косо смотрело на эти спектакли, и Ленскому приходилось бороться за право молодежи на самостоятельные шаги в репертуаре Гоголя и Островского.

Ленский дал возможность Рыжовой играть роли, соответствовавшие характеру ее жизнерадостного, смелого дарования.

Спектакль «Воевода» (21 апреля 1896 года) имел большое значение в жизни Варвары Николаевны.



В. Н. Музиль (Рыжова) — Акулина и И. А. Ры-
жов — Никита

„Власть тьмы“ Л. Толстого



В. Н. Рыжова — Анфуса
„Волки и овцы“ Островского

В этом спектакле, где впервые вышли на сцену ученики А. П. Ленского, еще не покинувшие школьной скамьи (А. А. Остужев, С. В. Айдаров, Л. М. Леонидов, А. В. Васенин), роль Степана Бастрюкова играл молодой артист Малого театра Иван Андреевич Рыжов, выдвинувшийся в ролях «любовников», по преимуществу бытовых, художник большой сценической простоты и прекрасной русской речи.

«Играя с ним влюбленную пару,— вспоминает В. Н. Рыжова,— мы и в жизни полюбили друг друга, и я вышла за него замуж и из Музиль 1-й сделалась Рыжовой. У нас родился сын Николай, который теперь также состоит артистом в труппе Малого театра». Это представитель четвертого поколения «театрального рода» В. Н. Рыжовой — заслуженный артист республики Н. И. Рыжов.

Однако роли Островского были случайными в репертуаре первого пятилетия сценической деятельности Рыжовой. Артистке приходилось постоянно выпархивать на сцену в однообразном обличии всевозможных водевильных простушек и резвушек. Рыжова весело щебетала, заразительно хохотала и легко кружилась в этих водевильных и полуводевильных ролях условного амплуа «ingénue comique», но рвалась она к совсем другим ролям, к таким, в которых художественные образы возникали бы из

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет,

вызванных явлениями русской жизни.

К ролям, которые она чувствовала «своими», Рыжовой приходилось прорываться через тот порочный круг условного ампула, в который ее упорно пытались заключить. Субретка поневоле и «комическая невинность» по принуждению, Рыжова и в более поздние годы предпочитала играть крошечную роль «первой приживалки» в «На всякого мудреца довольно простоты» (1905), лишь бы прикоснуться к живительному источнику художественной правды. И эта кособокая, косощекая приживалка, иссохшая в своей горькой скуке, привлекала к себе взор зрителей с такой же пристальностью, как великолепная Турусина Н. А. Никулиной или неподражаемая Мамаева Е. К. Лешковской.

«Счастье было в том,— писала мне В. Н. Рыжова в одном письме,— что нам не мешали и не навязывали свои образы. Я творила сама, без помощи других. Никто с голоса не учил... Я, играя в начале своей творческой жизни с кем-либо в очередь, тогда не приходила и не смотрела другую исполнительницу... Ни у кого ничего не брала, а давала все свое, вот почему никогда и не видала, как играет та, с которой играю в очередь. Мне было интересно свое, я никого не копировала: пусть будет плохое, но свое, в этом я честна».

А чтобы «свое» было хорошее, а не «плохое», Рыжова много и внимательно училась. У нее с детства были хорошие учителя: отец дома и в театре, Островский дома и в пьесах, А. П. Ленский в школе и на сцене. Рыжова в одном из писем с гордостью вспоминает: «Островский

любил отца как артиста художника за необыкновенную простоту, непосредственность и искренность». За все это любила отца и всему этому училась у него и дочь.

Когда В. Н. Рыжова встречалась со своим отцом на сцене, играя в одном и том же спектакле, очевидно было не только их родство по происхождению, но и родство по сценической простоте, по веселой сердечности, по чистоте и свежести красок, по теплой непосредственной жизненности.

Вспоминается встреча В. Н. Рыжовой с ее отцом в доме Фамусова в «Горе от ума» (1902). Отец вышел на сцену князем Тугоуховским, дочь — Лизой. Престарелый захудалый князь был само ничтожество: такая ветхость ума, потерявшего не только все мысли, но и слова; а из глаз веселой, бойкой Лизы сверкала такая живость ума, такой горячий поток острых слов струился с ее уст, что, казалось, ничего общего не могло быть между князем, изображаемым Музилом, и горничной, передаваемой Рыжовой.

Но было между ними общее. К отцу и дочери одинаково были применимы слова Островского об отце: «Какой тон у этих актеров! Сама жизнь!»

Прилежно училась Рыжова и у других замечательных мастеров Малого театра. В беседе с молодыми актерами Москвы на вопрос, какая актриса запечатлелась у нее в памяти на всю жизнь, Рыжова отвечала:

«Ермолова. Это была потрясающая актриса, и она изумительно играла как комедии, так и

трагедии. Она играла роль Евлалии (в «Невольницах») после «Марии Стюарт» и давала такую простоту, такую наивность, вы ей верили: настолько она была чиста. А как она играла Кручинину в «Без вины виноватых!»

На вопрос, кто был ее самым близким, непосредственным учителем, Варвара Николаевна отвечала:

«Никулина. Она была так непосредственна, так сценически темпераментна! Если вы возьмете всех нас, сварите, то не будет того, что было у Никулиной и у Садовской»¹.

Имя Ольги Осиповны Садовской В. Н. Рыжова всегда произносит с благоговением.

В этих трех именах заключено прекрасное многообразие актерского творчества Малого театра, идущее от таких великих истоков, как Щепкин, Мочалов, Пров Садовский. Рыжова выступала в маленьких ролях и просто на «выходах», но она играла в тех пьесах, где Н. А. Никулина, непосредственная ученица Щепкина, пленяла яркостью, свежестью и «наивностью», увлекая огнем своего комедийного темперамента. О. О. Садовская в любой ее роли была превосходной школой русского народного реализма, одинаково богатого мудрой простотой и глубокой задушевностью. М. Н. Ермолова в комедии, в пьесах Островского давала незабываемый урок того, как в «комическом»

¹ Стенограмма беседы народной артистки В. Н. Рыжовой с молодыми артистами театров Москвы. ВТО, 28/IV 1937, стр. 21.

может звучать высокочеловеческое, а в трагедии достигала, как ни одна европейская актриса, высоты героического подъема.

И тут же рядом, в тех же пьесах выступали любимый наставник, лучший из русских актеров той эпохи А. П. Ленский, достойный наследник своего отца М. П. Садовский, предельно эмоциональный Ф. П. Горев, уверенный мастер русской речи К. Н. Рыбаков, непосредственный, сильный комик В. А. Макшеев. Было у кого учиться правде и красоте сценического искусства!

Но, учась у А. П. Ленского, Н. А. Никулиной, О. О. Садовской, у своего отца, Рыжова никогда никому не подражала.

«Я почти все роли свои любила играть,— указывает В. Н. Рыжова в примечании к «Списку любимых ролей» (сообщенному автору этой книги),— за исключением Пошлепкиной в «Ревизоре». Эту роль терпеть не могла играть, потому что все свои роли творила сама, а Пошлепкина стояла перед глазами — О. О. Садовская, и я никуда уйти не могла от ее образа и это мне мешало: так играть, как Садовская играла, никто так не сыграет: это было гениально, а я люблю хоть из маленького стаканчика пить, но свое, а не чужое».

Должно поспорить с В. Н. Рыжовой о величине ее «стаканчика». Вот уже более полувека «маленький стаканчик» Рыжовой обильно поит нас живительным напитком художественной правды.

Варвара Николаевна наследовала некоторые

роли Никулиной (Лизу в «Горе от ума», Варвару в «Грозе», Глашу в «Хрущовских помещиках»); ей свойственны неувядаемая свежесть и радостная наивность, которыми всегда веяло от образов Никулиной. Но все это у Рыжовой — от себя; она не реставрирует никулинских приемов, не «возобновляет» никулинских образов. Если говорить музыкальным языком, Рыжова творит в тех же светлых, жизнерадостных тональностях, что и Никулина, но мелодия у нее всегда своя, и гармонизирует мелодии она по-своему.

То же надо сказать и о творческом отношении Рыжовой к О. О. Садовской. Можно насчитать не один десяток ответственных ролей, которые Рыжова получила по наследству от Садовской, и ни в одной из них она не повторяла игры Садовской, всюду нашла свой, рыжовский путь к тем же образам.

В более поздние годы Рыжовой приходилось работать с режиссерами различных направлений, в том числе и с такими, которые принципиально не считались ни с автором, ни с актером, навязывали им собственную трактовку образов; и всегда Рыжова оказывалась непобежденной, сохраняла полную самостоятельность своего творческого почерка.

«Меня не сломишь; я упрямая,— говорила при этом Варвара Николаевна,— и если уж в молодости я удержалась на своих ногах, стоя возле Никулиной и Садовской, то в пожилых-то годах, бог даст, устою без чужих костылей».

За свою более чем полувековую деятельность

Рыжова сыграла свыше двухсот пятидесяти ролей, и в каждой из них — в одних больше, в других меньше — всегда чувствовалось, как крепко она стоит «на своих ногах».

За полвека Рыжова сменила три амплуа: из «комических невинностей» перешла на молодые бытовые роли, а затем на характерные и на роли старух, но каждый раз эта перемена делалась не по настоянию режиссера и даже не по приказу самого строгого из режиссеров — времени, а по требованию творческой воли и художественной совести самой артистки. Смена амплуа, переход к новому кругу ролей всегда помогали Рыжовой подняться на новую художественную высоту.

3

«Главнейшей задачей актера,— утверждает Рыжова,— является наблюдение за тем, как человек ведет себя в различных условиях жизни... От внутреннего состояния зависит все поведение человека, а также и окраска его речи»¹.

Для Рыжовой было мучительно в молодые годы играть бесконечных водевильных «невинностей», кисейных барышень и накрахмаленных субреток именно потому, что артистка не видела в них того «внутреннего состояния», которое можно было бы правдиво обнаружить в «поведении человека». Рыжова стремилась к таким

¹ Творческие беседы мастеров театра. А. А. Яблочкина, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова. ВТО, М., 1938, стр. 34.

ролям, где из живого зерна «внутреннего состояния» выросло жизненно-правдивое и театрально-действенное «поведение человека».

Едва ли не первой такой ролью была у Рыжовой Акулина во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, сыгранная ею в 1895 году.

Драма Л. Н. Толстого, только что освобожденная от цензурного запрета, ставилась в бенефис Н. А. Никулиной. Одновременно с Малым театром (небывалый случай в истории московских театров) та же пьеса шла в театре Корша и в народном театре «Скоморох»,—так велик был интерес зрителей к драме Л. Н. Толстого, к тому времени уже обошедшей главные сцены Западной Европы. Малый театр сознавал ответственность своей новой работы и с особым вниманием отнесся к постановке пьесы Толстого. Режиссер и художник ездили в Ясную Поляну, беседовали там с Л. Н. Толстым и изучали быт деревни. В спектакле были заняты лучшие силы труппы. Матрену играла О. О. Садовская, Анисью — Н. А. Никулина, Петра — М. П. Садовский, Митрича — Н. И. Музиль, Акима — В. А. Максеев, Никиту — И. А. Рыжов.

Выступление в роли Акулины было большим испытанием для молодой артистки: в Петербурге эту роль играла М. Г. Савина.

Роль создавалась Рыжовой в близком общении с суровым, взыскательным автором «Власти тьмы». Л. Н. Толстой сам читал актерам пьесу. В. Н. Рыжова хорошо помнит эту первую встречу.

«Вот он вошел — скромный, с какой-то тихой, стыдливой улыбкой на лице, и эта простота и скромность еще больше возвысили его в наших глазах. С первых же слов, прочитанных им, так ярко и так сочно стали вставать перед нами образы действующих лиц, а сцена Анютки с Митричем произвела прямо потрясающее впечатление.

Мы сидели ошеломленные, очарованные его чтением. Исключительно он читал Акима — это знаменитое «тае» Акима он так разнообразно и так удивительно говорил, что в этом «тае» читались глубокие мысли.

После чтения все закидали его вопросами относительно своих ролей, и он так просто, как-то конфузясь, давал нам яркие черточки, одним словом обрисовывая характер, и сразу становилось ясно, чего он хочет, а главное, что надо, чтобы дать живой образ — живого мужика, а не трафарет».

«Я с трепетом слушала и записывала каждое слово, относящееся к моей роли, — рассказывает В. Н. Рыжова. — Потом начались репетиции, на которых его просили присутствовать. Поражала его простота, его необыкновенная деликатность и какая-то почти детская конфузливость. Он всегда приходил как-то незаметно в своей блузе и башлыке, пробирался тихонько в темный зрительный зал и смотрел, как мы репетировали...

Лев Николаевич был очень доволен исполнением своей пьесы. Я была бесконечно счастлива, когда получила похвалу из уст самого Льва

Николаевича, что я даю настоящую деревенскую девку. Лев Николаевич окрылял и поддерживал меня в моем стремлении придать характерность роли Акулины — дать ее тупой и грубой, в то же время дать оправдание ее животной тупости, ее минутами почти звериной жестокости, которая могла родиться в придушенной атмосфере темноты и забитости.

И так во все время подготовки этой пьесы мне пришлось с ним встречаться на репетициях и беседовать, нет, вернее — слушать и впитывать его слова, его указания, потому что они были всегда глубоки, всегда ярки и необычайны»¹.

Рыжовой довелось услышать из уст Толстого про ее Акулину: «Эта девушка как будто взята из чаши Ясной Поляны».

Строгий к актерам и еще более строгий к театру, Толстой одобрял молодую артистку за то, что она уводит Акулину от условных ампула и не боится жестокой правды ее жизненного облика.

Искусство актера для Рыжовой есть искусство правдивого и простого воссоздания «поведения человека». Заветные мысли, задушевные чувства, затаенные желания должен обнаружить актер в «поведении человека», кто бы ни был этот человек — тупая, грубая Акулина или поэтическая Купава.

В Акулине Рыжова вышла на свой настоящий путь, на путь большого реалистического

¹ «Современный театр», 1928, № 37

искусства. Это был первый и очень почетный успех Рыжовой. В отзывах газет и журналов о спектакле «Власть тьмы» в Малом театре имя Музиль 1-й называлось тотчас же после имен О. О. и М. П. Садовских и, наряду с ними, ставилось выше других участников спектакля. Так, критик «Московских ведомостей» утверждал, что, кроме их троих, «на сцене никто не был похож на мужиков и баб, никто не говорил настоящим народным говором».

В. Н. Рыжова вспоминает:

«Года через два мой отец, Николай Игнатьевич Музиль, ездил к Льву Николаевичу в Ясную Поляну, так как Лев Николаевич обещал отцу пьесу для его бенефиса. Это была пьеса «Живой труп». Но она оказалась еще не готовой, и отцу не пришлось ее поставить.

Я помню, как я была счастлива и горда, когда по возвращении из Ясной Поляны отец рассказывал о том, как он был у Льва Николаевича и как он его спросил:

«Ну, а что моя Акулина? Много ли она играла и как ее успехи?»

Толстой был очень доволен, когда узнал, что Акулина вышла замуж за Никиту (И. А. Рыжова) и просил нам передать свое поздравление, пожелания счастья как в личной жизни, а так же и на сцене»¹.

Казалось, после столь большого успеха в характерной, реалистической роли Рыжова могла ожидать, что она получит доступ к бытовым

¹ «Современный театр», 1928, № 37.

ролям русского репертуара. Но режиссер Черневский попрежнему держал ее на ампуа водевильных «невинностей». Лишь два года спустя, в бенефис отца, Рыжовой удалось сыграть роль Натальи в комедии Островского «Комик XVII столетия».

Положение Рыжовой изменилось к лучшему со времени открытия Нового театра (1898). Это «молодое отделение» Малого театра было создано по настоянию А. П. Ленского с той же целью, что и организованные им четыремя годами ранее «утренники». Новый театр должен был дать простор творческому дыханию даровитой молодежи, занятой только «на выходах» или сидевшей совсем без дела в Малом театре.

В Новом театре с 1898 по 1907 год Рыжова сыграла ряд крупных ролей: даму, приятную во всех отношениях («Мертвые души»), Липочку («Свои люди — сочтемся»), Марию Власьевну («Воевода»), Татьяну («Чужое добро в прок не идет» А. Потехина), Глашу («Хрущовские помешики» А. Федотова), Людмилу («Старый закал» Сумбатова). Настасью («Девичий переполох» В. Крылова).

Очень любопытно, что Ленский, повидимому, колебался в определении истинного призвания Рыжовой: наряду с этими молодыми ролями он выпустил Рыжову в Улите («Лес»), а в его знаменитой постановке «Снегурочки» Рыжова играла то поэтическую Купаву, то сочно бытовую Бобылиху.

В Малом театре в 1898—1909 годах Рыжова играла Агафью Тихоновну («Женитьба»). Ла-

рису («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Оленьку («Старый друг лучше новых двух»), Шелавину («Дезвины виноватые») и другие роли.

Рыжова освободилась от тисков условного ампула, и в этих ролях пробивались наружу лучшие стороны дарования артистки: ее жизне-радостный темперамент, чуткость к явлениям русской жизни, прекрасная, теплая московская речь. От ее бойких, умных и смелых русских девушек веяло бодростью.

Лучшей ролью этого круга была у Рыжовой Лиза в «Горе от ума».

Комедия Грибоедова была поставлена в сезон 1902/03 года с обновленным составом исполнителей: Чацкий от отяжелевшего Южина перешел к молодым П. М. Садовскому и А. А. Остужеву, грузного К. Н. Рыбакова в Скалозубе заменили С. В. Айдаров и Н. М. Падарин, Лизу играли в очередь Е. Д. Турчанинова и В. Н. Рыжова.

Прежняя исполнительница роли Лизы превращала ее в водевильную субретку. Рыжова вернула Лизе русскую душу, деревенский румянец, чисто народную жизнерадостность, не имеющую ничего общего с развязностью французской водевильной субретки.

Когда Лиза — Рыжова в четвертом действии по приказу Софьи крадётся в темные пустые сени и шептала, еле переводя дух:

Ах! мочи нет! робею:
В пустые сени! в ночь! боишься домовых,
Боишься и людей живых,
Мучительница-барышня, бог с нею...

впервые верилось этим словам, от них веяло настоящей саратовской деревней: «Кузнецкий мост, наряды и обновы» не истребили в этой девушке суеверного страха перед «домовыми».

Но хотя Лиза Рыжовой и была суеверна, в ней светился здоровый народный ум, зоркий и приметливый. Этот светлый, ясный разум сочетался у Лизы с кеисчерпаемой жизнерадостностью, он был внутренне связан с нею: Лиза просто, трезво смотрит в лицо жизни, и оттого в ней неиссякаем запас энергии, веселости, смеха.

Невозможно забыть безудержный, жизнерадостный, какой-то золотистый, как солнечный свет, хохот Лизы — Рыжовой.

Это не был принужденно-развязный, игриво-натянутый смех русско-французской, парижско-московской «субретки», каким обыкновенно смеются исполнительницы грибоедовской Лизы.

Что же было в этом неудержимом смехе Лизы, заразительно передававшемся в зрительный зал?

Ведь экая шалунья ты, девчонка!..

Ох, зелье — баловница!..

Скромна, а ничего, кроме
Проказ и ветру, на уме...

Веселое создание ты, живое!..

Все это говорят о Лизе Фамусов и Молчалин, и все это звучало в смехе Лизы — Рыжовой: и золотая молодость, и неумная проказливость, и звонкая веселость, и острый ум. В

с м е х е раскрывался характер русской девушки из народа, не растерявшей в барском доме ни своего человеческого достоинства, ни ума, ни смелости.

Когда Софья, эта будущая Хлестова (так истолковывала роль А. А. Яблочкина), пока еще читающая чувствительные романы и сентиментальничающая по ночам с Молчалиным, спрашивает Лизу о своих свиданиях с ним:

Как думаешь, чем заняты? —

Рыжова с затаенным, зорким любопытством, еле прикрытым почтительностью, уклоняется от ответа:

Бог весты!
Сударыня! мое ли это дело?

Но живые, лукавые бесенята уже прыгают в ее карих глазах. На губах еще нет смеха, но глаза ее уже хохочут над приторной сентиментальностью барышни:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного — и так вся ночь
проходит,
Рука в руке, и глаз с меня не сводит.

Смех, светившийся в глазах Лизы, сводивший в насмешливую улыбку ее губы, наконец, прорывается наружу: Лизе становится «смешно-смешнехонько» от барских любовных причуд, и, как весенним золотым дождем, она заливает Софью неудержимым, звонким смехом,

Смеешься?.. —

оскорбленно спрашивает Софья.

Можно ли? чем повод подала
Тебе я к хохоту такому?

Лиза — Рыжова, аккомпанируя себе смелым, искристым смехом, рассказывает забавную историю про тетушку Софьи, у которой «молодой француз сбежал... из дому». С досады тетушка

Забыла волосы чернить
И через три дни поседела.

История забавна и смешна. Но смех Лизы—Рыжовой шире, глубже, злее, чем тот, который могла бы вызвать эта история сама по себе. Оттого-то Софья и говорит «с огорчением»:

Вот так и обо мне потом заговорят.

Может быть, потом многие так заговорят о Софье, будущей Хлестовой, но Лиза—Рыжова уже сейчас именно так «говорит» о ней своим живым, изобличительным смехом; так русский народ смеется над барскими причудами, над барскими комедиями чувств.

Грибоедовская Лиза — вершина молодых ролей Рыжовой. Артистка вспоминает: «Я играла с Ленским—Фамусовым. Исполнение этой роли было очень удачно, и я была отмечена и публикой и прессой. Перешла я на роли старух молодой, благодаря режиссеру Николаю Александровичу Попову, который любил меня как артистку и указал мне на мое прямое дело.

Первую мою роль старухи я получила в пьесе «Сестры из Бишофсберга» (1908), роль тетки Эмили, имела в ней успех и вслед за этим переиграла массу ролей этого амплуа».



В. Н. Рыжова — Глумова
„На всякою мудреца довольно простоты“ Островского



В. Н. Рыжова — Мавруша
„Смерть Тарелкина“ Сухово-Кобылина

Переход Рыжовой на пожилые роли наметился значительно раньше: мы уже знаем, что она играла Улиту в «Лесе» и Бобылиху в «Снегурочке» в Новом театре, играла «первую приживалку» — особу преклонного возраста — при возобновлении в Малом театре «На всякого мудреца довольно простоты».

Когда режиссер Н. А. Попов дал В. Н. Рыжовой роль старухи Эмилии Рушевой (тетки Адельгейды Рушевой, которую играла сестра Рыжовой Е. Н. Музиль, одновременно с ней поступившая на сцену), он закончил то, что было начато Ленским: указал Рыжовой на ее «прямое дело».

Но творить это дело со всей полнотой ее актерских сил Рыжова смогла только в годы революции.

4

В. Н. Рыжова пишет в своей автобиографии: «Когда скончалась О. О. Садовская (в 1919 году. — С. Д.), ко мне перешла большая часть ее ролей. Я переиграла почти всего Островского, причем в некоторых пьесах исполняла по несколько ролей. Мои любимые роли — роль матери в «Поздней любви», Домны Пантелеевны в «Талантах и поклонниках», Глафиры Фирсовны в «Последней жертве», няньки Фелицаты в «Правда хорошо, а счастье лучше», Жмигулиной в «Грех да беда на кого не живет».

После смерти О. О. Садовской к Рыжовой перешли и многие другие роли в пьесах Островского: Мигачева («Не было ни гроша, да вдруг

алтын»), Аполлинария Панфиловна («Сердце не камень»), Анфуса («Волки и овцы»), Улита («Лес»), старуха-крестьянка («Воевода»), Галчиха («Без вины виноватые»), Пелагея Егоровна («Бедность не порок»), Настасья Панкратьевна («Тяжелые дни»), Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), Кукушкина («Доходное место»). Из репертуара Л. Толстого Рыжова наследовала лучшие роли Садовской — кухарку в «Плодах просвещения» и Матрену во «Власти тьмы», из репертуара Тургенева — Каурову в «Завтраке у предводителя» и Пестову в «Дворянском гнезде» (спектакль шел в Большом театре). Наконец, и самая знаменитая, быть может, из ролей Садовской — графиня-бабушка («Горе от ума») — перешла к Рыжовой.

Репертуар великой Садовской — это ноша, под тяжестью которой легко было сломиться. Трактовка ряда ролей и исполнение их Садовской давно были признаны классическими, такими же образцовыми, как городничий Щепкина или Тихон Мартынова. Сыграть тотчас же после Садовской графиню-бабушку или Анфусу, не впадая в копирование, было так же трудно, как тотчас же после Щепкина явиться новым Фамусовым или городничим (как известно, эта задача оказалась неосуществимой даже для крупнейших актеров, наследовавших Щепкину в Малом театре).

Но вот что происходило, когда Рыжова впервые выступала в ролях, унаследованных после О. О. Садовской:

«Мы помним то оппозиционное настроение театрального зала в Малом театре, когда после смерти Ольги Осиповны Садовской, давно уже бессменно игравшей графиню Хрюмину — и как игравшей! (недаром среди бесчисленных ценностей в ее создании для многих эта роль была лучшей), — роль впервые показывалась Рыжовой. И первое, что сразу бросилось в глаза: ничего ни в целом, ни в частности не взято от великой предшественницы. Все иное. Настолько иное, что сравнивать не приходилось. Точно другая роль. Точно другие слова. Но слова тоже невероятно смешные. Но жесты, движения, походка тоже запоминающиеся, значительные, я бы сказал «грибоедовские», не потому, что это целиком «старая Москва», не потому, что веришь, что она действительно когда-нибудь «с бала да в могилу», а потому, что в каждом спектакле она заставляет зрителя верить, что она говорит свои слова, собственные, что она их тут, во время своего спектакля, выдумала»¹.

То же повторялось и тогда, когда Рыжова выступала в «Талантах и поклонниках», «Последней жертве», «Лесе», «Волках и овцах»; Рыжова заставляла зрителей верить в свою Домну Пантелеевну, в своих Глафиру Фирсовну, Улиту, Анфусу: настолько они были действительны, жизненны, убедительны!

¹ В. А. Филиппов, В. Н. Рыжовой вместо юбилейной биографии. «Искусство трудящимся», 1926, № 7, стр. 13.

С торжеством революции, раскрывшей перед трудящимися массами двери театров, началась вторая молодость Островского. Великий народный драматург, наконец, нашел того зрителя, для которого он писал свои пьесы. «Стены существующих театров узки для национального искусства, — заявлял Островский в 1882 году, пытаюсь создать народный театр в Москве, — в них нет места для той публики, для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели».

Новый зритель из рабочих и крестьян с необыкновенной отзывчивостью принял творчество великого драматурга. Полностью оправдалось предвидение Островского: «Искусство бессильно только над душами изжившимися; но над ними и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властной рукою».

В пьесах Островского, поставленных в Малом театре после Октябрьской революции, дарование Рыжовой раскрылось во всей полноте, многогранности и художественной силе, и именно в образах Островского советский зритель полюбил и оценил прекрасное искусство Рыжовой.

В. Н. Рыжова переиграла едва ли не весь репертуар Островского — от веселой и смелой Марьи Власьевны в «Воеводе» до ехидной и озлобленной Улиты в «Лесе», от порхающей в вальсе Липочки («Свои люди — сочтемся») до суровой Кабанихи («Гроза»). В некоторых пьесах Островского Рыжова переходила от образа к образу: так, в «Грозе» она выходила на сцену Варварой, Феклушей и Кабанихой, в комедии «Старый друг лучше новых двух» она

последовательно являлась Оленькой, Татьяной Никоновной и Гвужиной, в «Воеводе» была Марьей Власьевной, Ульяной и старухой-крестьянкой.

Но Островский для Рыжовой — не только любимейший драматург: так же, как для ее бабки, отца и матери, он остался для нее театральным наставником, учителем, руководителем. Кто бы ни ставил в Малом театре пьесу Островского, для Рыжовой всегда есть в спектакле еще один, самый стойкий, но и самый авторитетный режиссер — Островский. Когда ее зоркому глазу и чуткому уху кажется, что «режиссер по аф'ше» пытается присвоить себе авторское право Островского, начинает «сочинять» за него, пренебрегает мудрой режиссурой великого драматурга, Рыжова вступает в беспощадную войну с таким режиссером и с помощью Островского одерживает над ним победу. Так было, например, в той, печальной памяти, постановке «Волков и овцы» (1935), где режиссеру вздумалось усадьбу Мурзавецкой превратить в монастырь, а помещицу Мурзавецкую постричь в игуменьи. Отвергнув режиссерские схемы, Рыжова отвоевала своей Анфусе право оставаться живым человеком и выполнять на сцене в своем сценическом бытии творческую волю Островского.

На ролях из пьес Островского легче всего постичь приемы мастерства и особенности искусства Рыжовой.

«Я всегда роль учу вслух,— признается Рыжова, — и, когда говорю, все время слушаю

себя, думаю, нет ли тут фальши, ищу правильные интонации. И когда я не нахожу правильной интонации, когда я не слышу в своих словах правды, тогда начинаются мои мучения. Я везде и всюду думаю об этой роли: и идя по улице, и в трамвае, и в автобусе. Я не успокаиваюсь до тех пор, пока вдруг неожиданно какое-нибудь не удавшееся мне место зазвучит так, как это нужно»¹.

Рыжова учит свои роли, создает свои образы так, как Островский их писал.

«Отчего легко учить мои роли? — спрашивал великий драматург. — В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу вслух».

Островский считал «первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли».

Эта творческая тайна жизненности образов Островского, с трудом постигаемая большинством актеров и режиссеров, близка Рыжовой, родственна природе ее собственного дарования. Рыжова блестяще владеет русской речью, она щедро приумножила природный дар упорной работой над нею.

Сколько раз приходилось на спектаклях с участием Рыжовой слышать из уст народного зрителя восклицания: «Эта скажет! Эта скажет!»

«Разговоры-то разговаривать легко, а вот

¹ Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 2.

ты скажи, как эта старуха говорит: скажет, как отождет». Это суждение колхозника, видевшего Рыжову в пьесе Островского, является, быть может, лучшей характеристикой ее речи: спенический диалог сохраняет у нее непринужденность жизненного разговора, но приобретает художественную сочность и выпуклость.

Рыжова считает, что речь на сцене должна быть громче, твоеже и по чувству гораздо ярче обычной жизненной речи. Речь Рыжовой переливается многим оттенками, как радуга своими цветами, но она не условно театральна, а глубоко жизненна, необыкновенно богата свежими интонациями и неожиданными темпами, преисполненными непосредственным дыханием жизни. Рыжова возмущается, если на сцене говорят в одном темпе: «Ведь в жизни мы часто подыскиваем слова, они не сразу рождаются. Мы иногда ищем то слово, которое нам нужно. Вот так же надо поступать и на сцене. У вас слова не сразу вылетают, вы их подыскиваете, вы не знаете, что вам сказать». Так Рыжова учит молодых актеров, так поступает и сама.

В речи человек общается с другими людьми, и Рыжова испытывает настоящее мученье, если в ответ на свое живое и действенное обращение к партнеру получает мертвенную, сухую «полачу реплики». Поэт и энтузиаст красоты и многообразия русской народной речи, Рыжова поиходит в негодование от тех непоавчальностей произношения, от той засоренности речи, которая грозит подчас стать болезнью нашего театра.

Жить на сцене нельзя, если не найдешь жизни в самой речи действующего лица, — таково глубокое убеждение Рыжовой, крепко связывающее ее с Островским и его школой актеров.

Для Рыжовой, как и для ее любимого драматурга, слово есть сильнейший драматический элемент действия; слово, не действующее, а только эффектно звучащее, для Рыжовой — театральная ненужность. Какими бы яркими красками ни играло слово у Рыжовой, оно всегда принадлежит театру, а не вокальной живописи: своим ярким, переливисто-красочным словом Рыжова не живописует, не повествует, а драматически действует.

Художественный образ всегда рождается у Рыжовой в действии; слово, мысль, даже молчание человека — только элементы его действия.

Вот отчего Рыжова не любит в работе над ролью засиживаться «за столом»; она рвется на сцену, к встрече с противником по пьесе, к поискам настоящей действительности образа: она спешит, по выражению Щепкина, «влезть в кожу действующего лица».

Вот почему на вопрос одного из молодых актеров: «Как вы относитесь к длительному сиденью за столом?» Рыжова резко отвечала: «Ненавижу» и пояснила: «Это самое ужасное, что только есть, когда сидишь за столом три-четыре месяца, потому что, когда ты выходишь на сцену, все идет по-другому. Как только стали общаться друг с другом, как только начались движение и жестикуляция, так все и измени-

лось, потому что ведь за столом вы сидите в спокойном состоянии. Самое ужасное, когда долго сидят за столом».

Для Рыжовой в театре нет отдельного существования слова, жеста, движения, мимики и грима: все это лишь элементы поведения человека.

Можно было бы написать целую статью о том, как Рыжова обнаруживает все «поведение человека» через одну походку.

Эта способность Рыжовой проявилась еще в «приживалке»: почтительная хромота перед богатой и избалованной Турусиной, мелкое «семененье» ножками в прюнелевых ботинках с барыниной ноги характеризовали ее жалкое и смешное «приживальство» в доме Турусиной с истощающей полнотой.

Рыжовская графиня-бабушка могла бы не произносить ни одного слова на балу у Фамусова: по шарканью ее еле волочащихся ног по ее шаткой, зыбкой и все-таки самоуверенной поступи мы узнали бы в ней и ветхую старуху «времен очаковских и покоренья Крыма», и графиню, знавшую лучшие дни, и крепостницу, злобно шипящую на все молодое и новое. Рыжова имеет право гордиться рукоплесканиями зрителей за одну походку Хрюминой: из этой походки встает, как жуткий призрак, фамусовская Москва.

Вот другая рыжовская старуха — Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»). Она встречает богатого барина Мамаева подхалимской фразой: «Позвольте, батюшка-братец,

поглядеть на вас». Но она не глядит, а словно шустрая сорока, вприпрыжку, описывает почтительную петлю вокруг Мамаева, не говоря ни слова, но испуская чуть слышные вздохи умиления и любуясь им со всех точек своей сорочьей петли, которой она ловко и туго захлестывает тупое самолюбие глупого Мамаева.

Этот сорочий, стрекочущий «скок-поскок» Глумовой вокруг важного московского барина исхопывающе обнаруживает психологический и социальный подтекст всех ее действий: Глумова помогает сыну делать карьеру.

«Поведение человека» Рыжова обнаруживает многообразными и часто неожиданными средствами, которыми она владеет полновластно, как большой художник-мастер.

На сцене редко умеют плакать, еще реже удается смех. Смеются на сцене почти в каждой пьесе, но умеют смеяться немногие актеры.

К числу этих немногих смолоду принадлежит В. Н. Рыжова.

При встрече Рыжовой с молодыми актерами один из собеседников воскликнул: «Варвара Николаевна, я знаю, что у вас 58 разных «хохотов», не похожих один на другой!»

А еще точнее было бы сказать: у Рыжовой столько «хохотов», сколько человеческих характеров, темпераментов в длинном списке сыгранных ею ролей.

У Рыжовой никогда не было «хохота вообще», того громкого, звонкого, но внутренне пустого «смеха по амплуа», которым смеются на сцене

водевильные «ingénues comiques», или комические старухи.

Я видел Рыжову в роли Натальи Степановны в чеховском «Предложении» и еще в двух-трех водевилях, но не помню у нее назойливо наивничашающего, приторно сентиментального «смеха по амплу».

Смех Натальи Степановны в «Предложении» был у Рыжовой настоящей музыкальной характеристикой. Это был смех избалованной, капризной барышни, привыкшей командовать в доме и страстно желающей выйти замуж.

За этим смехом, то капризно-принужденным, то просительно-кокетливым, чувствовалась правнучка грибоедовской Софьи, поскудевшая умом и состоянием, но сохранившая властность, переходящую в смешную капризность.

Уже в молодости Рыжова так умела смеяться на сцене, что смех становился великолепным средством углубленной характеристики действующего лица. Так было с Лизой в «Горе от ума».

В более поздние годы Рыжова стала виртуозом смеха на сцене. Один из ее блистательных образов — Анфуса Тихоновна в комедии Островского «Волки и овцы» — раскрывается в смехе.

У Анфусы очень мало слов, больше междометий. Но у Рыжовой она могла бы быть и вовсе без слов, и мы отлично поняли бы и ее самое, бедную тетушку богатой красивой вдовушки, и ее тепленькое местечко в усадебном житии-бытии.

Смешок Анфусы у Рыжовой, кажется, простоват, глуповат и даже придурковат.

Но Рыжова так заразительно смеется, что не подчиниться этому смеху нельзя.

Вслушиваясь в смех Анфусы, начинаешь задумываться:

«А ведь это неверно, что мы, зрители, или вот эти умники из породы волков, смеемся над старухой; пожалуй, и она кое над кем смеется».

Глубже вслушиваешься в смех Анфусы и замечаешь: глуповата-то она глуповата, а смотрите, как она поглядывает на умников: волки охотятся на овец, овцы заботятся о том, чтобы укрыться от волков, те и другие борются, спорят, волнуются, а Анфуса попивает себе кофеек да чаек и благодушествует без печалей и забот. Ей даже наруку, что ее считают за дуру: так легче живется, с дуры спрос невелик.

У Анфусы глоток кофейку — и смешок, смешок — и глоток. Глотнет кофейку из старинной фарфоровой чашечки и пустит этакий сдобный, крупичатый смешок. Глотнет еще кофейку со сливочками и еще выпустит несколько крендельков смеху:

«Считайте, мол, меня, если угодно, за дуру, а я над вами же, благодуствуя, посмеиваюсь. А вам и невдомек, кто над кем смеется».

Недаром говорит пословица: «Из дуры и ум смехом прет».

Оказывается, юркая, живая старушонка не обделена наблюдательным глазком и хитрецей. Так ли уж она недалеко, если предпочитает «беседовать» с самоварчиком или кофейником, чем

слушать благочестивые рацеи Мурзавецкой и либеральное пустословие Лыняева? Она машет на них смешными маленькими ручками и отхихикивается лукаво благодушными: «Что уж! где уж!»

Яркий, острый, неотразимо комический образ Анфусы складывается у Рыжовой из многозвучности, из многосмысленности ее смеха.

Вот другая рыжовская старуха — нянька Фелицата в «Правда хорошо, а счастье лучше».

Она много смеется. И какой у нее задушевный, теплый, умягчающий сердце смех!

В смехе изливается ее душа, душа хорошего, крепкого, настоящего русского человека, твердо хранящего свою внутреннюю правду как закон своего бытия.

Фелицатин смех согревает человека, проникает в его сердце, находит путь в самые темные его уголки и любовно освещает их. И это уменный смех: недаром он чуточку действует даже на крутую Барабошеву: ей нечем возразить ни на этот благодетельный, честный смех, ни на улыбочное молчание этой женщины, простой и смелой.

Иногда кажется, что в этом смехе затаено немало личного горя, давно пережитого и никому не поставленного в упрек.

«Иной смех плачем отзывается», — говорит пословица.

Вот этим внутренним, бесслезным плачем над скорбями и горестями человеческими отзывается задушевный, сердечный, ласковый смех няньки Фелицаты, которую Рыжова исполняет с несравненным обаянием.

Вслушиваться в смех Рыжовой во всех ее ролях — это значит вслушиваться во внутреннюю жизнь этих молодых, пожилых и старых женщин, взятых с разных путей и перепутий русской жизни.

Зарисовки внешнего облика Рыжовой в ее ролях дали бы ряд характернейших портретов пожилых русских женщин всякого чина и звания. Но как бы ни были характерны черты московской мещанки Мигачевой, свековавшей на городской окраине («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), или графини-бабушки, которая боится отправиться «с бала да в могилу», эта характерность — не застывшая неподвижность яркой и резкой маски. Рыжова наделяет своих героинь «лицом не общим выраженьем», пользуясь для этого не столько внешним, красочным, сколько внутренним, психологическим гримом. Рыжова хорошо знает: чем плотнее загримовано лицо актера, чем больше деформировано оно наклейками, тем ближе оно к неподвижной маске, которая не может отразить душевных движений человека, обнаруживающих всю скрытую логику его поведения.

Лицо Рыжовой в любой ее роли необыкновенно подвижно: оно богато внутренним психическим движением, волевым устремлением. Рыжова, не говоря ни слова, умеет вести длительный мимический разговор какой угодно сложности, трудности и душевной глубины. Много раз мне приходилось видеть сцены из пьес Островского в концертном исполнении Рыжовой: без костюма, необходимого для роли, без грима, в

немых сценах (иногда очень продолжительных, как, например, сцена Аполлинаруи Панфиловны с Верой Филипповной из комедии «Сердце не камень») мимический «разговор» Рыжовой был так же выразителен, увлекателен, так же свойственен данному действующему лицу, как разговор словесный.

В «Талантах и поклонниках» есть такая сцена: Бакин, «губернский чиновник на видном месте», явился к молодой актрисе Негиной после ее бенефисного спектакля «чай пить». Негина старается отделаться от навязчивого и наглого визитера. Ее мать Домна Пантелеевна (В. Н. Рыжова) присутствует при этом разговоре. До поры до времени она не вставляет ни слова. Но как деятельно она участвует в разговоре! На лице Домны Пантелеевны отражается и усталость за долгий, хлопотливый день, и забота о дочери, и тревога за ее положение. Как быть с неурочным посетителем? Горячая, живая старуха, резкая на слова, с удовольствием прогнала бы Бакина: не являйся к незамужней артистке в полночную пору, не подводи ее под досужие сплетни! Но житейский опыт напоминает Домне Пантелеевне, что Бакин близок к губернатору, может отомстить за нелицеприятный прием. Скрепя сердце, Домна Пантелеевна молчит, не вступает за дочь, но она настороже: она чутко вслушивается в речи Бакина, все более и более развязные.

Когда же он заявляет: «Я вот на этом стуле всю ночь просижу... Я человек решительный», Домна Пантелеевна не выдерживает. Ее

мимические «реплики», живые, сильные и выразительные, выливаются, наконец, в резкую словесную отповедь:

«И я, батюшка, женщина решительная, я ведь и караул закричу».

Это говорится так энергично, что Бакин невольно оглядывается на Домну Пантелеевну с явным удивлением: чего это она вдруг обрушилась на него? Ведь в течение всей его беседы с Негинной она не подавала голоса. (Так кажется чиновнику Бакину. Но зритель все время слышал негодующий голос матери, обороняющей честь своей дочери, в тех чудесных мимических репликах, которыми лицо и глаза Рыжовой — Домны Пантелеевны отзывались на дерзкие речи Бакина.)

Однако Домна Пантелеевна снова замолчала: спохватилась, поняла, должно быть, что не помогла дочери, а только затруднила ее положение. Опять старуха молчит, и опять говорит ее лицо: в глазах ее и любовь к дочери, и все растущая тревога за нее, и отвращение к Бакину. Домна Пантелеевна еле сдерживает себя. Но вот дочь уходит из комнаты, бросив Бакину: «Прощайте!» Домна Пантелеевна остается одна с Бакиным. Теперь уж он для нее, бедной мешанки, не влиятельный губернский чиновник, а только обидчик ее дочери, и она просто-напросто выгоняет его:

«Ну, батюшка, поговорили, да и будет. Пора людям покой дать! А то, коли хотите разговаривать, так говорите со мной, я за словом в карман не полезу».



В. Н. Рыжова — Фелицата
„Правда хорошо, а счастье лучше“ Островского



В. Н. Рыжова — Демидьевна
„Нашествие“ Леонова

В этих словах такой суровый отпор, в глазах у старухи столько нескрываемой вражды, что Бакин предпочитает регироваться из комнаты.

Понятно, почему Рыжова так негодует против превращения лица в окаменелую маску: она такой же превосходный художник речи мимической, как и словесной. Маска обрекает лицо актера на мимическую немоту, а у Рыжовой во всех ролях говорит каждая морщинка на лице, разговаривает каждый мускул, безмолвную беседу ведут глаза.

Рыжова настоятельно советует молодым актерам:

«Когда вы ведете диалог, вы должны непременно смотреть в глаза партнеру, потому что глаза партнера иногда вам очень многое дают. Иногда я могу вам что-то сказать, и уже по вашим глазам знаю, какой будет ответ: я в ваших глазах вижу отражение моей речи, вижу, понимаете вы меня или не понимаете. Я наблюдала за молодежью. Часто молодые актеры не глядят в глаза партнеру, говорят поверх глаз, а надо непременно смотреть в глаза»¹.

Партнер, играющий с Рыжовой, зритель, сидящий в зале, не могут не смотреть в ее глаза, если бы даже захотели это сделать: глаза Рыжовой всегда приковывают к себе, погружают во внутреннюю жизнь изображаемого лица, в его наполненность тем или другим чувством, той или иной заботой.

Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 5.

Когда это чувство тревожно, когда эта забота переполняет душу, тревога, страх, боль прежде всего выражаются у Рыжовой в глазах.

Ее Пелагея Егоровна в «Бедность не порок», добрая, кроткая женщина, живет в полном повиновении у мужа, крутого и надменного Гордея Торцова; ее слова, поступки, действия— все predeterminedено по Домострою, по древней заповеди: «Жена да боится своего мужа». Пелагею Егоровну постигает тяжелое горе: муж против ее воли отдает дочь за Коршунова, злостную низость которого Пелагея Егоровна верно постигает сердцем матери. Но как ни велико ее горе, как ни сильно ее желание спасти дочь от Коршунова, как ни желает она помочь Мите, которого любит и ценит, привычный «обряд» ее жизни не изменяется: у нее нет жестов и движений, которые обнаруживали бы горе и заботу; она попрежнему ровна, степенна; такой должна быть, по домостроевскому идеалу, хозяйка купеческого дома, послушная жена и примерная мать.

Рыжова не вносит в образ Пелагеи Егоровны ни единого штриха внешней одержимости горем. Но взгляните в ее глаза, будьте внимательнее к ним, и вас поразит вопиющее горе, которое плещется в них, переливается из ее души в вашу душу. Смотря в эти скорбные глаза простой уездной купчихи, вы постигаете глубину человеческого страдания, горечь материнских рыданий, затаенных в ее покорной и тихой душе.

В. Н. Рыжова очень любит играть роль

Целагеи Егоровны, но, рассказывая о ней, признается: «После роли Целагеи Егоровны я безумно устаю, я совершенно разбита».

Эта усталость — от сильнейшего внутреннего потрясения, эта разбитость — от сдерживаемых рыданий.

Рыжова учит молодых актрис: «Никакого рыдания не нужно давать, но слезы должны быть настоящие»¹. Таковы слезы Рыжовой в роли Целагеи Егоровны, таковы ее слезы в других ролях, где ей приходится передавать безысходное страдание русской женщины прежних времен.

Эта внутренняя наполненность чувством при сдержанности его внешнего проявления, эта глубина душевного движения при видимой со стороны замкнутости были свойственны лучшим женщинам старой России. Сценическая передача подобных характеров необыкновенно трудна и немногим актрисам под силу.

С особой любовью Рыжова создает образ такой русской женщины в «Дворянском гнезде» Тургенева.

После спектакля один из зрителей писал артистке:

«Тетя Пестова,— как это просто сказано, а увидишь эту тетю, так сердце задрожит.

В облике этой старушки сосредоточились духовные красоты и богатства не только дворянской культуры, но и сверх того богатство и красоты культуры народной.

¹ Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 18—19.

В ней — все, что есть прекрасного в Лизе и Лаврецком, — глубоко нежное, любящее и отзывчивое сердце. Бедь надо видеть, как она не в пример матери Лизы чутко и нежно приогижает к себе страдающую Лизу и Лаврецкого, как ласково она делает все, чтоб устроить им счастье, а когда это стало невозможным, облегчить их страдания... В последних словах, обращенных к Лизе, — не сменять мягкое белье на суровую сермягу, — выявилась вся ее натура с душой, трепещущей любовью. Это — образ родной любящей матери... Это — воспринятое гетей Пестовой ценное «народное», что так художественно рисовал Островский...»

Этот отзыв зрителя не может быть обойден молчанием в книге о Рыжовой. Он верно улавливает одну из драгоценных черт ее дарования: умение находить в образе каждой русской женщины глубокую связь ее с лучшими духовными чертами русского народа.

5

Всмотримся в некоторые образы, созданные Рыжовой в последние годы.

Одно из первых мест среди них занимает Улита в комедии «Лес».

В построении этого образа сказались все особенности блестящего дарования Рыжовой. Речь, мимика, жест, движение — все здесь подчинено главной художественной задаче, а задача эта у артистки большая, сложная, психологически глубокая, социально ответственная:

показать, как рабство убивает в человеке человека.

Барская ключница Улита — ручки на животики, губки на замочке — тихонькими, мелкими шажками семенит по комнате; едва вошла, а уже обнюхала всю комнату, каждую вещь, каждую пылинку на вещице и всех, кого застала в комнате. Крепостное право упразднено, но этот нюх Улиты — подлый рабский нюх крепостнического шпионства.

Улита «вынюхивает» все в доме своей барыни Гурмыжской: не пахнет ли каким-нибудь своеволием, не слышно ли какого-нибудь подозрительного шороха? Когда старый лакей Карп ворчит на Улигу: «Брысь ты, окаянная!» — он гонит ее, как назойливую кошку.

Всмотритесь в Улигу пристальней. Глаза ее полузакрыты: зачем ей зрение, когда у нее есть обоняние? Так кошка, потушив зеленые зрачки, одним чутьем выискивает затаившуюся мышь.

Улита неутомима в своем кошачьем сыске. «Как это вы себе покоя не найдете, — ворчит на нее с истинно человеческой горечью старый, выдавший виды лакей Карп. — Мечетесь вы, как кошка угорелая!»

Носками прионелевых туфель Улита еле-еле прикасается к полу, но эти самые «цыпочки», на которых она идет, кажется, тоже что-то вынюхивают.

Сколько театральных образов построено на слове, на движении, на мимике! Образ ключницы Улиты построен у Рыжовой прежде всего

на обоях и. Редчайшее из сценических построений, труднейшая из актерских задач!

Но построение точно, задача решена верно. Вас душит смех, и в то же время становится жутко, словно и вам, как «крещеной собственности» госпожи Гурмыжской, придется держать ответ перед владелицей усадьбы «Пеньки»: на четверть секунды вы превратились в ее крепостного и начинаете ненавидеть барскую ищейку Улиту, как ненавидел ее какой-нибудь Прошка, приведенный ее нюхом на конюшню, под кнут.

Улита — комическая роль, а какой страшный образ создает Рыжова!

Но вот та же Улита в четвертом действии, на свидании с актером Счастливым, принимаемым ею за лакея.

В старомодном платье с плеча Гурмыжской, в поношенном причудливом уборе с ее же головы, с истрепанным веером в руках Улита теперь необычайно смешна, комически нелепа. Но как же она жалка, эта пожилая женщина, которая запоздало ищет радости жизни! Нет уже «нюха ищейки», есть горькие человеческие слова:

«Бывало... и вспомнить-то смерть, так жизнь-то, не живя, и коротали. Замуж тебя не пускают, любить тоже никого не приказывают... У нас насчет любви большой запрет был».

Какая горечь звучит у Рыжовой в этих словах! Тоска человека, превращенного в раба, слышится в признании Улиты: «Ну, одно средство: к барыне подделываешься. Ползаешь, ползаешь перед барыней, то есть хуже, кажется, всякой

твари последней; ну, и выползаешь себе льготу маленькую: сердцу-то своему отвагу и дашь. Потому ведь оно живое, тоже своего требует».

Слушая это горькое признание, начинаешь понимать: «Нет, не ишейка! Человек! Нет, не кошачий нюх: поруганное человеческое достоинство!»

Улита сама подсказывает, кем поругано это достоинство: «Уж как эта крепость людей уродует!» — говорит она.

Рыжова беспощадна в изображении поведения Улиты, но изображение так полно, так социально четко, так психологически глубоко, что исчезает «кошачье» в облике Улиты, и зритель видит человеческое лицо, искаженное жалкой и гоубкой гоимасой унижения и обиды. Меозостное холопье повеление Улиты оказывается не ее виной, а ее бедой.

За это умение в рабе показать человека Островский, вероятно, так же похвалил бы Рыжову, как хвалил «Музиль 1-ю» Лев Толстой за то, что она показала его Акулину как жевотву «темноты и забитости».

В окружении интереснейших женских образов комедии «На всякого мудреца довольно простоты» роль Глуумовой на первый взгляд кажется менее яркой, чем роли Мамаевой, Турусиной и Манефы; «комические стаорухи», за исключением гечнальной О. О. Садовской, неохотно брались за Глуумову, предпочитая ей ярко жанровую Манефу.

У Рыжовой Глуумова — одно из лучших, образцовых созданий.

Вот как В. Н. Рыжова раскрывает свой замысел образа Глумовой (в письме к автору этой книги):

«Мелкопоместная дворянка, безгранично любящая своего сына, желающая его выдвинуть на высшую ступень: эту высшую ступень она понимает как хорошую должность, большое жалование и соответствующее положение в обществе. Для оказания этой помощи она не брезгает и солгать и выставить сына в лучшем свете, чем он есть в действительности, и очень стремится, чтобы Мамаева взяла его под свое покровительство, будет счастлива, если он женится на богатой невесте. Ей все средства хороши для достижения цели: видеть сына знатным и богатым. Она не умна, а хитра, понимает, что лесть привлекает все сердца, на этом основаны ее спехи с Мамаевым и Мамаевой во втором акте. Вообще в ней много непосредственной экспансивности, я бы сказала, в ней есть что-то детское: когда она радуется, то радуется от души и радуется как-то бурно, по-детски».

«Маменька, вы знаете меня,— говорит Глумов в самом начале пьесы,— я умен, зол, завистлив: весь в вас».

Глумова ни единым словом не возражает на такое признание и заключает с сыном наступательный союз против глупых Мамаевых и Турусиных.

Характеристику Глумовой, заключенную в словах сына, Рыжова подтверждает всем ее сценическим обликом и поведением.

Зависть? Она выглядывает у Глумовой — Рыжовой из каждой складочки, из каждого рубчика, из каждой поетенциозной нашивочки ее старомодного кобичневого платья с белым воротничком, с крупной, но дешевой камеей.

Злость? Она у Глумовой является подтекстом всех ее «лобызаний» с «батюшкой-братцем», всех ее старосветских комплиментов его жене.

Ум? Он у Глумовой—Рыжовой не на первом месте. Однако она безусловно умнее Мамаевых и Турусиных, знает это и потому может обыграть их, делая ставку на лесть и тщеславие.

«Ты всегда должен идти не от себя, а от того человека, которого ты играешь,—учит Рыжова.—от его психологич, от его чувства. Ты всковываешь его сущность, его глубину, и, сколько бы ты ни играл, ты находишь все новые и новые коаски, иногда даже другие интонации, и всегда шлифуешь свою роль»¹.

Именно так уже больше двадцати лет Рыжова игоает Глумову, поражая жизненной свежестью и яркостью этого обоаза.

«Когда ты выходишь на сцену, ты должен знать не только, зачем ты пришел, но ты должен знать, что ты делал и чувствовал за сценой за пятнадцать минут до полнятия занавеса. Ты должен думать и чувствовать, как текла твоя жизнь».

Это наставление актеру Рыжова выполняет и в роли Глумовой и в других своих ролях: с

¹ Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 2.

первого взгляда на ее Глумову видно, что она погружена в заботу о карьере своего сына, что это та «главная забота», наполняющая жизнь, которую, по мысли Гоголя, актеру следует искать прежде всяких деталей и частных образов. «Актер,— учил Гоголь,— должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове».

Следя за тем, как Глумова лебезит перед «батюшкой-братцем», чванным Мамаевым, как она притворно благоговейна перед полупьяной Манефой, как она сентиментальничает перед Мамаевой, поражаешься, как непринужденно проводит Рыжова эти сцены: так естественен ее родственник пиетет перед чиновным Мамаевым и перед «дамой, приятной во всех отношениях» — его женой.

Но Рыжова всегда помнит завет, воспринятый от Гоголя и выраженный ею в таких словах:

«Вы должны знать, зачем вы тут сидите. По ходу действия может притти кто-нибудь и начнется другой разговор или может кто-нибудь притти и вас отвлечь от главной мысли. И давая другое направление вашей мысли, вы все время должны не терять своей главной задачи, зачем вы сюда пошли. Эта мысль должна вас беспокоить все время»¹.

Беспокойство о карьере сына — это «гвоздь, сидящий в голове» Глумовой, и чем серьезнее

Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 5.

в ее глазах эта ее «главная забота», тем комичнее она в восприятии зрителя, потому что в Глумовой, по верному определению исполнительницы, «есть что-то детское: когда она радуется, то радуется от души и радуется как-то бурно, по-детски».

В образе Глумовой проявилась и еще одна драгоценная черта Рыжовой-художницы: чувство авторского стиля.

Если сравнить Глумову с другими созданными Рыжовой персонажами Островского, то ясно почувствуется в этом образе большая заостренность линий, нарочитый подбор красок, рассчитанная выпуклость композиции. Все это прекрасно передает стиль комедии «На всякого мудреца довольно простоты»: в ней Островский, как нигде, близок к Салтыкову-Щедрину. Недавно знаменитый сатирик ввел Глумова в число действующих лиц своих очерков «В среде умеренности и аккуратности». Совершенно так же и в образе Глумовой, созданном Рыжовой, звучит сатирическая ирония Щедрина.

В инсценировке «Растеряева улица», сделанной М. С. Нароковым по Глебу Успенскому, Рыжова играла Авдотью, кухарку чиновника Толоконникова. Было бы естественно при обрисовке персонажа из губернского захолустья прибегнуть к обычным краскам, знакомым по комедиям Островского. Когда-то Рыжова сочно, «звонко» играла кухарку Матрену в «Женитьбе Бальзаминова», и так легко было воспользоваться этими же красками для другой, тоже чиновничьей кухарки с Растеряевой улицы. Но

у Рыжовой замечательный слух на самую мелодию художественного слова. Она прекрасно усвоила мелодию речи Глеба Успенского: ее нервность, остроту, гооечь, даже надрыв. Образ Авдотьи, очень яркий сам по себе, в своей вязкой обывательщине, в темной своей «растеряевщине», был страшнее образов Островского.

Быть может, еще глубже почувствован Рыжовой стиль другого автора — Сухово-Кобылина; в его «Смьоти Тарелкина» Рыжова играла роль кухарки Мавруши.

Роль создавалась с большим трудом. «Мы очень долго сидели за столом, — вспоминает Рыжова свою работу с режиссером А. Д. Диким. — Потом поехали в Ленинград на гастроли, там стали репетировать. Я ему сказала, что не могу играть так, как я репетировала в Москве. Я нахожу, что это должна быть чухонка, потому что Тарелкин говорит: «чухонский мозг». Дикий меня познакомил с актером, который владел чухонской речью. У меня хороший слух, и я быстро запоминаю»¹.

Но запомнила Рыжова не акцент, а ритм чужой речи. Было жутко и очень смешно, когда Мавруша начинала причитать по «живому покойнику» Тарелкину:

«Отцнии мои, как вони... то не... быть... умер — бедно, ооох... Грзб купилааа, хооооро- нить-то и нечем. Вооот он, голубчиик, и воняет!»

Причитанье Мавруши — это только «урок»,

¹ Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 19—20.

заданный ей хозяином («Мавруша свой урок знает», — замечает про себя Тарелкин). И Мавруша — Рыжова отлично выполняла «урок». В громком жалобном вопле у Рыжовой слышалась и юркая бабья хитрость, и бесстыдное лукавство, и самоуверенная дерзость. «Вот, мол, я — баба, дура, а перехитрю вас, умников. Вы и в самом деле поверите, что барин помер, а он жив-живехонек».

И вместе с тем рыжовская Мавруша так входила в это причитанье, что на миг исчезало куда-то притворство, и собственная ее бездомность никому ненужной, темной старухи сказывалась в этом плаче, в этой жалобе на горькую женскую долю:

«Круууглая сирота... Одна, батюшка, одна, как перстик, одиныхонька...»

Когда же чиновники, которым Мавруша надорвала уши истошным причитаньем, уходили, она вырывалась из объятий «живого мертвеца» Тарелкина с трезвым, злым и бойким бабьим окриком:

«Да провалитесь вы все! Что я вам шутиха досталась?»

Исполнение Рыжовой до такой степени было в стиле зловещей «комедии-шутки» Сухово-Кобылина, что режиссер перестроил всю мизансцену первого действия, исходя от образа, созданного Рыжовой, и прислушивался к ее исполнению, как к камертону, безошибочно улазливающему причудливый стиль трагического фарса Сухово-Кобылина.

Образы Рыжовой всегда реалистически убе-

дительно, психологически достоверны, облечены в яркую театральную форму.

У Рыжовой нет скучных ролей, серых тонов, выцветших характеристик, усталых линий. Ее искусство многоцветно и многозвучно.

Искусство Рыжовой становится праздничным там, где ей не приходится сетовать и сокрушаться, там, где она может радоваться за человека, за простую русскую женщину.

Рыжова признается, что небольшая роль Фелицаты в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского — ее любимая роль. Это и любимейший образ советского зрителя.

Фелицата — старая нянька купеческой внучки Поликсены. Девушку держит в домостроевском плену властная богатая бабка Барабошева. Фелицата воюет с этой замоскворецкой Кабанихой за счастье Поликсены, рвущейся изпод бабкиных коепких запоров; нянька вкладывает в эту «войну» все тепло своей любви к девушке, всю силу своей природной доброты. Любовь няньки к ее питомице Поликсене в глазах Барабошевой не больше, как пустое потворство, глупое баловство. Барабошева прогоняет Фелицату из дома, лишая куска хлеба, но старая нянька ведет покоежному свою линию и в конце концов одерживает победу над своей богачкой. Ликуя от счастья (всегда от чужого счастья: своего в старой няньки не было!), Фелицата восклицает: «Какую силу сломали! Ее и пушкой-то не прошибешь, а я вот нашла на нее угрозу». Она радуется тому, что отвоевала для молодости право на счастье и незави-

симость. В чужом счастье находит она свое тихое счастье.

Удивительно в этом образе у Рыжовой сплетение чисто народного задушевного лиризма с тонким, мудрым юмором. Нянька Фелицата и старуха Мавра Тарасовна умнее всех в купеческом доме Барабошевой. Но как различны эти два ума! У Мавры Тарасовны сухой, строгий ум, скованный железной волей, от него веет холодом; у Фелицаты — открытый, ясный ум сердца, излучающий тепло и свет. И оттого, когда Фелицата — Рыжова на сцене, она «светит» не только Поликсене и Платону, «греет» не только их, но и всех, сидящих в зрительном зале.

Если нужен пример сценического обаяния, его дает Рыжова в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше»; вместе с тем ее Фелицата — пример искусства подлинно народного — простого, ясного, правдивого — и высокого мастерства.

6

Советские драматурги в большом долгу перед Рыжовой: ей редко приходится играть женщин наших дней. А какие образы старых людей с молодым сердцем могла бы она создать!

Те немногие роли в советских пьесах, которые сыграла Рыжова, принадлежат к лучшим ее созданиям.

В пьесе «Последняя бабушка из Семигорья» Рыжова играла эту самую «бабушку» — старуху Федосью Митрофановну, и она одна поддерживала интерес зрителя к слабой пьесе; ее удачей определился весь смысл спектакля.

Автор поставил перед исполнительницей труднейшую задачу: показать, как умная, властная и крутая старуха, деревенская Кабаниха, враждующая с новой жизнью, превращается в колхозницу; пьеса кончается тем, что «Кабаниха» принимает из рук председателя колхоза трудовую книжку и идет в колхозные ясли рассказывать ребятам сказки. Автор почти не помогает исполнительнице решить эту трудную задачу: ему нехватает психологических красок, у него вял и беден язык.

Но недаром Рыжова когда-то так верно играла Акулину во «Власти тьмы» (а в годы революции в районном театре также и Матрену), недаром она так чувствует народную речь. Рыжова вложила в роль богатое внутреннее содержание, оживила вялый язык драматурга теплым дыханием народной речи.

Ее «бабушка из Семигорья» была и крута, и норовиста, и зла, но зритель замечал также ее большой ум, видел, как зорко и пристально всматривается она в жизнь, и верил в то, что эта «Кабаниха» должна найти именно тот путь, к которому подвел ее автор: она не умрет в одинокой, закоснелой злобе на новую жизнь, а признает ее правоту, найдет в своем старом сердце ласковую сказку для колхозных ребят.

Одно из лучших созданий Рыжовой — крестьянка Марья из «Любови Яровой» К. А. Тренева (1926). Историк этой постановки — одного из классических спектаклей советского театра — пишет: «Крестьянка Марья в исполнении В. Н. Рыжовой — от чернозема, настоящая

«всевыносящего русского племени многострадальная мать»¹. Однако Марья удалась Рыжовой не сразу. «Я очень долго мучилась с ролью старухи в «Любови Яровой»,—вспоминает артистка.— Для меня самое главное, чтобы я увидела то лицо, которое я играю. Если я лица не вижу, то это для меня ужасная мука. Мне необходимо увидеть, как она ходит, как она говорит. И всегда ищу это лицо, где бы я ни была,— и в трамвае, и в автобусе, и на улице. Если я не нахожу это лицо в жизни, я иду по картинным галереям и ищу то, что мне нужно. Иногда подойдешь к картине и чувствуешь: «А-а, вот это то, что мне надо!.. Я сознательно ищу то, что мне нужно, то, что я вижу, и я ищу похожее».

Создав в воображении внешний облик своей героини, сроднившись с ее чертами, Рыжова настойчиво ищет в жизни такое человеческое лицо, которое соответствовало бы ее замыслу.

«Так было у меня в роли Марьи в «Любови Яровой»,— рассказывает Рыжова.— Однажды, когда я ехала на репетицию, в трамвай вошла молочница, села против меня— и я сразу увидела лицо Марьи. Что было со мной— трудно передать. Я была очень рада, и после этого мне так легко было ее играть, потому что для меня главное, чтобы я видела не свое лицо, а то лицо, которое мне нужно играть»².

¹ Блюм В., «Любовь Яровая» на сцене Малого театра, изд. ВГО, М., 1940, стр. 80.

² Стенограмма беседы В. Н. Рыжовой с молодыми актерами, стр. 9.

Такую радость испытывает каждый художник-реалист, когда он убеждается в том, что образ, созданный его творческим воображением, обладает всей полнотой бытия.

Марья Рыжовой — это рядовая, обыкновенная крестьянка, прошедшая все тяжкие «труды и дни» деревенской бабы. Жизнь наложила на нее много коросты. Рыжова не снимает с Марьи эту коросту грубости и темноты.

Марья Рыжовой — не только порождение, но и воплощение старой деревни: в ней сколько угодно «близорукости», темноты, ее мозг еще спит, но еще больше в ней света, никакая тьма не помрачила в ней доброго ума, мужественной воли, золотого сердца.

Очень мало слов в роли Рыжовой, но как много умеет вместить в них вдумчивая артистка! Образ Марьи будит в душе зрителя большие и в конце концов радостные мысли о судьбе русской женщины.

Смотря на старуху-крестьянку, ворчащую на сыновей-солдат: «Сукины вы дети!», думаешь: «А как отлично она будет нянчить своих внуков, не хуже няньки Фелицаты! Какие чудесные сказки она им расскажет, не хуже пушкинской Арины Родионовны!»

В пьесе В. Гусева «Слава» Рыжова играла старуху Мотылькову, мать нескольких сыновей, преданно служащих родине. Играя, как всегда просто и обаятельно. Рыжова «спела» в этой роли настоящую «Славу» русской женщине-матери. Артистка сумела показать эту русскую мать дочерью великой матери — Р о д и н ы.

Последний монолог Мотыльковой звучал у Рыжовой горячим призывом ко всем детям этой великой матери: трудиться всю свою жизнь ради ее счастья и славы.

В дни Великой Отечественной войны Рыжова создала образ няньки Демидьевны в пьесе Л. Леонова «Нашествие».

Никогда ни к одной роли Рыжова не готовилась с таким волнением, как к этой по размеру небольшой роли. «Всю мою ненависть к немцам, к фашистам, всю мою безмерную любовь к родной стране, всю боль за советских людей, попавших в лапы гитлеровских извергов, вложу я в русское сердце моей Демидьевны»¹.

Так говорила Рыжова, работая над ролью, и она осуществила свой замысел.

У Демидьевны было то русское сердце, благородное и честное биение которого Рыжова так чутко слышала и в Домне Пантелеевне, и в Фелиците, и в Марье, и в Мотыльковой. Но теперь это старое сердце преисполнено глубокою болью за Родину, насыщено до предела неведомой ранее ненавистью к ее врагам, изменникам и предателям. Сердце Демидьевны безраздельно принадлежит Родине. Никакой другой любви теперь нет у Демидьевны, и ни у кого, — верит она, — никакой другой любви не может и не должно быть. Старая нянька любит только тех людей, которые верно служат Родине, готовы отдать за нее жизнь. Любить Родину — это значит ненавидеть ее врагов, — таково

¹ «Вечерняя Москва», 5 апреля 1943 г.

убеждение старой русской женщины, которое с удивительной простотой, силой и убежденностью передает В. Н. Рыжова.

«Больше 250 ролей сыграно мною на сцене Малого театра,— говорит Варвара Николаевна. — Но только при советской власти я почувствовала настоящее внимание к своей работе и своему творчеству, обрела подлинное творческое удовлетворение, которое дало мне сознание, что я служу народу»¹.

За эту долгую и верную службу народу В. Н. Рыжовой присвоено звание народной артистки СССР; она награждена орденом Ленина, ей присуждена Сталинская премия первой степени.

В таланте Рыжовой есть радостная бодрость. Как светлое облако, ее смех проносится над тьмою косного быта, который ей часто приходится изображать. И эта тьма рассеивается лучами бодрого смеха, точь-в-точь по пословице: «Под силу беда со смехами, не под силу беда со слезами».

Эта особенность таланта и творчества Рыжовой близка советскому зрителю: у народа несокрушима воля к жизни, и, как бы ни трудна была в прошлом суровая правда действительности, в народе — непочатый край сил для жизни, для творчества, для борьбы.

¹ В. Н. Рыжова, Служу народу. «Вечерняя Москва», 1938, № 54.