



**А. А.  
ОСТУЖЕВ**

массовая  
библиотека

издано  
1943





Вл. ФИЛИППОВ

АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВИЧ  
О С Т У Ж Е В

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“  
*Москва 1945 Ленинград*

Редактор *О. Россихина*

Тех. ред. *А. Сидорова*

Л-24229. Подп. в печать 19/XI 1945 г.  
Искусство № 2861. Кол. печ. л. 114.  
Уч.-изд. л. 2,4. Эм. л. п. л. 46204.  
Тираж 10000. Зак. 936. Цена 3 руб.

Тип. „Красный печатник“ Москва,  
ул. 25 Октября, 5.

# I

Пятьдесят лет назад (в 1895 году) известный актер Московского Малого театра А. И. Южин-Сумбатов гастролировал в Воронеже. Среди пьес с его участием шла драма «Эрнани» знаменитого французского поэта Виктора Гюго. В этом спектакле небольшую роль посла играл местный любитель Пожаров, служивший чертежником в конторе материальной службы железной дороги. В ночь после спектакля Южин писал одному из своих друзей:

«Я нашел в Воронеже сокровище, в которое я верю, как в крупную будущую силу, и смело первый раз беру на себя ответственность за всю его жизнь, извлекая его из службы при юго-восточных дорогах на сцену... Он — любитель, опытности никакой, вернее — никакой рутины, зато чуткость таланта, *настоящего таланта* (подчеркивает Южин — *Вл. Ф.*), заменяет ему эту рутину вполне».

Дальше автор письма характеризует Пожарова:

«Он двадцати одного года, красавец той милой, задушевной красотой, сдержанной, не показной, которая действует обаятельно и главным образом чарует тогда, когда в нее взглядишься. Он умеет чем-то неуловимым заставить слушать себя, глядеть на себя и ценить каждый звук его вибрирующего неподдельным внутренним чувством голоса, каждый взгляд чудных, глубоких серых глаз».

Молодой актер-любитель, выступавший под фамилией Бровский, произвел на Южина столь благоприятное впечатление, что он решил поместить его в Театральное училище при Московских императорских театрах. Ему удалось добиться этого. Южину обещали, если ученик окажется способным, назначить ему стипендию в размере трехсот рублей в год. Но по существовавшим в то время правилам стипендию можно было получить лишь со второго полугодия. Южина это не остановило, он написал Пожарову: «Я найду средства помочь Вам дотянуть до стипендии и вообще помогу Вам, сколько я в силах».

Сообщая об этом, Южин добавил:

«Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он способен. Если Вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать легкие лавры и легко зарабатывать,— не идите на сцену. Если Вы готовы отдать ей *всю душу и все силы*, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь, не покладая рук, и

искать возможного совершенства в своей работе, — идите».

Заканчивая письмо, опытный актер, встречавший на своем пути немало талантливых молодых людей, писал:

«Вы — *первый* человек, которому за всю мою жизнь я советую идти на сцену, потому что Вам много дано для нее. Но много с Вас и спросится, Александр Алексеевич, помните это».

Тот, кому Южин дал этот совет, всю жизнь его помнил, и Южин не ошибся, поверив в *будущую крупную силу* найденного им в Воронеже сокровища. Чертежник воронежских железнодорожных мастерских оказался *настоящим талантом*. Он стал Остужевым — одним из замечательнейших актеров нашей великой Родины, народным артистом Союза ССР, орденосцем, лауреатом Сталинской премии. Остужев отдал искусству *всю душу и все силы*, работал *всю жизнь, не покладая рук*, и достиг *возможного совершенства*.

В Театральном училище Пожаров при содействии Южина был принят в класс Александра Павловича Ленского, крупнейшего актера Малого театра и прекрасного педагога. С этим тонким художником, чутким человеком, горячим и увлекающимся, Пожаров-Остужев встречался не только на уроках, но и в доме Южина, продолжавшего заботиться о нем и внимательно следить за развитием его дарования. Здесь же, в Палашовском переулке (переименованном позднее в «Южинский» в память знаменитого актера), Пожаров постоянно встречался и еще



с одним выдающимся театральным деятелем — В. И. Немировичем-Данченко.

Эти столь разные по своим характерам и взглядам на искусство театра художники были связаны между собой и родством (все трое были женаты на сестрах Корф: Южин и Ленский — на родных, Немирович — на их двоюродной сестре) и одушевлявшей их безграничной любовью к театру, стремлением поднять культуру актера и добиться того, чтобы на театр стали смотреть, как на дело общественной значимости. Широко образованные, всем интересующиеся, эти три замечательных человека, с которыми почти ежедневно общался восприимчивый юноша Пожаров, не могли не оказать самого благотворного влияния на его общее и эстетическое развитие. Он еще не имел достаточного образования, а у них было чему поучиться.

Остужев вышел из рабочей семьи. Его отец служил на железной дороге; сначала смазчиком, сцепщиком, кочегаром, помощником машиниста, дослужился до машиниста, потом был обер-кондуктором товарного поезда. Сын окончил уездное училище, обучался в железнодорожном техническом училище, из которого пришлось уйти, не закончив его: смелый и горячий Пожаров резко ответил одному из преподавателей, незаслуженно его оскорбившему.

С детских лет он любил народные сказки; мать Елизавета Ефимовна, простая, веселая, жизнерадостная русская женщина, сама любила читать сказки и постоянно рассказывала их детям. Первым литературным произведением,

с которым познакомился мальчик, был «Вий» Гоголя, произведший на него столь сильное впечатление, что всю ночь ему мерещились ужасы, испытанные Хомой Брутом. В детстве он познакомился с произведениями Гоголя, Пушкина, Тургенева и других отечественных классиков. В детстве же прочел «Отелло» Шекспира и был потрясен судьбой мавра; чувство безграничной жалости к Отелло испытывал впечатлительный мальчик. Мысль о несчастной судьбе мавра и позже вновь и вновь возвращалась к Остужеву, может быть, это послужило одной из причин того, что впоследствии он создал такой законченный образ шекспировского героя.

В уютном кабинете Южина, среди его книг, молодой ученик Театрального училища нашел не только всех русских классиков, которых вновь перечел, но и западных писателей. Диккенс и Виктор Гюго оставили неизгладимое впечатление. Как ему было не увлечься Диккенсом, в произведениях которого столько живых примеров того, чему учили его замечательные руководители,— любви к человеку, душевного благородства, сострадания к несчастным, а также подлинной, большой правды жизни, выраженной в художественно-совершенных и таких простых, реалистических образах? И разве мог юноша не увлечься Виктором Гюго, горячим поклонником и ярким пропагандистом которого был Южин, ценивший в нем романтические мечты о сильном человеке, безбоязненно востоящем против общества?

Здесь же Саша Пожаров прочел драматиче-

ские произведения самого Южина; его пьесы постоянно шли в Малом театре и как раз тогда ставили «Джентльмена», в котором среди действующих лиц был персонаж по фамилии Остужев. Ее-то и выбрал для своего сценического псевдонима Пожаров.

Пылкий и всегда чем-нибудь увлеченный Ленский, тонкий аналитик и строгий литературно-театральный критик Немирович-Данченко, умный и высокообразованный Южин — каждый по-своему воздействовал на молодого восприимчивого Пожарова. Каждый служил ему примером огромной требовательности к себе, неподкупной честности и постоянного стремления к творческому росту. Каждый влиял на формирование личности и творчества будущего знаменитого актера и приучал его смело защищать свои жизненные и художественные идеалы.

Но Ленскому, своему учителю сценического искусства, Остужев в этот период своей жизни был обязан больше, чем другим.

Чуткий педагог, внимательно следивший за ростом своего ученика, Ленский развил в нем художественный вкус и ту тончайшую «грацию меры», которая, по выражению Островского, и является подлинным искусством. Жестоко высмеивая своих учеников, когда они пытались кому-либо подражать, Александр Павлович бережно помогал раскрытию их индивидуальных особенностей. Чудесные природные качества будущего Остужева — его кипучий темперамент, его непосредственность, искренность, страстность, богатый и красивый голос, порывистость движений — ничто не было затушевано Лен-

ским, и все было введено им в подлинно художественные рамки.

Весной 1898 года на выпускных спектаклях училища Москва увидела Остужева в шести пьесах. Он выступал в «Доходном месте» в роли Жадова, играл Бородкина в «Не в свои сани не садись», Незнамова — в «Без вины виноватых», Клеанта — в мольеровском «Скупом», Филинта — в «Мизантропе» и Малькова — в «Дикарке».

Осенью этого же года Остужев был принят в труппу Малого театра, на сцене которого он не раз выступал, еще будучи учеником школы. Так, в 1896 году он играл небольшую выходную роль в «Воеводе» Островского и в «Горячем сердце» изображал одного из мастеровых. Небезынтересно, что присутствовавший на репетиции К. С. Станиславский обратил внимание на исполнителя этой крошечной роли, заинтересовавшегося его своим гримом, костюмом и сценическим поведением, ясно обнаруживавшими самостоятельность творческой фантазии молодого актера.

В первый же свой сезон Остужев сыграл на сцене Малого театра и в его филиале, так называемом «Новом театре» (где Ленским были организованы спектакли силами молодых актеров, главным образом из числа окончивших Театральное училище), пятнадцать ролей. Среди них были и небольшие роли (трактирный слуга в «Ревизоре» и мещанин в «Грозе»), но Остужев играл уже Буланова в «Лесе» (это был его первый спектакль, состоявшийся 8 сентября 1898 года), Бастрюкова — в «Воеводе»,

Колычева — в «Василисе Мелентьевой» Островского, графа Альмавива — в «Свадьбе Фигаро» Бомарше, Альбера — в «Скупом рыцаре» Пушкина. Участвовал Остужев и в «выходах», причем, выступая в бессловесных ролях, он — что было в то время необычно — тщательно гримировался (вызывая этим постоянные насмешки старых «выходных» и статистов, всячески старавшихся на сцене рассмешить Остужева и вывести его из образа).

Первый год работы упрочил положение Остужева в театре настолько, что в следующем сезоне он участвовал в «Эгмонте» Гете с Южиным в заглавной роли (Остужев играл Фердинанда) и в гастрольных спектаклях знаменитого итальянского трагика Томазо Сальвини (Остужев играл Кассию в «Отелло»). В это же время Остужев получил первую ведущую роль, в которой он вторично соприкоснулся с творчеством Шекспира: в постановке «Ромео и Джульетта» (1900) Ленский поручил Остужеvu сыграть Ромео.

Сам Остужев часто вспоминает, как на другой день после спектакля он прочел в газетах резко отрицательные отзывы о себе (в одном из них было написано: «Выходит Остужев, так называемый Ромео, — пропадай моя телега, все четыре колеса...») и в отчаянии кинулся к Ленскому. Тот в ответ на рецензентскую «критику» гомерически расхохотался. Ленский, вероятно, припомнил, что его дебют в роли Чацкого на сцене Малого театра был встречен таким отзывом: «Игра Ленского и Решимова (игравшего Молчалина — *Вл. Ф.*) напоминала

скачку двух водовозных кляч». Ленский старался утешить своего любимого ученика и убедить его в том, что единственным судьей актера должен быть сам актер.

Автор этой книги не видел Остужева—Ромео, но все сведения, которые удалось получить от очевидцев и участников этой постановки, говорят о том, что спектакль был триумфом молодого актера и его замечательного учителя. Не только горячность, страсть и красивая юность, присущие самому Остужеву, были ярко воплощены в его Ромео; упоение светлой надеждой, радостной верой в победу, в счастье пронизывало образ шекспировского героя, и жгучее страдание охватывало зрителей при виде его трагической гибели. Красота поэзии Шекспира и глубина переживаний Ромео были переданы Остужевым так, что впервые за многие годы зрители Малого театра по нескольку раз смотрели спектакль, в котором центральную роль играл почти неизвестный молодой актер.

В этом же сезоне, в феврале 1901 года, Остужев ушел из Малого театра.

Причина ухода очень характерна для него. Остужев — необычайно горячий человек. Он мог бы сказать о себе словами Несчастливцева: «Лев ведь я — подлости не терплю». Когда Остужев видит «подлость», его нельзя удерживать, он негодует, возмущается и смело встает на защиту обиженных. Однажды после спектакля «Свадьба Фигаро» во время выхода актеров на вызовы один из них позволил себе оскорбительное замечание по адресу Южина, которого Остужев искренно уважал и глубоко ценил. Еле

сдерживая охватившую его ярость, Остужев прошел в уборную, где разгримировывался оскорбивший Южина актер, и потребовал, чтобы тот повторил только что сказанное. Актер начал было говорить, но Остужев уже не мог сдержаться, набросился на него и жестоко избил. После этого Остужеву пришлось покинуть родной для него театр, но он был уверен, что поступил правильно.

«Я обязан был немедленно разбить ему физиономию», — смело ответил Остужев начальству.

По уходе из Малого театра Остужев тотчас же был приглашен в московский частный театр Корша, где сыграл ряд центральных ролей, в числе их Фердинанда в «Коварстве и любви» Шиллера, Мелузова в «Талантах и поклонниках» Островского и Алексея в «Детях Ванюшина» Найденова. Пьеса Найденова, поставленная Н. Н. Синельниковым, имела огромный успех. Сама ее тема — разрушение семьи, разлад между отцами и детьми — не могла не волновать тогдашних зрителей. Редкостный ансамбль постановки, в которой принимали участие лучшие актеры театра Корша, вызвал большой интерес к ней среди москвичей. Пьеса на долгие годы вошла в репертуар театров, и не случайно «Дети Ванюшина» — единственное произведение дореволюционной эпохи, написанное средним драматургом, которое сохранилось и на советской сцене.

Успеху пьесы очень содействовал Остужев. Его Алеша был подлинным, всем хорошо знакомым гимназистиком того времени. Сквозь

внешнюю испорченность отчетливо была видна его трогательная, мятущаяся душа, томящаяся в полном одиночестве. Никем не понятый, страдающий, чуткий и умный мальчик был глубоко правдиво, искренно и захватывающе воплощен Остужевым. Он играл так непосредственно, что «игры»-то и не чувствовалось. Создавалось впечатление, что актер, выйдя на сцену, не мог сдерживать себя и говорил не слова роли, а рассказывал о своих собственных переживаниях, делился своими сомнениями, плакал над своей судьбой.

За время работы Остужева в театре Корша московская публика хорошо узнала его, полюбила и оценила; его имя стало очень популярным среди москвичей.

В сезоне 1902—1903 года Остужев снова играл в Малом театре, куда он вернулся навсегда; здесь ему было суждено испытать ряд отдельных неудач, но и создать такие значительные образы, которые вошли в его творческую биографию, вошли в историю Малого театра, в историю русского сценического искусства, как подлинные шедевры, стоящие на одном уровне с крупнейшими созданиями великих русских актеров.

## II

Далеко не обычно сложилась творческая жизнь Остужева.

Через несколько лет его работы в театре стало очевидно, что этот актер по своим великолепным внешним данным, по силе эмоционального воздействия на зрителей, по мастерству и



умению вскрыть психологию воплощаемого на сцене персонажа представляет собой по меньшей мере незаурядное явление. Остужев пользуется неизменным успехом у публики. Он один из немногих в русском театре «героев-любовников», блестяще проявивший себя в западноевропейском классическом репертуаре (играл Фердинанда в «Эгмонте» Гете, Кассио и Ромео в трагедиях Шекспира, Фердинанда в «Коварстве и любви» Шиллера). Он воплощает образы русских авторов как классиков (Буланов в «Лесе» Островского), так и современных (Алеша в «Детях Ванюшина» Найденова). Он играет и высокую комедию (Фердинанд в «Буре» Шекспира, Бенедикт в «Много шума из ничего») и современную драму («Молодежь» Дрейера). Кажется, такой актер должен стать «репертуарным» и выступать все в новых и новых ролях. Между тем ему нередко приходится играть малозначительные эпизодические роли, и целые сезоны его имя вовсе не появляется на афишах. Дарование Остужева то проявляется с такой яркостью, что о нем начинают говорить, то зрители словно забывают его. Актер, в творческой биографии которого есть крупнейшие достижения, несколько лет подряд совсем не выступает на сцене, и его артистическая уборная в Малом театре остается запертой. И вновь он создает образ такой значительности, что сразу завоевывает ведущее место среди художников сцены. На протяжении нескольких лет после этого он опять не имеет новых ролей, а когда, наконец, получает роль, создает шедевр, и его называют великим актером.

Вернувшись в 1902 году в Малый театр, Остужев получил одну из труднейших ролей русского классического репертуара — Чацкого в «Горе от ума». Было принято считать, что эта роль не вполне удалась ему. С огромной искренностью, силой и глубиной передавая любовную драму Чацкого, Остужев несколько ватушевывал негодующий сарказм: его Чацкий не был обличителем общественных пороков, не убеждал защитой национальной самобытности.

«Дружочек мой,— говорил Остужеву Ленский, в молодости замечательно игравший Чацкого, а теперь столь же совершенно воплощавший Фамусова,— ты играешь не горе от ума, а горе от любви».

Но горе от любви Остужев передавал с исключительной яркостью.

До сих пор памяты мне отдельные места роли в его исполнении. Памятны и по той оригинальности, непосредственности, горячности, с которыми они произносились, и по той реакции взволнованного зрительного зала, какую они вызывали. Так например, знаменитый возглас Чацкого, убедившегося в измене Софьи — «Он здесь, притворщица!» — навсегда будет звучать в памяти и при одном воспоминании вызывать волнение. Чацкий — Остужев сильно, но тихо бросал первую часть фразы «Он здесь», затем, укоризненно качая головой, медленно шел через сцену к Софье и с великой скорбью, голосом, в котором прорывались слезы, протяжно произносил «притворщица-а-а-а». Рыдания зала отвечали Чацкому, пережившему величайшее

разочарование, утрату веры в человека, боль беззаветно любящего сердца.

Вспоминая теперь Чацкого—Остужева, зная его Уриэля Акосту — последнее замечательное создание, в котором Остужев сумел с изумительной художественностью передать процесс мышления,— с уверенностью можно сказать, что его Чацкий был первым опытом в этом направлении. Чацкий Остужева был мыслителем, и каждое его слово рождалось в итоге размышлений. Отсюда те непривычные для зрителей паузы, полные глубокого содержания, но нарушавшие, как тогда казалось незаконно, непрерывный поток грибоедовского стиха. Остужев, прибегнув к новому в искусстве актера приему, предвосхищал дальнейшее развитие сценического мастерства. Зрителем того времени это не могло быть понято и оценено. Даже когда Ленский, пользовавшийся огромным авторитетом у публики, играя Фамусова, на одном из спектаклей сделал небольшую паузу, «ему сразу из трех мест зрительного зала подсказали дальнейшие слова, думая, что он забыл роль...» Гнедич, передавая эпизод со слов самого Ленского, добавляет: «Так он этой паузы больше и не рисковал делать». Остужев же с упорством, свойственным ему, продолжал читать многие места монологов Чацкого на паузах.

В итоге Чацкий, страдающий от любви, пылкий и горячий «любовник», полностью дошел до зрителей, но Чацкий—вдумчивый мыслитель, ищущий точных слов для выражения тончайших оттенков своих идей, не был доступен зрительному залу того времени.



**А. А. Остужев — Ромео**  
*„Ромео и Джульетта“ Шекспира*



А. А. Остужев — Жадов  
„Доходное место“ Островского

Красивая внешность, чарующий голос, страстность и пылкость Остужева, многие годы казавшегося со сцены юношей, приучили и зрителей и театр к тому, чтобы ценить в нем не героического актера, а главным образом «первого любовника».

Сколько ролей «любовников» сыграл Остужев и в переводных и в русских пьесах текущего репертуара!

Студенты, художники, музыканты, начинающие писатели и просто «молодые люди», если только в их ролях были любовные объяснения, поручались Остужеву. Пятидесятилетний Остужев играет Милона в «Недоросле» Фонвизина, и перед зрителем стоит как живой восемнадцатилетний красавец-офицер екатерининской эпохи. Но что можно сделать из этой роли? Поразить молодостью и красотой, умением носить старинную военную форму? Заразить молодым чувством и очаровать красотой голоса, полного страсти? Роль не дает материала для раскрытия сложности внутреннего мира человека, нет возможности выявить в ней мироощущение самого актера, передать тревожащие его идеи и мысли. Что же говорить о многочисленных любовниках в современных пьесах? Ни один из них не имеет определенного характера, собственного лица, индивидуальных особенностей. Правда, и эти роли одухотворяются горячим темпераментом Остужева, увлекают страстными любовными объяснениями, становятся жизненно-правдивыми. Даже такая фальшивая роль, как принц-революционер в «Железной стене» Рынды-

Алексеева, в исполнении Остужева производит неизгладимое впечатление.

Остужеву, играющему ведущие роли драматического плана, поручают также характерные роли. Он и в них выделяется.

В «Неводе» Сумбатова он играет Гусякова, субъекта с парикмахерской внешностью и душой хама, и вся Москва повторяет с интонацией Остужева фразу, ставшую благодаря ему крылатым выражением, — «бывали в истории примеры!» В «Казенной квартире» Рышкова Остужев изображает робкого влюбленного юнкера, и весь зрительный зал гомерически хохочет над трогательной и комической фигурой, созданной Остужевым, обнаружившим и свойственный ему в жизни незлобивый юмор, и острую наблюдательность, и умение создавать характер.

Из более значительных характерных ролей он творит незабываемые образы. В пьесе Германа Бара «Мастер», где центральную роль знаменитого хирурга замечательно воплощает Южин, его ассистента японца Кокоро играет Остужев, и трудно сказать, кому в этом спектакле принадлежит пальма первенства — знаменитому ли Южину, исполнителю заглавной роли, или молодому Остужеву, играющему важную, но далеко не центральную роль. Кокоро — подлинный японец, хотя никаких специфически «японских» жестов и интонаций у Остужева нет; он — подлинный врач, хотя лишь отдельные тончайшие детали дают представление об этом; и, главное, внутренний мир Кокоро, его человечность и трогательная привязанность

к своему учителю многогранно раскрываются актером.

Среди ролей этого плана были и такие, которые сам Остужев считает своими неудачами. К их числу принадлежит Хлестаков. Но, как всякая неудача большого актера, Хлестаков Остужева вскрывает что-то существенное в его творческом облике.

«У тебя все время логические поступки,— говорил ему Ленский,— логическая мысль, ты все свои слова стремишься оправдать логикой, между тем у Хлестакова все вдруг».

Вот это «вдруг» Остужев не умел и не умеет показать; он — художник-мыслитель, всегда стремящийся передать словами внутренний ход мыслей, их последовательность, и поэтому роль Хлестакова противопоказана актеру Остужеву.

Однако, играя Хлестакова в течение нескольких сезонов, Остужев постепенно находил легкость и точность движений, свободу и непосредственность интонаций, и его Хлестаков, предельно глупый и легкомысленный, если и не стал подлинно гоголевским персонажем, то безусловно заражал яркой комедийностью исполнения.

Каждый, кому приходилось видеть Остужева в комедийных ролях, поражался многогранности его дарования. Можно с уверенностью сказать, что, если бы Остужеву пришлось специализироваться на характерных или комедийных образах, он представлял бы собою по меньшей мере незаурядное явление в этих амплуа.



Но не такого рода ролям суждено было сделать Остужева большим актером-художником — этому способствовали драматические роли, время от времени перепавшие и на его долю. Из них наиболее значительными в дореволюционный период были: Жадов — в «Доходном месте» Островского, Незнамов — в его «Без вины виноватых» и Освальд — в «Привидениях» Ибсена. Каждый из этих трех образов позволил Остужеву выявить волновавшие его мысли и чувства, раскрыть свои личные взгляды и личные переживания. Эти образы были не только художественными созданиями актера, — в них звучала исповедь человеческой души.

Жадов Остужева с огромной болью говорил об общественных пороках, возмущался ими, негодовал и верил, что его голос может повлиять на моральное возрождение чиновничьего мира, мира взяточников, казнокрадов и подхалимов. Искренним и горячим убеждением звучали его слова о том, что должно наступить время, когда каждый преступник «будет бояться суда общественного больше чем уголовного». Нельзя было не сочувствовать страданиям Жадова — Остужева, когда он, уступая жене, настроенной своей мещанкой-матерью и корыстолюбивой, тщеславной сестрой, изменял своим убеждениям и шел просить «доходного места». Нельзя было не радоваться за Жадова — Остужева, когда он вновь обретал твердость.

«Теперь я не изменю себе. Если судьба приведет есть один черный хлеб — буду есть один черный хлеб. Никакие блага не соблазнят меня, нет!» — в полнейшей тишине зрительного зала

сильно и убежденно звучали эти слова в устах Остужева.

Нельзя было не верить Жадову—Остужеву, когда он говорил:

«Я могу поколебаться, но преступления не сделаю; я могу споткнуться, но не упасть...»

Жадов в исполнении Остужева именно потому и волновал, что зритель чувствовал: все его протестующие и обличительные монологи произносит человек, сам искренно и глубоко возмущающийся современными ему общественными пороками. Присущее честной натуре Остужева негодование против всякой неправды жизни нашло себе выход в Жадове. Встречи с Южным, Ленским и Немировичем-Данченко не прошли для Остужева бесследно. Он видел, как эти люди отстаивали свою независимость и не умели применяться к обстоятельствам. Таким был и его Жадов.

«Доходное место», возобновленное Малым театром в период реакции, в 1907 году, благодаря игре Остужева перекликалось с современностью. Несомненно, что успех этой постановки был вызван не только тем, что среди ее участников были такие замечательные актеры, как О. О. Садовская (Кукушкина), К. Н. Рыбаков (Юсов), М. П. Садовский (Досужев), А. А. Яблочкина (Вышневецкая), Н. К. Яковлев (Белогубов), но и тем, что в пьесе, изображавшей, казалось бы, отошедший в прошлое быт, Остужев затронул темы, волновавшие современного зрителя.

Однако в роли Жадова артист не достиг еще совершенного исполнения. По словам самого

Остужева, у него была в то время какая-то «заслонка» в горле, не позволявшая иногда находить такие интонации и такой звук голоса, которые бы в *полной мере* соответствовали глубине и искренности чувства, охватывавшего актёра. В этом, вероятно, заключалась причина того, что очень значительный образ, ценный по своему идейному содержанию, по гражданским мотивам, отчетливо в нем звучавшим, не стал общепризнанным шедевром.

Таким шедевром оказался Незнамов в «Без вины виноватых».

Эту роль Остужев играл замечательно; в ней обнажились раны, нанесенные ему жизнью в детстве. Устами Незнамова Остужев рассказал о своей любви к матери, передал свои воспоминания о жизни провинциального театра и не раз виденном там унижении человеческого достоинства. Трогательно застенчив был его Незнамов, конфузившийся этой застенчивости и прятавший ее под напускной развязностью, напускным презрением к людям и молодечеством. Нежная, чистая и доверчивая душа проявлялась в Незнанове Остужева, когда в финале пьесы, с детства потерявший родителей, он находил свою мать и говорил:

«Я теперь ребенок. Я еще не был ребенком. Да, я ребенок...»

В постановке 1908 года «Без вины виноватые» имели блестящий состав исполнителей: Кручинину играла М. Н. Ермолова, Галчиху — О. О. Садовская, Дудукина — А. П. Ленский, Коринкину — А. А. Яблочкина и даже небольшие роли Шелавиной и Аннушки исполнялись

В. Н. Рыжовой и В. Н. Пашенной. Остужев — Незнамов был так искренен, правдив и эмоционален, что его игра, даже в сценах с гениальной Ермоловой, неизменно волновала зрителей. Никакая «заслонка» ему не мешала. Впервые на одной из репетиций он сумел полностью «развязать» свой темперамент, обнаружить его и проявить клокотавшее в груди чувство. Во время последнего монолога Незнамова весь зрительный зал рыдал, плакали статисты — гости Дудукина, — находившиеся на сцене, и даже сержант и холодный старый режиссер Малого театра А. М. Кондратьев однажды зашел взволнованный в уборную к Остужеву и сказал ему:

«Ты всех растрогал. Смотри — вот я режиссер, а весь платок мокрый от слез...»

Образ Незнамова, созданный Остужевым, заставил говорить о нем, как о вполне сложившемся актере, обладающем исключительным драматическим дарованием, полным трогательного лиризма и поэтической силы.

### III

После Незнамова московские театралы с нетерпением ждали следующего создания Остужева. Оно должно было показать, был ли столь значительный образ сценическим произведением большого художественного мастерства или это только случайная удача, результат счастливого совпадения личных качеств актера с ролью.

Вскоре появилась возможность убедиться в справедливости первого мнения: в 1909 году

Остужев выступил в роли Освальда в «Привидениях» Ибсена.

Пьеса знаменитого норвежского драматурга изображает молодого талантливого художника, страдающего прогрессивным параличом и обреченного «за грехи отцов» на безумие. Освальд знает, что ждет его, и страхом перед будущим полны его дни. Но ему неизвестно, что сам он невиновен в своей болезни; беспрерывно мучаясь, Освальд клянет себя за увлечения юности. Мрачной безнадежностью веет от этой человеческой драмы.

Перед исполнителем роли Освальда стоит сложная задача. Помимо необходимости передать тончайшие душевные движения обреченного на безумие человека, надо суметь показать, как развивается его болезнь и в чем она проявляется. Чтобы верно изобразить прогрессивный паралич и то состояние, к которому он приводит, актер должен знать клинические явления различных психических заболеваний.

Готовясь к роли Освальда, Остужев познакомился с одним из крупных московских психиатров и после нескольких встреч с ним охотно принял предложение посетить психиатрическую лечебницу, во главе которой тот стоял.

Тяжелые минуты заставил Остужева пережить знаменитый психиатр. Тонкий знаток актерского творчества, он сознательно прибегнул к эксперименту, чтобы вызвать в Остужеве нужные для роли переживания.

По дороге в лечебницу профессор говорил Остужеву о том, что каждый человек страдает

какой-нибудь душевной болезнью, и чем он ненормальнее, тем меньше сознает, что болен, и тем труднее заманить его в больницу, из которой уж никуда уйти нельзя.

«Видите, двойные заборы, видите, какие крепкие запоры»,— сказал он, внимательно и грустно глядя на Остужева, когда за ними тяжело закрылись ворота лечебницы.

Остужеву невольно стало не по себе.

Совсем тревожно сделалось, когда молчаливые люди, одетые в белые халаты, введя Остужева в приемную, оставили его одного, и он услышал через неплотно закрытую дверь шопотом произнесенные профессором слова:

«Привез его. Все в порядке. Можно в седьмую палату».

Через минуту два санитаря повели его. Оказалось, что в седьмой палате были собраны для совместного обеда с гостем наиболее показательные больные. Остужев успокоился. Но ключ к переживаниям Освальда, знающего, что ему не уйти от гибели, был найден,— актеру предстояло творчески развить собственные ощущения и воссоздать их психологически правдиво.

Остужев всегда в себе самом, в своих личных переживаниях ищет материал для сценического образа. Эксперимент, произведенный профессором, творчески обогатил актера.

Остужев не раз посещал лечебницу, наблюдал различные проявления безумия и, поражая профессора, удивительно точно воспроизводил жестикаляцию больных, их движения и бессвязные речи. Для него не представляло ни-

какой трудности во всех деталях передать клинический образ больного. Но эстетическое чувство Остужева, никогда ему не изменявшее, не позволило пойти по этому пути, обеспечившему успех многим исполнителям роли Освальда. Остужев не давал фотографически точной картины прогрессивного паралича—творческая фантазия подлинного художника помогла ему создать на основе личных наблюдений обобщенно-типичное его проявление.

Освальд Остужева был болен, но такого вида болезни не встречалось в медицинской практике. Однако врачи-психиатры утверждали, что он возможен и ни в чем не противоречит установленным случаям; они ходили в театр изучать этот безукоризненно верный, но неизвестный им ход развития болезни, и посылали своих учеников наблюдать ее проявление в образе, созданном Остужевым.

Как ни замечательна была эта сторона исполнения Остужева, но не в ней заключалась ценность созданного им образа.

Не существенно было и то, что актер почти неуловимыми штрихами давал зрителю понять, что Освальд талантлив, что он от природы жизнерадостен, что он — норвежец, прошедший свою юность в Париже (Остужев всегда умеет найти ряд дополнительных красок в играемых им ролях). Главным было то идейное содержание, которое Остужев вложил в этот образ.

В Освальде Остужев раскрыл свою боль за человека страдающего и ни в чем неповинного. Грядущий ужас разложения духа Освальда не был у него отмечен, как у Ибсена, трагической

безнадежностью: в исполнении Остужева, при всем его драматизме, была светлая вера в возможность преодоления несчастья. В его Освальде чувствовалась мужественная сила, он до последней минуты боролся со страданиями и всем своим существом протестовал против причин, породивших их. В финале пьесы Освальд, впадший в детство, призывает «Солнце»; эти слова звучали у Остужева как славословие света, который должен озарить жизнь, восхваление жизни, дающей радость; в них была уверенность в том, что человек сумеет победить страдание.

Как ни мрачна пьеса, как ни трагична драма Освальда и его матери, видящей постепенную гибель своего единственного сына и бессильной ему помочь, зритель, потрясенный игрой Остужева и Ермоловой, уходил из театра просветленным, ясно сознавая необходимость борьбы со страданиями, веря в возможность преодоления их.

В этой роли, как и во всех крупнейших образах Остужева, было много субъективного — своего, личного.

Зрители не могли этого знать, но глубина чувства, которая вкладывалась актером в исполнение роли, искренность и сила показанных им страданий, захватывая их, давали это понять: так жить и страдать на сцене может лишь тот, кто сам страдал в жизни.

За год до постановки «Привидений» болезнь сильно повредила слух Александра Алексеевича, и ему грозила неизбежная глухота, что должно было привести к трагическому концу его творческую деятельность. Остужев, как



Освальд, не мог с этим примириться. Но, в отличие от Освальда, он сумел не только побороть естественно возникавшее отчаяние, но и продолжал работать, добиваться дальнейшего совершенствования.

Если в редкие минуты не свойственной Остужеву откровенности и чуждой ему мрачности духа он и говорил, что у него «подрезаны крылья» и он «на сто процентов инвалид для сцены», то чаще, даже когда болезнь прогрессировала, он называл свою глухоту «даром судьбы». Как-то в дружеской беседе Александр Алексеевич сказал:

«Все вы слушаете, что говорят вокруг вас, а говорят все больше о мелком, обыденном, житейском. Это отвлекает от большого и значительного, что есть в жизни. Мы же, «неполноценные люди», больше сосредоточены в себе, мы больше думаем, глубже чувствуем, поэтому мы ярче воспринимаем книгу, картину, скульптуру, мы глубже заглядываем в тайники человеческой души...»

Как трудно поверить в то, что Бетховен ряд своих гениальных произведений творил, будучи глухим, и дирижировал оперой «Фиделио», не слыша оркестра и певцов, так трудно поверить и в то, что крупнейшие сценические образы могли быть созданы человеком, лишенным слуха.

Когда Остужев выступает на сцене, он не слышит ни партнеров, ни собственного голоса. Какой исключительной волей, умением владеть собой, сосредоточенным вниманием, памятью (ведь необходимо знать наизусть текст ролей

всех партнеров) надо обладать, чтобы при таких условиях выступать на сцене! Каким упорством, трудоспособностью и настойчивостью надо обладать, чтобы, не слыша себя, безукоризненно владеть своим голосом!

Остужев не утерял чистоты звука и редкой красоты голоса, не лишился богатства и разнообразия интонаций, не потерял нежной певучести речи, передающей тончайшие оттенки внутреннего состояния человека. Напротив, он довел свой голосовой аппарат и мастерство владения им до предельного совершенства.

Остужев научился слушать себя, не слыша.

Невероятную работу проделал Остужев, изучив положение органов речи и происходящие в них изменения; он знает, как он говорит, точно ощущая во время речи состояние горла, связок, языка и дыхательных органов. Не слыша себя, этот замечательный художник звучащего слова безошибочно определяет силу звучания своего голоса, его тембральную окраску, высоту, малейшие оттенки произнесения, интонационные переходы и модуляции. Гибкость и мелодичность голоса Остужева, умение им пользоваться поистине виртуозны, и он достиг этого, несмотря на все усиливавшуюся глухоту.

Личная драма Остужева и сделала образ Освальда таким глубоким, проникновенным и потрясающим. Своим Освальдом этот первоклассный актер учил не поддаваться отчаянию, героически бороться с несчастьем. Своим Освальдом этот большой человек будил веру в возможность преодоления страдания. Своим

Освальдом этот огромный художник призывал к протесту против всего, что коверкает человеческую жизнь, и убеждал в возможности ее улучшения.

#### IV

В течение ряда сезонов в репертуаре Малого театра на долю Остужева не выпадает ролей, дающих ему возможность создать образы, хотя бы несколько приближающиеся к Жадову, Незнамову, Освальду. Правда, Остужев стал настолько известным актером, что каждое его выступление обращает на себя внимание зрителей, но это не всегда служит ему на пользу.

Ряд сыгранных Остужевым ролей позволяет еще и еще раз убедиться в пылкости его темперамента, в искренности чувства, в красоте его голоса. Не давая материала, отвечающего наиболее существенным сторонам дарования Остужева, эти образы вызывают неудовлетворенность зрителей; актера упрекают за то, что в его новых работах нет значительности прежних сценических созданий. Но что может сделать актер-психолог, передающий в своем творчестве собственные переживания, собственные мысли и идеи, в бесцветной роли молодого офицера в «Стакане воды» Скриба или в роли безликого и такого обыкновенного студента в «Сестрах Кедровых» Григорьева-Истомина (а эти две пьесы были в предреволюционные годы самыми репертуарными и имели, пожалуй, наибольший успех)? Что делать герою-любовнику, романтически пылкому актеру, умеющему вскрывать сложные изгибы душевных переживаний, когда

ему поручают роль Милона в «Недоросле» Фонвизина или Мити в «Бедность не порок» Островского?

Блеснул он в «Юлии Цезаре», сыграв Антония; прекрасная читка, чувство эпохи и стиля, позволившие великолепно носить костюм, горячность произнесения шекспировских монологов — все это было остужевское, но и эта роль не давала материала, который позволил бы в полной мере развернуться дарованию Остужева. С огромным мастерством выполнил он труднейшую роль в «Бархате и лохмотьях» (переделка А. В. Луначарским пьесы немецкого драматурга Штуккена). Это было уже в первые послереволюционные годы, когда героический и романтический репертуар кое-кому казался ненужным советскому зрителю, и Остужев в этих ролях получил от таких «критиков» полупрезрительный отзыв: «заслуженный декламатор».

Репертуар складывается так, что ведущие роли Остужев играет в Таганском филиале Малого театра. Здесь он завоевывает огромную популярность у районного зрителя, но широкого признания, особенно среди «знатоков» и «специалистов», не получает.

На сцене филиала Остужеву удалось сыграть ряд ролей, соответствовавших индивидуальным особенностям его дарования.

Начиная с 1928 года, в течение нескольких лет он выступает в «Разбойниках» Шиллера в роли Карла Моора.

Остужев если и не единственный, то крупнейший актер нашего времени, умеющий играть Шиллера. Напыщенные, риторические моноло-

ги немецкого поэта «бури и натиска» он произносит темпераментно, с искренним энтузиазмом и заражает им аудиторию. Играя Карла Моора, пятидесятипятилетний Остужев поражал своей молодостью, подлинно юношеской страстностью, трогал силой переживаний и глубокой убежденностью в непреложности идеалов Шиллера, раскрывающихся в речах благородного разбойника. Огромный успех сопровождал выступление Остужева в роли Карла Моора. Чуткий и непосредственный зритель районного театра, захваченный игрой актера, даже в антрактах не мог притти в себя. Несмотря на отдаленность театра, спектакль «Разбойники» привлекал и жителей центра. Так называемые знатоки недоуменно пожимали плечами:

«Допотопная манера игры... Сплошная декламация... Ложный пафос,— говорили они и тут же не могли не добавить,— а зритель рукоплещет, рыдает и уходит из театра потрясенный».

В этом образе, далеком от современности, Остужев увидел черты борцов революции. Ведь Карл — убежденный защитник эксплуатируемых, он готов отдать жизнь за правду, он смело вступает в борьбу с угнетателями. Остужев, всем сердцем принявший революцию, всегда готовый встать на защиту неимущих и угнетенных, сделал Карла Моора прообразом революционера. Как все значительные создания Остужева, этот образ был горячей исповедью его сердца: Остужев, всегда преклонявшийся перед героями и борцами, нашел их в окружающей его современной действительности. Своим Карлом Моором он помогал понять их, оце-



А. А. Остужев — Незнамов и  
М. Н. Ермолова — Кручинина  
*„Без вины виноватые“ Островского*



А. А. Остужев — Освальд  
„Привидения“ Ибсена

инть, полюбить. Непосредственный зритель так и воспринимал Карла—Остужева и, заражаясь его бурной эмоциональностью, сочувственно и восторженно откликался на его игру. Те же, кому романтизм Шиллера казался неприемлемым для наших дней, критически восприняли создание актера.

И снова в продолжение нескольких лет Остужев не создает ни одного значительного образа. Правда, он получает иногда роли, которые вполне в его средствах: так, в инсценировке романа Гюго «Собор Парижской богоматери» он играет Квазимодо — хромого уродца-горбуна с красивой, поэтичной и героической душой. Много чувства вложил в этот образ Остужев. Но вынужденный прятать под отталкивающим гримом свое выразительное лицо, скрыть горбом, кривобокостью и хромотой гибкость и изящество фигуры, Остужев лишился присущего ему обаяния. Несколько раньше играет он Уриэля Акосту (роль, которая через шестнадцать лет стала его замечательным шедевром), но в такой неинтересной постановке филиала и в таком окружении, что, захватывая зрителей своими переживаниями, он не может раскрыть идейной значимости образа. Поручают Остужеву в этот период роли, явно не соответствующие его индивидуальности: например, мастерового Мишеньку в инсценировке «Растеряевой улицы» Глеба Успенского. Тоскуя по новым ролям, он соглашается выступить в бытовой роли Любима Торцова в «Бедность не порок» Островского. Ряд «неудач» Остужева связан с тем, что роли, чуждые природе его реалистического



дарования, он играет в формалистических постановках: в «Плодах просвещения» (Остужев — Вово, которого режиссура превратила чуть ли не в циркового клоуна), в «Горе от ума», спектакле 1930 года (Остужев — Репетилов, показанный постановщиком в карикатуре).

Отсутствие новых ролей, редкие выступления в старых, «неудачи» вызывают опасения за будущее Остужева даже у тех, кто знает, какие неизжитые возможности таятся в этом большом, но своеобразном актере. Все чаще и чаще их тревожит мысль, что актер застыл на своих прежних достижениях, его творчество начинает казаться принадлежащим прошлому, и он сам представляется «конченным» актером.

Но вот 10 декабря 1935 года Малый театр показал премьеру «Отелло» Шекспира с Остужевым в роли Отелло.

«Конченный» актер одержал победу из числа тех, которые знали лишь немногие крупнейшие актеры прошлого. Это был подлинный триумф большого художника, полного творческих сил и покоряющего своей вдохновенной игрой, триумф проникновенного мастера, в совершенстве владеющего своим искусством, триумф советского актера, вписавшего свое имя в сценическую историю «Отелло» и в историю русского театра.

Отелло Остужева принадлежит к таким достижениям нашей сцены, как Гамлет Мочалова, Уриэль Акоста Ленского, Орлеанская дева Ермоловой, Бранд Качалова, Митя Карамазов Леонидова. Но эта победа нелегко досталась Остужеву.

Когда Малый театр решил вернуть на свою сцену Шекспира, в течение десятилетия отсутствовавшего в репертуаре, выбор пал на «Отелло». Но в театре не знали, кто из огромной труппы в полной мере может удовлетворить требованиям, которые предъявляет к исполнителю центральная роль. Было решено «пробовать» нескольких актеров. Назначили троих. Остужев оказался четвертым, ему также предложили эту роль. И хотя актер давно мечтал воплотить образ Отелло, с детства захватывавший его, он не сразу дал свое согласие. Остужева смущало то, что роль готовилась сразу несколькими актерами, а он никогда и никому не становился «поперек дороги». И тот образ Отелло, который Остужев носил в себе, был так далек от общепринятого, что он не был уверен, примет ли театр его трактовку.

На первых же читках все были поражены оригинальностью замысла Остужева. Не чувствовалось воинственного полководца, не было ни величественного генерала, ни венецианского мавра (что и вызывало возражения среди тех, кто вне этого не мыслил себе Отелло). Но было много поэтического лиризма, благородной простоты, а главное, покоряющей человечности. Наиболее чуткие товарищи по работе поддержали Остужева, и хотя и они признавали, что нет в его Отелло страстного ревнивца, но что-то неуловимое в читке Остужева покоряло их.

Шли репетиции.

С каждым днем все больше и больше разгорались споры в кулуарах театра. Все понимали,

что намечаемый Остужевым образ удивительно поэтичен и трогателен, но вместе с тем он не обычен.

«Да, Остужев замечательно играет, но какой же это трагический герой?» — с недоумением спрашивали одни.

«Нельзя же Остужеву с его молодым голосом и юношеской фигурой воплощать человека, который «в долину лет преклонных опустился», — возмущались другие.

«Разве можно пылкому романтическому любовнику поручать трагическую роль?» — недоговали третьи.

Эти голоса принадлежали тем, кто не участвовал в готовящейся постановке. Привлеченные восторженными отзывами партнеров Остужева, режиссеров и рабочих сцены, работники театра, видевшие репетиции лишь отдельных сцен, никак не могли понять органической цельности, необычайной глубины и оригинальности намечавшегося актером образа.

Голоса скептиков усилились, когда начались репетиции в декорациях и костюмах:

«Остужев выпадает из общего ансамбля»; «Остужев не говорит, а поет»; «Остужев двигается по сцене так, как в жизни никто не двигается» и т. д.

Предрекали даже полный провал. Кое-кто, искренно тревожась и за театр и за Остужева, поднимал вопрос о необходимости заменить его, уговорить отказаться от роли.

Сорок лет следя за жизнью Малого театра, я не помню такой тревожной атмосферы, какая

царила за кулисами в период подготовки «Отелло».

Один Остужев, увлеченный работой, ничего не замечал и, к счастью, не слышал того, что говорилось о нем и об его Отелло.

Руководство театра вынуждено было прислушаться к этим толкам, и на одну из первых прогонных репетиций собрались ответственные работники театра и привлеченные ими авторитетные лица. И каждому непредубежденному стало ясно, что Отелло Остужева будет огромным достижением советского искусства. Было понятно, почему движения, жесты и походка Остужева могли казаться нежизненными и неестественными. В это время репетиции шли уже в декорациях, и все участники были одеты с головы до ног в соответствующие театральные костюмы. Все, кроме Остужева, который продолжал играть в своем ежедневном платье. Это не был каприз актера и не его «небрежность»: костюмы Отелло, сшитые по эскизам художника Басова, не удовлетворили Остужева. Тогда он сам установил характер, фасоны, цвет костюмов; они были заказаны, но еще не готовы. Понятно, что на фоне декораций, среди персонажей, одетых в воинские доспехи и в пышные, красочные венецианские платья, Остужев в современном пиджаке выпадал из общей картины, тем более, что чуткий актер, прекрасно ощущавший будущие одежды воплощаемого им персонажа, двигался и жестикулировал соответственно им. При поверхностном взгляде и это могло казаться неестественным: уж очень разительно было противоречие между поведени-

ем актера на сцене и лиджачной парой, между его походкой и современной обувью.

Когда же на первом просмотре Остужев вышел загримированный и одетый, все волнения сразу исчезли. Первая его реплика: «Так лучше...» сразу наэлектризовала зрительный зал, наполненный свободными работниками театра. После сцены в сенате раздались рукоплескания, такие необычные во время репетиции, перешедшие в бурную овацию после сцены на Кипре и усиливавшиеся в дальнейшем. Больше того, «когда Александр Алексеевич Остужев, — как писал один из актеров Малого театра, — разгримировавшись, вошел в репетиционный зал, где шло обсуждение спектакля, все присутствующие горячо и взволнованно долго аплодировали артисту. Аплодировали стоя...» Такого выражения общего признания со стороны актеров еще не бывало за кулисами Малого театра на протяжении его векового существования.

С невероятной быстротой распространились среди московских работников искусства слухи об игре Остужева в «Отелло». На следующий день состоялась первая публичная генеральная репетиция. Малый театр был переполнен. Строгие судьи собрались в этот день в зрительном зале — крупнейшие театральные деятели Москвы, видные актеры всех театров, критики, драматурги... Большинство относилось недоверчиво к дошедшим до них слухам, многие пришли скептически настроенными, а то и заранее предрешенными. Лишь небольшая группа лиц, уже видевших «Отелло», верила в Остужева.

Успех был грандиозный, невиданный.

Внешним признаком его были вызовы: пятнадцать раз выходил актер на единодушные рукоплескания всего театра после второго и третьего актов; зрители не расходились после окончания репетиции, тридцать девять раз поднимался занавес, и каждый раз овации все усиливались. Такого количества вызовов на репетиции, да еще при таком составе зрительного зала, не помнил ни один старый театрал, ни один мемуарист не упоминал о подобном «почеме» актера на репетиции.

На премьере и на всех дальнейших спектаклях Остужев имел огромный успех. Овации каждый раз были такие, каких давно уже не знал русский театр; такое же количество вызовов в 70—80-х годах прошлого века имела Ермолова в «Овечьем источнике» и в «Орлеанской деве».

Реакция зрительного зала в течение каждого представления свидетельствовала о редком по силе и яркости воздействию игры актера на публику. Слезы на глазах мужчин, рыдания женщин чередовались с возгласами, произвольно вырывавшимися у них. Не раз весь зрительный зал вздрагивал как один человек. Не раз театр замирал в полнейшей тишине, и тогда звучал лишь полный еле сдерживаемой муки скорбный голос Остужева—Отелло, порою певучий и звонкий, мелодичный и нежный, порою хриплый, резкий и грозный. Ни единого звука, ни малейшего шороха, даже дыхания тысячной толпы, наполнявшей театр, не было слышно. В едином порыве объединился

зрительный зал. Актер и зритель слились воедино.

Тот, кто хоть раз испытал в театре такие минуты, не мог не почувствовать в этом высшего, что может дать искусство.

Это высшее эстетическое наслаждение испытываешь лишь тогда, когда являешься свидетелем вдохновенного творчества художника, в твоём присутствии рождающего интонацию, движение, жест, переживающего боль и радость, отчаяние и сердечную муку, когда актер не воспроизводит ранее пережитого, не повторяет заученного урока, а создает на глазах у зрителя образ живого человека. Это непосредственное творчество на самом спектакле, отличавшее вдохновенную игру Мочалова, Ленского, Ермоловой, в полной мере было присуще Остужеву при воплощении образа Отелло.

Двадцать три раза довелось мне видеть Остужева в этой роли. Каждый спектакль он играл одинаково прекрасно, и в каждом спектакле было подлинное творчество. Всегда было что-то новое и в интонациях, и в тембре голоса, и в его высоте и силе, в движениях и переживаниях. В момент спектакля у Остужева рождались отдельные, заранее непредвиденные детали, всегда художественно ценные и раскрывавшие что-то новое в его Отелло. Так, на одном из спектаклей, слушая грозные нападки Бранбанцо, Остужев—Отелло взглянул с лучезарной улыбкой на Дездемону и, почувствовав, как ей мучительно больно, что отец оскорбляет любимого ею человека, нежно прикрыл ей уши. На другом спектакле в финале

трагедии Остужев—Отелло, вонзив себе в грудь кинжал, даже не дрогнул и, произнося свои предсмертные слова, казалось, не испытывал никакой боли; вырвав затем клинок из груди, он невольно схватился рукой за сердце, зашатался, и смуглое лицо мавра стало мертвенно бледным — вся кровь отлила от него.

«Как это тонко и верно, — сказал мне после спектакля известный московский хирург, — пока кинжал в груди, кровь не идет и раненый не слабеет, при сильном аффекте он некоторое время может не чувствовать никакой боли, но стоит вынуть клинок, сразу ощущается острая боль, и хлынувшая кровь лишает человека сил...»

Помню, я спросил Остужева, почему он так поступил на этом спектакле. Как всегда, Александр Алексеевич, с присутним ему недоверием к себе, тут же спросил:

«А это неверно? Нельзя так делать?»

Когда я ему передал мнение хирурга, он ответил на мой вопрос:

«Не знаю... Заколовшись, я почему-то сегодня не почувствовал боли, но потом, когда я выхватил клинок, сердце так забилося, точно сейчас выскочит, я и схватился за него рукой и невольно зашатался...»

Примеров подобных «импровизаций» Остужева в Отелло можно вспомнить много, и все они доказывают, что этот актер настолько умеет «вчувствоваться» в образ, настолько живет его жизнью, что в каждом спектакле, сохраняя целостность созданного им образа, находит разнообразные проявления его. Остужев настолько чувствует роль и обладает таким мастерст-



вом, что каждое родившееся в его фантазии новое решение какого-либо момента спектакля является подлинно художественным штрихом, дополняющим характеристику Отелло.

Ограничимся одним примером.

Отелло в понимании Остужева — человек, быстро приходящий в ярость, но вместе с тем он обладает такой силой воли, что умеет сдерживать себя. Лучше всего это раскрывается в трактовке Остужевым сцены на Кипре. Услышав шум драки, Отелло стремительно выбегает из опочивальни Дездемоны. Увидев дерущихся офицеров, нарушивших его приказание, Отелло—Остужев с еле сдерживаемой яростью, но внешне спокойно говорит:

Сейчас мой разум подчинится крови...  
А если двинусь я иль руку подыму,  
Падет любой из вас от гнева моего.

На одной из репетиций этой сцены Остужева охватил бешеный гнев, и, чтобы сдержать себя и не броситься на дерущихся с обнаженной шпагой, которая была у него в руке, он схватил другой рукой конец клинка и медленно начал сгибать его, постепенно сближая руки. Помимо того, что актер нашел дополнительный штрих, характеризующий физическую силу Отелло, этот жест убеждал зрителей в том, что мавр напряжением воли умеет подчинить голову разума клокающую в нем ярость.

На каждом спектакле Остужев находил не только новые художественные детали, но и различную силу, степень и характер внутренних переживаний, по-иному освещавших образ

Отелло. Все это делало каждое выступление Остужева в этой роли новым творческим актом, всегда захватывавшим своей непосредственностью, свежим чувством и неостывающим темпераментом.

## V

Каковы бы ни были вкусы рядовых зрителей и зрителей-специалистов, какие бы требования они ни предъявляли к театру, сторонниками каких бы театральных направлений они ни являлись, — все были побеждены оригинальностью замысла Остужева, вдохновенностью его воплощения и тем гармоническим сочетанием содержания и его внешнего выражения, которое отличает подлинное произведение искусства.

Отелло Остужева — несомненно одно из образцовых, классических произведений русского сценического искусства, так он был воспринят зрителями. так определил его биограф Остужева П. И. Новицкий в книге «Образы актеров».

Отелло Остужева прежде всего человек. Актер не лишил его могучих страстей и мучительных переживаний, передавая их с захватывающей эмоциональностью. Был и герой-полководец, и доблестный военачальник, и «чернокожий мавр». Но надо всем возвышался человек — благородный, великодушный. по-детски доверчивый и кристально чистый. Он в первый раз в жизни полюбил и весь отдался охватившему его чувству.

Отелло — Остужев не ревнив. Ему не страш-

ны никакие наветы, ему только мучительно стыдно и нестерпимо больно, что «честный Яго» может заподозрить в чем-то его «голубку».

Он с искренним смехом говорит:

. . . Ты на козла  
Меня сменяй, тогда отдам я душу  
Пустым и вздорным подозреньям...

«Отелло от природы не ревнив; напротив, он доверчив»,—определил с присущим ему знанием человека Пушкин. И впервые за всю сценическую историю знаменитой трагедии именно так был понят и раскрыт актером образ Отелло.

Это не «ревнивец по природе», «безумствующий дикарь» или «свирепый тигр», наводящий на зрителей ужас своими «африканскими страстями» (таким на сценах всего мира постоянно изображался венецианский мавр), а самый обыкновенный человек, бесконечно любящий и беззаветно верящий любимой. Честная душа Отелло не может допустить мысли о неверности Дездемоны. Слова Яго не затрагивают его—одно воспоминание о любимой снимает малейшую возможность подозрения и вызывает в нем лучезарную гармонию. Он уверенно и спокойно решает:

Увидеть, усумниться, доказать,  
А доказал...

и промелькнувшая мысль о том, что Дездемона может оказаться неверной, заставляет так мучительно биться его сердце, что горячая волна крови обжигает Остужева—Отелло, на миг лишая его самообладания:

А доказал—ист выбора другого..

и с яростной решимостью, с разрывающимся от муки сердцем он выносит приговор:

Убить все сразу...

Отелло не может сдержаться, он кричит, но тут же огромным волевым напряжением укрощает разбушевавшуюся кровь и твердо, решительно добавляет:

И ревность и любовь.

Зритель не может не верить Отелло, так проникновенно и убежденно произносятся Остужевым эти слова. И как не поверить Остужеву—Отелло, когда, допустив разумом, но не чувством, ибо чувства его не могут подчиниться Яго, что Дездемона разлюбила его, Остужев с глубокой скорбью, с бесконечным самоотречением и с всепрощающей любовью, кристально чистым и проникновенным голосом говорит:

Если одичал мой сокол,  
Хоть путы—струны сердца моего,—  
Я отпущу тебя.

Неудержимые слезы медленно катятся по щекам Остужева—Отелло, когда он добавляет:

Лети по ветру,  
Охоться наудачу...

На этот стон души зрительный зал отвечал плачем.

Яго знал, чем отравить сердце благородного мавра: «Отца уж обманула,— говорит он про Дездемону, — будет ли верна?» Он знал, чем

можно причинить самые тяжкие страдания Отелло,— Отелло в изображении Остужева: Яго безжалостно напоминает мавру о цвете его кожи. Этот намек запал в душу Отелло. Отпуская на волю «одичавшего сокола», Остужев, словно навстречу судьбе, протягивает вперед руки, и его взгляд падает на них. Впервые Отелло допускает возможность измены любимой, чей внутренний мир может быть ему, чернокожему, недоступен. В полнейшем отчаянии восклицает он:

Черный я!

Остужев ударяет одной рукой другую; в голосе, каким он произносит эти два слова, звенит обнаженная боль, слышится невыносимое страдание.

В крупнейших созданиях замечательных актеров всегда есть в роли слово, дающее ключ к пониманию образа. У Остужева слова «Черный я!» многое объясняют в Отелло.

Да, именно поэтому и только поэтому Отелло мог допустить мысль об измене Дездемоны. Он знал, он не раз видел, а может быть, и сам испытал отношение белых людей к чернокожим, и его Дездемона, быть может, не исключение: она могла не понять всей глубины, силы, чистоты его любви к ней.

Впервые в сценической истории трагедии Шекспира было найдено — Остужевым — непреложное объяснение того, почему Отелло мог поверить в измену Дездемоны. Всемирно известный воплотитель образа Отелло итальянский трагик Томазо Сальвини не придавал этим

словам никакого значения и даже не произно- сил их. Играя Отелло, он, по выражению К. С. Станиславского, «спускался в адское пекло своей ревности», объясняя ее «африканским сладострастием и жаждой крови».

Остужев своим Отелло убедительно доказал, что Шекспир сделал своего героя мавром не для того, чтобы оправдать его необузданную страсть, а для того, чтобы показать, как неполноценный в глазах окружающих чернокожий — доверчивый и не ревнивый по природе — может начать сомневаться даже в любимой женщине.

Найти ключ к пониманию основной «загадки» этого сложного образа в том, что Отелло «черен», мог только актер нашей эпохи, художник страны Советов, в которой не существует национальной розни и расовой вражды. Бесправие, унижения и страдания в полной мере может понять лишь тот, кто в каждом, к какой бы расе он ни принадлежал, видит человека.

Готовя роль Отелло в то время, когда начался, как писал сам Остужев, «разгул звериного шовинизма, проповедуемого средневековыми фанатиками в странах фашизма», он как современный художник не мог молчать. Он негодовал по поводу зверств фашистов и их отвратительной расовой «теории» о «высших» и «низших» людях. Он возмущался преследованием негров в Америке, судами Линча и участью юношей в Скоттсборо. И, как субъективный художник, в каждом большом создании отображающий свое личное, Остужев инстинк-

тивию почувствовал, как должен был страдать Отелло от того, что он «неиюлюченен».

Остужев, играя Отелло, передает тончайшие оттенки происходящей в нем борьбы между уверенностью в чистоте Дездемоны и сомнениями в ее верности. Усумнившись в Дездемоне, Отелло—Остужев потерял веру в человека, в его душе воцарился хаос, он не знает, есть ли в мире правда, но не может допустить, что лицемерие и обман, предательство и подлость господствуют в нем. Целым каскадом богатейших сменяющихся интонаций передает актер эту борьбу. В них звучит и жалоба, и горечь, и грусть, колебания и решимость, ненависть и любовь. И когда он, голосом бесконечного отчаяния и предельной нежности, тихо и скорбно говорит:

О, Яго, как жаль, Яго!

высшая человечность проявляется в Отелло. Его душа раскрывается перед зрителями, зачарованными ее редкостной красотой и способностью любить такой всепрощающей любовью.

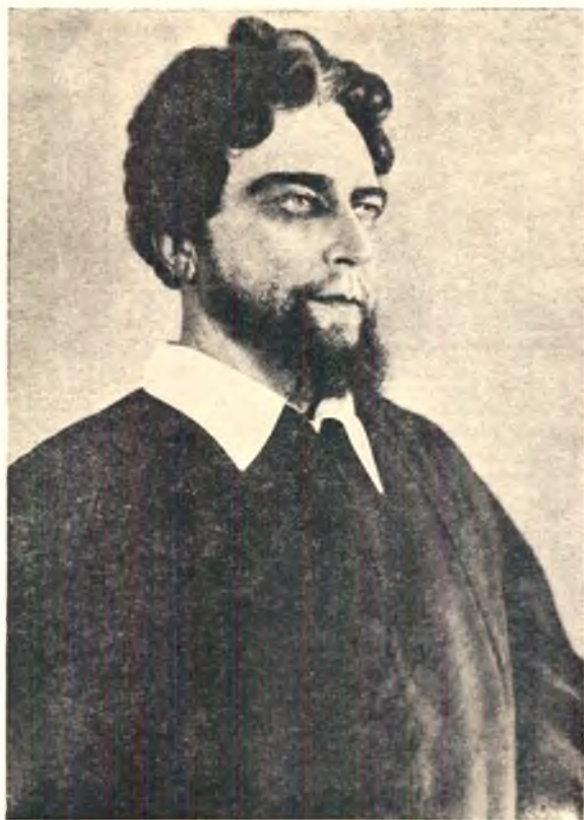
Поругана и утрачена вера в человека. Отелло не мстит Дездемоне, у него нет «жажды крови»; убивая Дездемону, он уничтожает источник зла. Убедившись, что она не виновна, а он сам оказался источником зла, Отелло—Остужев совершает суд над самим собой. «Не внутренне чистый черный Отелло, а грязный мир белых Яго убил Дездемону, убил Отелло, убивает сотни им подобных, вот что я хочу,— писал Остужев,— крикнуть на весь мир».

Остужев сделал это с присущей ему искренно-



А. А. Остужев — Отелло  
*„Отелло“ Шекспира*





**А. А. Остужев — Уриэль Акоста**  
*„Уриэль Акоста“ Гущова*

стью, глубиной и силой, со свойственной ему артистичностью, художественностью и тонкостью.

С первого появления Отелло на сцене до последнего его возгласа: «О, Дездемона! Мертвая! О, о...» зритель всем сердцем любит его, любит потому, что жалеет, жалеет потому, что понимает.

Так замечательный советский актер заставил своих современников понять, пожалеть, полюбить того, кто обычно вселял уважение, страх, преклонение, ужас, потрясал своей великой страстью, но не трогал своими человеческими страданиями.

## VI

Те, кто помнил Остужева в Жадове, Незнамове, Освальде, увидев его Отелло, не могли не поражаться постоянному совершенствованию творчества этого большого художника. Не знавшие Остужева в его лучших ранних ролях по одному этому созданию признали его крупнейшим мастером советского театра.

Но, как когда-то, блестяще сыграв Незнамова, Остужев вскоре дал еще более значительный образ — Освальда, так, достигнув предельного, казалось, совершенства в Отелло, он через пять лет создал еще больший шедевр — образ Уриэля Акосты.

За эти пять лет Остужеву удалось выступить лишь в одной новой роли: к столетию со дня смерти Пушкина в филиале Малого театра на Таганке были поставлены «маленькие трагедии» великого поэта и среди них «Скупой рыцарь» с Остужевым в роли барона.

Спектакль в целом, с его ошибочной режиссерской трактовкой и не вполне удачным распределением ролей, не получил признания у советского зрителя. И даже Остужев не обратил на себя того внимания, которого по праву заслуживала его игра. Правда, по вине режиссуры, пытавшейся в «Скупом рыцаре» показать скупого и забывшей, что он рыцарь, а также из-за стариковского грима барона, так не вязавшегося с молодым голосом Остужева, с его стройной и гибкой фигурой и скрывшего его выразительное лицо, Остужев в роли Филиппа мог быть не понят широким зрителем. Но среди пушкинистов Остужев вызвал общее одобрение потому, что он — один из немногих актеров Москвы — «играл старого барона верно, в полном согласии с замыслом Пушкина, с безошибочным ощущением пушкинского стиха, с большой эмоциональной впечатляемостью» (так писал М. Б. Загорский в своей книге «Пушкин и театр»).

Когда же Остужев читал монолог барона на концертной эстраде, он буквально потрясал слушателей. Его чтение в совершенстве выявляло основное требование, предъявлявшееся самим Пушкиным к художникам сцены. Поэт требовал, чтобы из уст актера «слова лились, как будто их рождала не память рабская, но сердце». Сам Пушкин, как указывали его близкие, читал «просто, но в высшей степени музыкально», «поэтически, увлекательно», «выразительно, одухотворенно». Так читал Остужев, и это не могло не волновать.

Гармонически сливая тончайшие оттенки пе-

реживании барона и сжигавшей его страсти с красотой пушкинского стиха, Остужев, читая монолог барона без костюма и грима, не только заражал своей эмоциональностью, но и вызывал в воображении слушателей представление о средневековье, о рыцарстве, давал почувствовать сложность человеческой души, в которой могли сочетаться благородство и порочная страсть. Это было совершенно. И не вина Остужева, что это его создание не нашло заслуженного признания. Его в полной мере он получил в Уриэле Акосте.

Из всего, что было создано Остужевым, этот образ должен быть назван лучшим из лучших. Не случайно после того, как Остужев сыграл Акосту, не только в беседах самых различных зрителей (учащейся молодежи, профессоров, писателей, командиров Красной армии, театральных деятелей и актеров), но и в прессе его стали называть великим актером.

Несмотря на общую уверенность в том, что Акоста будет новой победой Остужева, его успех превзошел всякие ожидания.

«Восторг, охвативший зрительный зал, — говорилось в статье «Известий», — экстаз молодежи родился вместе с музыкой речи, ритмикой движений, гармонией игры Остужева, подарившего спектаклю поэзию глубокого чувства»; «очарование идет от трагического пафоса, поэтической проникновенности Александра Остужева, артиста мудрого и тонкого». В «Правде» было сказано: «А. А. Остужев создал образ, который останется в истории русского театра. Волнение охватывает зрителя с

первой же минуты, когда показывается на сцене Уриэль Акоста» и дальше: «Новая постановка живет Остужевым. В ней он нашел простор для своего глубокого трагедийного дарования, проникнутого сдержанной страстью, философским умом, благородством тона». «Вдохновенное исполнение» Акосты Остужевым отмечалось «Комсомольской правдой». Восторженные отзывы были напечатаны во всех газетах. В статье под заголовком «Пламенный рыцарь мысли» Остужев в роли Уриэля рассматривался как «актер-автор: он развил, углубил идею К. Гуцкова, он внес в созданный им образ могучее дыхание сегодняшнего дня». Автор другой рецензии указывал: «Верное и мощное звучание спектаклю дает потрясаемая «волшебством драмы» душа большого актера». Утверждали, что Остужев «великолепный актер, которому мало равных по размаху и мощи трагедийного дарования».

Целый архив мог бы быть составлен из писем зрителей, которые поступали в театр или писались лицам, изучающим его творческую жизнь; много получал их и сам Остужев (предельная скромность Александра Алексеевича не позволила ему поделиться содержанием их).

«Прошло уже семь дней, и я не могу забыть ни одной детали роли, ни одного жеста Остужева, ни одной мизансцены... У меня такое чувство, что на спектакле «Уриэль Акоста» я получила от Александра Алексеевича Остужева величайший, не имеющий цены дар», — пишет режиссер Радиокomiteта. Остужев — Акоста — это «такой праздник, где забываешь

свой профессионализм, — пишет народный артист, — перестаешь анализировать происходящее на сцене, весь отдаешься обаянию таланта, и счастливые минуты летят, как в чудесном сне...» «Актер такого мастерства, дарования и диапазона — редчайшее явление в природе», — утверждает композитор. «Великий артист Александр Остужев, — по мнению драматурга, — зажег молодым огнем начинавшую дряхлеть трагедию Гуцкова, и советский зритель с волнением и любовью следит за горестной судьбой свободного мыслителя Акосты». «Пластически совершенны движения Остужева, и ряд его поз вызывает потребность запечатлеть его на полотне», — пишет художник. Это лишь наудачу взятые выдержки из высказываний работников искусств разных областей.

Все они говорят о том, что в образе Акосты Остужеву удалось объединить присущие его чудесному дарованию черты и выявить их в завершенной и волнующей форме. Уже это одно делало его новое создание замечательным явлением нашего театра.

Но образ Акосты не только сочетает — пусть наиболее полно, ярко, талантливо — все стороны предшествующего творчества Остужева, но и прокладывает новые пути сценического искусства.

Лучшие актеры прошлого и настоящего умели и умеют «мыслить вслух», давая чувствовать при произнесении реплик «про себя» (или, как говорили прежде, реплик «в сторону»), что это не слова, сказанные вслух, а их мысли. Остужев первый в нашем театре сумел передать

невывказанные словами мысли Акосты. По позе, по лицу, по глазам Остужева—Уриэля зритель безошибочно угадывает весь ход его мыслей, все тончайшие их оттенки. Зритель воспринимает логический ход доводов, мелькающих в уме Акосты, подслушивает те возражения, которые подсказывает ему разум, улавливает выводы, к которым приходит искатель истины Уриэль. Острый разум Акосты все время исследует, взвешивает, проверяет. Разум и чувство, мозг и сердце Акосты вступают порой в борьбу между собой; с затаенным вниманием следишь за безмолвным Остужевым; произнесенные им слова выражают именно то, что ты уже подслушал в его молчании.

Вот учитель Уриэля, де-Сильва, убеждает его, что сердце судит вернее, чем разум. Остужев—Акоста стоит у колонны, наклонив голову, без малейшего движения, весь зрительный зал не отрываясь следит за ним, зараженный его волнением. Кончил свою речь де-Сильва, Акоста—Остужев молчит: он еще подбирает аргументы «за» и «против», он еще взвешивает. Вот он пришел к заключению, может начать говорить, но надо найти такие слова, которые со всей точностью соответствовали бы его мыслям, и Акоста—Остужев медленно, делая большие паузы между словами, раскрывает свой внутренний мир.

Вот он в синагоге. Его допрашивает сам Бен-Акиба, который знает, что «все бывало», которого ничто не взволнует, не тронет и не переубедит; тут же Сантос, фанатичный приверженец существующих догм, страстно ненави-

дящий свободомыслящего Акосту. Остужев молчит. Его лицо видно лишь в профиль, но зритель знает, какие чувства обуревают его, какие доводы возникают в его уме. Происходящая в нем борьба, колебания, сомнения, несмотря на молчание актера, доступны зрителю, который и здесь подслушивает и доводы разума Акосты, и голос его сердца, догадывается и о тех мыслях, которые лишь промелькнули в его уме.

И еще: Акоста, борец за лучшие идеалы человечества, защищающий свободу мысли и провозгласивший истину, под влиянием щемящей жалости к преследуемым из-за него родным, под страхом лишиться любви Юдифи соглашается на отречение. Остужев ведет эту сцену, как трагическую борьбу с самим собой. Он знает свою правоту, но он должен отречься, чтобы спасти близких. Он вынесет любые муки, любой позор, унижения. Но он не смеет забывать о дорогих ему людях. И тут же другая мысль обессиливает Акосту, он лишается голоса и едва не теряет рассудка: он не имеет права отречься от истины, она не ему одному принадлежит, он не смеет ею распоряжаться. Растоптанный, униженный, истерзанный, Акоста—Остужев воспрянул духом: его разум победил чувство, и мощным и твердым голосом вдохновенно говорит он:

На волю мой лзык!

Воспрянь. мой ум, и, как Самсон пред смертью,  
С отчаянным усилием разорви позорные оковы...

...В последний раз встряхнул я волосами

И вам кричу: все, что прочел я, — ложь!



Зритель мучился муками Акосты, страдал вместе с ним не только потому, что Остужев всю сцену отречения проводил с исключительным темпераментом, но и потому, что актер приобщил весь театр к своим мыслям, дал понять их постепенный ход, их смену.

Как писали «Известия»: «Свою роль Остужев ведет от стойка к пророку, от пророка-обличителя к всепрощающему апостолу и от апостола — к земному человеку-борцу, понявшему всю тщетность личного счастья, купленного ценою отказа от выстраданных убеждений. В торжестве человечности — вершина и финал борьбы Акосты — Остужева. Эта человечность покоряет зал и дает вдохновенную мощь спектаклю, подобного которому давно не было».

Не было давно, а может быть, и вообще не было на сцене и еще одного: Остужев создал образ *гениального человека*.

## VII

Видевшие Остужева на сцене или слышавшие его голос — чистый, звонкий и юношески свежий — не могут не поражаться физической молодости этого актера, родившегося в 1874 году. Секрет ее в том, что до сегодняшнего дня этот большой человек — благородный и светлый — сохранил неувядающую душевную молодость.

Остужев и сейчас, как и в ранние годы своей жизни, не может ни к чему отнестись равнодушно, его пылкое сердце горячо откликается на все: он негодует, возмущается, протестует,

он радуется, восторгается, прославляет. И волнуется он не за себя, а всегда за других. Потому-то каждый, кто знает Остужева, не может не любить его; каждый чувствует, что Остужев, как и его Отелло, морально высокий, безукоризненно честный человек.

Остужев бесконечно скромн. Он не умеет и не любит говорить о себе, а тем более о своих успехах, и если он и рассказывает что-либо, то всегда с большим юмором, выставляя себя в смешном положении.

Послушав Остужева, можно подумать: как же после таких неудачных «дебютов» актер не только оставался в театре, но получал все более и более значительные роли?!

Вот он вспоминает свои первые выступления в Воронеже.

Гастролирует И. П. Киселевский, замечательно играющий центральную роль в «Свадьбе Кречинского» Сухова-Кобылина. Остужеву поручают роль полицейского — один выход в последнем акте. Сказав свои слова, он не уходит со сцены, как полагается по пьесе («залибовался игрой Киселевского — не могу двинуться с места», — рассказывает Остужев). Гастролер с яростью глядит на молодого актера, прохаживается по сцене и, так как тот и не собирается уходить, с бешенством кричит ему: «Вон!» Сконфуженный дебютант прячется в самую дальнюю уборную. Киселевский, выкрикивая ругательства, разыскивает его, чтобы безжалостно разделаться с ним. Ищет его и полиция: полицейскую форму для Остужева сняли с местного пристава, оставшегося в нижнем белье

в театральном буфете и начавшего сильно беспокоиться за казенную амуницию.

Приехал другой гастролер — М. Е. Дарский. Ставили «Гамлета». Остужеву дали роль Марцелло, который на вопрос Гамлета «Где это было?» должен отвечать: «На террасе, где мы стражу держим». Спектакль шел с одной репетиции. Во время представления, задавая этот вопрос, Дарский неожиданно налетел на Марцелло, резко схватил его за руку и швырнул на авансцену.

«Совсем растерялся я,— вспоминает Остужев,— ни слова не могу произнести, а Дарский бешено трясет мне руку и вновь повторяет вопрос; я смог только прокричать на весь театр: «Тер...тер...тер...» Раздался общий хохот и аплодисменты. «Первые аплодисменты, выпавшие на мою долю!» — с непередаваемым юмором добавляет Остужев.

В следующие спектакли Дарский беспокоился: не будет ли играть Остужев. «Ни под каким видом не допущу на сцену этого мерзавца!» — кричал он.

Однако еще раз — и так же неудачно — выступил Остужев с Дарским (все же, видимо, оценившим молодого актера, хотя сам Остужев это отрицает, объясняя, что «больше некому было играть»). Давали «Ромео и Джульетту». В сцене, где Ромео — Дарский и Парис — Остужев дерутся на рапирах, увлекшийся боем гастролер воспользовался приемом, который не был показан Остужеву на репетиции — рапира чуть не выпала у него из рук, и, чтобы не выпустить ее, он, схватив рукоятку другой рукой,

застыл в неподвижной позе. Дарский бьет изо всех сил, неистовствует, а Остужев блестяще защищается. В зале раздается гомерический хохот. Измученный Дарский не выдерживает и злобным шопотом приказывает Остужеву: «Умирайте». Трижды повторяет Дарский свой приказ, и, когда он доходит, наконец, до сознания Остужева, тот бросает рапиру, неизвестно почему падает на землю и умирает... Хохот в зале усиливается.

«Я говорил, что нельзя пускать на сцену этого мерзавца», — кричит за кулисами Дарский.

Сам Остужев, смеясь над собой, никогда не расскажет о том, что другой гастролер — А. И. Южин — после первой же фразы, услышанной из его уст, обратил на него внимание, заинтересовался им, долго расспрашивал. Остужев никогда не говорит и о том, что В. И. Немирович-Данченко, пожелавший пройти к Остужеву за кулисы во время спектакля «Отелло», сказал:

«Давно я здесь не был... Лет тридцать... Да, последний раз я заходил к Ермоловой — она играла в моей пьесе «Цена жизни». И через тридцать лет мне вновь захотелось зайти — к Остужеву, играющему Отелло...»

Вспоминается и еще один эпизод, связанный с Отелло. На премьере после грандиозного триумфа артистическая уборная Остужева, еще недавно казавшаяся необитаемой, теперь великолепно убранная, превратившаяся в оранжерею живых цветов, битком-набита посетителями.

На все слова восхищения, восторга и благодарности Остужев, скромно опустив глаза, искренно, с твердой уверенностью говорил: «При чем тут я — это Шекспир!!»

Одна посетительница кинулась к нему, чтобы поцеловать, но испуганно остановилась с возгласом: «Ой, запачкаюсь вашим гримом!..» Тогда Остужев схватил ее руку и начал тереть ею свое «черное» лицо:

«Нет, нет, вы не запачкаетесь, — глаза его заблестели гордостью, — сам составлял краску и нашел такой состав, который не пачкает...»

Актер, создавший такой поразительный образ Отелло, не видел в этом своей заслуги. И он же, как ребенок, был счастлив и горд, что изобрел непачкающий грим... Как это характерно для этого замечательного человека!

Нельзя тут же не упомянуть, что Остужев вообще настоящий изобретатель.

В молодости, в железнодорожном училище, он сильно увлекался техникой, занимался в столярном, слесарном и кузнечном цехах, любил эту работу и достиг в ней большого мастерства. Через всю свою жизнь Остужев пронес это увлечение техникой. Став знаменитым актером, он не забросил столярного и слесарного станка: он постоянно ставит себе сложнейшие и тончайшие задания и выполняет их великолепно. С готовностью и азартом Остужев берется за такую работу, с которой не могли справиться мастера-специалисты. Рационализировать приемы работы, добиться лучшего результата — для него всегда удовольст-

вце. Подлинным счастьем светится Остужев, когда ему удастся что-либо изобрести.

Когда я пришел к нему в первый раз, я невольно подумал, что ошибся адресом и попал в слесарную мастерскую. В его скромной квартире стояли всевозможные станки, слесарные принадлежности лежали в большом порядке. Только маска Пушкина, висевшая на стене в спальне, позволила угадать, что это не профессиональная слесарная мастерская.

Остужев готов воспользоваться любым случаем, чтобы применить свое техническое мастерство. Южин рассказывал о том, как однажды Остужев заставил его сильно волноваться. Труппа Малого театра ехала в гастрольную поездку. На одной из остановок Остужев выбежал на станцию и не успел сесть в вагон, когда тронулся поезд. Южина успокаивали:

«Сашка сильный и ловкий, он, конечно, сумел вскочить на ходу и висит где-нибудь на буферах или на ступеньках вагона. На следующей остановке он отыщется...»

Как назло поезд шел с невероятной быстротой, вагоны качались, дергались... Южин волновался: «Как бы Остужев не слетел». Наконец, поезд остановился, в вагон влетел запачканный и грязный «первый любовник» труппы Остужев, глаза блестят, он сияет и с гордой радостью спрашивает: «Славно я вас прокатил?»

Выяснилось, что на остановке Остужева потянуло к паровозу, машинист оказался его старым товарищем, он влез к нему на паровоз и, ознакомившись с конструкцией, повел поезд.

Остужев не только не прихотлив, но в быту довольствуется самым малым. Строгий к себе, он не раз в те периоды, когда ему не приходилось играть в театре, отказывался от зарплаты, а во время Великой Отечественной войны он вносил ее в фонд обороны страны, так же как и полученную им Сталинскую премию. Когда Остужеву предлагали пенсию, он категорически отказывался: «Не заслужил я ее...»

Трудно назвать другого актера, который с такой горячностью и искренностью все свои достижения на сцене приписывал бы режиссеру или объяснял художественной ценностью драматурга, умаляя собственные заслуги. Трудно назвать другого актера, который бы с такой смелостью, прямоотой и резкостью вставал на защиту интересов своих товарищей и совсем не заботился о себе. Трудно, наконец, найти такого работника искусства, который бы учитывал в своем творчестве все замечания, советы, указания и всегда помогал товарищам по творческой работе.

Все эти человеческие качества снискали Остужеву всеобщую любовь. Обслуживающий персонал театра буквально обожает его. Когда в Малом театре существовала выборная дирекция, представителем от рабочего и технического цехов единогласно был выбран Остужев.

Когда началась Великая Отечественная война, первым большим актером, чей голос раздался у микрофона, был Остужев, на четвертый день после вторжения врага в пределы нашей родины выступивший на радио с только что появившимися патриотическими стихотворе-

ниями, специально подготовленными им. Во время эвакуации Малый театр находился в Челябинске, и Остужев оттуда выезжал с бригадой на фронт.

Те, кто знает Остужева по его сценическим образам, не могут не чувствовать, что он принадлежит к числу тех творцов, в произведениях которых сказывается морально высокая, чистая и цельная личность.

Те же, кто знает Остужева как человека, не могут не думать о том, как подлинное творчество облагораживает художника, совершенствует его личность и выявляет в нем то лучшее, что заложено в человеке. Гармоническая слиянность большого художника и большого человека и делает Остужева выдающимся актером.

Зная постоянное развитие его личности, непрерывное совершенствование его мастерства и идейное углубление его замыслов, нельзя сомневаться в том, что ни годы, ни болезни не смогут помешать Остужеву и в дальнейшем создавать замечательные сценические образы. Неиссякаемая молодость его юного и горячего сердца служит этому порукой.



СТАТЬИ И КНИГИ  
ОБ А. А. ОСТУЖЕВЕ

*П. Новицкий.* А. А. Остужев. В книге «Образы актеров», «Искусство», 1941.

*Остужев — Отелло.* Сборник статей, изд. ВТО, Л.—М., 1938.

*Уриэль Акоста.* Трагедия К. Гуцкова. Спектакль Государственного ордена Ленина Академического Малого театра, М., 1940.

*И. Альтман.* Уриэль Акоста, «Театр», 1940, № 7.