

СЧАСТЛИВЫЕ МОСКОВСКИЕ ГОДЫ ЮРИЯ РАКИТИНА

За свою достаточно долгую, беспокойную жизнь Юрий Львович Ракитин побывал во многих местах. Перечислим только те города дореволюционной России, где он учился театральному мастерству, играл, ставил спектакли или был на гастролях: Петербург, Москва, Тифлис, Боржоми, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Харьков, Тирасполь, Бендеры, Гомель, Киев, Одесса, Севастополь, Феодосия.

Эмиграция началась с прибытия в Константинополь, потом на короткое время в Софию и наконец в Белград, где он провел многие годы, выезжая в Дубровник и другие города королевской Югославии, а под конец жизни нашел пристанище в Новом Саде.

За это время ему удалось побывать также в Риме и в Париже.

О некоторых из городов, где жил или побывал Ракитин, он оставил заметки в своих обширных «Записках русского актера и режиссера» и многочисленных статьях. Но ни об одном городе мы не найдем в его наследии таких теплых строк, как о Москве и москвичах. А среди москвичей, конечно, о Московском художественном театре, о «миллом, дорогом Константине Сергеевиче» Станиславском, который у Ракитина вызывал «чувство беспредельной любви и изумления»¹.

В своих «Записках» Ракитин упоминает о первом знакомстве с искусством МХТ во время гастролей театра в Санкт-Петербурге в 1905 г. (запись, датируемая апрелем 1905 г.). Ракитин в то время – студент Петербургского императорского театрального училища. «...Пришла настоящая весна, и на улицах появились афиши москвичей. Из них я немного был знаком с В. Качаловым и А. Адашевым... Своим первым спектаклем Художественный театр давал “Вишневый сад”. Огромный успех, как всегда, после долгой годовой разлуки встретил москвичей. О самой пьесе писали очень восторженно и подробно. Сколько тонкости, все помню, словно вчера...»².

Последняя пьеса А. П. Чехова, одно из любимых произведений Ракитина-режиссера, тогда впервые сыграла роль в его театральной судьбе. Именно в «Вишневом саде», выпускном спектакле курса В. Н. Давыдова, и выступил Ракитин (впервые принявший этот псев-

¹ *Ракитин Ю. Л.* Под стеклами оранжереи (Музей МХАТ, архив КС. № 4067).

² *Ракитин Ю. Л.* Записки русского актера и режиссера (архив Театрального музея Воеводины, г. Нови Сад) // Театральная жизнь. 1990. № 19. С. 25 (публ. В. Вульфа).

доним вместо своей подлинной фамилии – Ионин) в роли Лопахина. Молодой артист удостоился похвалы маститого петербургского критика А. Р. Кугеля, выступавшего в одном из ведущих театральных изданий той поры – журнале «Театр и искусство». Но решающим для дальнейшего творческого пути Юрия Ракитина оказалось то обстоятельство, что на спектакле петербуржцев – выпускников Императорского театрального училища – присутствовал К. С. Станиславский, набиравший труппу для Студии своего театра. Ракитин понравился Станиславскому, был принят в Студию на Поварской и переехал в Москву.

Появление двадцатидвухлетнего артиста в Москве совпало с тем периодом исканий Художественного театра, который позднейшие историки назовут «разрывом с натурализмом». Работа над чеховскими спектаклями привела к появлению таких понятий, как «настроение» и «атмосфера». Внимание к этой стороне спектаклей все возрастало. В МХТ появились новые веяния, связанные, по выражению Н. Эфроса, с назревавшей художественной революцией.

Станиславский создал театр-студию, которую в МХТ называли «Студия на Поварской», во главе с молодым Всеволодом Мейерхольдом. Для задуманного им стремительного «скачка через натурализм» Мейерхольд выбрал одно из характернейших произведений французского символизма – драму Метерлинка «Смерть Тентажиля» в переводе знатока европейской «новой драмы» В. М. Саблина.

Юрий Ракитин связывал большие надежды с одним из центральных образов – Агловаля. Эту роль он готовил под руководством Мейерхольда. Репетиции происходили за городом, в Мамонтовке, в деревянном павильоне. На летнем просмотре спектакль, по свидетельствам очевидцев, очень понравился Станиславскому. Музыка была заказана композитору Илье Сацу, а декорации – художникам Судейкину и Сапунову.

Мейерхольд был настроен весьма решительно: «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты, это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»³. Однако Станиславский замышлял разрыв с натурализмом как постепенный процесс, как эволюцию. Театр абсолютной художественной условности, предложенный Мейерхольдом, в то время был воспринят как проявление

³ Мейерхольд В. О театре. СПб., 1913. Цит. по: Эфрос Н. Московский художественный театр. 1898–1923. М.; Пг., 1924. С. 160.

неуместной сценической «левизны». По словам Н. Эфроса, «отречение от натурализма объединило всех. Разъединила... мера отречения». Когда «Смерть Тентажиля» была показана на московской сцене, многие мхатовцы, и среди них К. С. Станиславский, не приняли ее, «отшатнулись», как пишет Н. Эфрос. Работа над пьесой Метерлинка была приостановлена. Студия распалась, не дав ни одного публичного спектакля.

К тому же тревожные события первой русской революции 1905 г., реальные баррикады на улицах Москвы заставили окончательно прекратить работу над спектаклем Мейерхольда. Правда, позже Станиславский говорил о работе Студии, что «...там было и хорошее, искреннее и смелое, и Художественный театр разумно воспользовался результатами юных брожений – с помощью их Художественный театр помолодел, обновился»⁴.

Мейерхольд и его актеры, в том числе, разумеется, и Ракитин, тяжело пережили гибель своей Студии. И тем не менее мы вправе назвать начало театральной карьеры Ракитина в Москве одним из самых счастливых событий его творческой биографии. Общение начинающего актера с двумя гениями театра XX в., Станиславским и Мейерхольдом, с другими актерами и режиссерами МХТ, сама атмосфера напряженного поиска, царившая тогда в театре, – все это активизировало мысль, будоражило чувства, способствовало формированию творческой личности. Тогда Ракитин впервые на практике соприкоснулся с символистской драматургией. Это стало естественным продолжением его увлечения поэзией символизма, начавшегося еще в Петербурге, в годы учения.

В 1906 г. Ю. Л. Ракитин все-таки сыграл Агловаля в спектакле «Смерть Тентажиля», возобновленном Мейерхольдом во время гастролей «Товарищества новой драмы» в Тифлисе.

О том, что уроки разрыва с натурализмом и участия в рождении русского символистского театра не прошли даром для Юрия Львовича, свидетельствует успех «Смерти Тентажиля», поставленной им в 1921 г. в Белграде, в Национальном театре.

Это был, как известно, один из первых спектаклей русского режиссера на сербской сцене. Сербский театр тогда еще не имел опыта работы с европейским символизмом. Ракитин с увлечением принялся за работу над пьесой Метерлинка с новыми для него артистами.

⁴ Стенограмма речи Станиславского. Цит. по : Эфрос Н. Московский художественный театр. 1898–1923. М.; Пг., 1924. С. 162.

Роль Агловаля в Белграде исполнил Милорад Гаврилович, один из редких актеров своего поколения, умевших почувствовать и передать интеллектуальное содержание драматургии. Гаврилович по-настоящему проникся идеями драматургии Метерлинка. По словам одного из белградских рецензентов спектакля, в пластическом рисунке его роли чувствовалось дуновение зловещих крыльев неумолимого Рока. Нетрудно предположить, что в работе с маститым сербским артистом над этой сложной ролью Ракитин в полной мере использовал собственный актерский опыт и припомнил режиссерские уроки Мейерхольда.

Тентажиля играла юная Любинка Бобич, трагедистка, побывавшая во Франции, актриса очень гибкая, с хорошим чувством стиля. Она охотно подчинялась требованиям режиссера. В роли Игрены выступила Мария Верá, известная в Европе трагическая актриса, прошедшая школу немецкого и австрийского театра, работавшая в том числе и у Макса Рейнхардта. Для нее не были неожиданностью ни характер драматургии Метерлинка, ни приемы символистской режиссуры.

«Смерть Тентажиля» в постановке Ракитина имела в Белграде большой успех. Лучший критический разбор пьесы Метерлинка в белградской прессе принадлежал перу критика, поэта и эссеиста Станислава Винавера, получившего музыкальное образование в Париже. «Блестящее начало, – писал рецензент, имея в виду появление русского режиссера на сербской сцене. – Г-ну Ракитину удалось создать нечто подлинно художественное, впечатляющее, леденящее душу.

Тентажиле обречен на смерть. Никто не в силах его спасти. И как беспомощны те, кто хотел бы его защитить! Ракитин все это внес в свое истолкование: и страшная беспомощность неподвижных рук, несмело поднимающихся и опять опускающихся, и модуляции голоса, глухо отталкивающегося от другого, соседнего голоса, принадлежащего рядом стоящему, такому же беспомощному существу. И нечто торжественно-обреченное в походке, которая не есть ходьба, но крестный ход к смерти, обряд некой мистерии. Все, вплоть до самой манеры произнесения слов, до крика, который рвется на куски, не успев поколебать старинные своды...

Все, все: и далекие звезды, которые должны умереть, как только умрет Тентажиле... и кровавое облако, и Венеция, зловеще застывшая на призрачной грани воды и неба»⁵.

⁵ *Винавер С.* Метерлинка – Смерть Тентажилова. Режија г. Ракитина. Музыка г. Нелидова // *Време*. Београд, 1921. IV. С. 4

Удачной показалась критику и музыка к спектаклю, написанная композитором Нелидовым, товарищем Ракитина по эмиграции, возглавлявшим музыкальную часть белградского Национального театра. Музыка звучала «как заледенелая судорога, предваряющая каждое событие, каждое переживание... Не будь этой музыки, и спектакль-сон остался бы сном, ничем не задевшем нашу душу. Ирреальная музыка придала реальность всей этой мистике»⁶.

Так успешно реализовал Юрий Ракитин свой актерский опыт, приобретенный в Московском художественном театре, рядом с молодым Мейерхольдом, в самом начале своей режиссерской карьеры на сербских сценах.

Не следует забывать о том, что для режиссерской профессии люди обычно созревают значительно позже, чем для актерской. Сказались, разумеется, и годы режиссерской работы в Петербурге.

И еще одно, очень важное обстоятельство: дирекция Королевского Национального театра в Белграде предоставила Ракитину полную творческую свободу как в выборе репертуара, так и в направлении его режиссерских исканий.

Возвращаясь к творческой биографии Юрия Львовича Ракитина, напомним, что после странствий с труппой Мейерхольда в 1907 г. он оказался, как говорили актеры в старой России, «без ангажемента» и направился в Москву, в театральное бюро. «Я ищу места» – так обозначил это время Ракитин в своих записках. Потом следует запись: «Мое возвращение в Художественный театр (осень 1907 г.)».

Это было не только возвращение в театр. Это было возвращение в хорошо знакомый город, в Москву, пережившую драму революции 1905 г., но еще сохранившую и свой привычный уютный быт, и черты новой, стремительно развивавшейся культуры европейского типа, представленной искусством МХТ, оперными студиями, творчеством писателей и художников современного направления.

Новую русскую культуру поддерживали меценаты, просвещенные книгоиздатели и владельцы картинных галерей. Все они были влюблены в Россию и приветствовали процесс сближения русской культуры Серебряного века с новейшими веяниями европейского искусства. Сам Ракитин в позднейшей статье, посвященной памяти своего друга Никиты Федоровича Балиева, назовет эту Москву «рафинированной, изысканной» и ностальгически добавит: «Кто помнит ту нашу Москву, тот поймет, что это значит»⁷.

⁶ Там же. С. 6.

⁷ *Ракитин Ю. Л.* Весельчак № 1 / Публ. Р. Янгирова; коммент. Е. Петровской // Московский наблюдатель. 1992. № 9. С. 51.

Рафинированные москвичи хранили традиции старинного русского гостеприимства. Об этом лучше всего говорит история дружбы, которая связывала молодого Ракитина с семьей великого актера МХТ Василия Ивановича Качалова и его жены, актрисы МХТ Нины Николаевны Литовцевой. Встретившись со своим старшим другом в годы эмиграции, когда «качаловская группа артистов МХТ» прибыла на гастроли в Белград, Юрий Львович подарил ему на память свою фотографию, написав на ее обороте следующее стихотворение:

Качалов! В грустный час досуга,
Когда лишь прошлое в уме,
Я вспомню ласкового друга
В домашней, легкой пижаме.
Ваш Дима, Нина Николавна...
Как я обедать к вам ходил
Всегда к пяти часам, исправно.
Качалов, я ведь вас любил!

Это стихотворение много лет спустя впервые привел в своих мемуарах Вадим Васильевич Шверубович, тот самый «Дима», сын Качаловых, который тоже был вместе с родителями в Белграде в 1920–1921 гг. Вспоминая о том, что Василий Иванович в 1905–1907 гг. любил показывать домашним фрагменты своих ролей, Шверубович пишет: «Из посторонних, кто присутствовал и принимал участие в этих играх, я помню молодого актера Художественного театра Юрия Ракитина. Он одно время был нашим постоянным гостем... А стихи эти Василий Иванович очень любил»⁸.

Любили и хорошо знали Ракитина и в других московских артистических семьях. «Ракитин – душа московского общества, принят везде и всюду, имеет успех»⁹, – читаем в письме артиста МХТ Н. А. Подгорного, датированном 1908 г.

Были «высокие», полуофициальные знакомства, как, например, с Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой или с Максимом Горьким. Но был и круг закадычных друзей, весельчаков и любителей всевозможных шуток и розыгрышей, связанных с компанией, принимавшей участие в «капустниках» – шуточных пародийных представлениях артистов МХТ. Центром и душой этих представлений был Никита Балиев, по определению Ракитина, «Весельчак № 1», актер МХТ, вскоре организовавший собственное кабаре «Летучая мышь». Это кабаре постепенно стало одной из достопримечательностей Москвы.

⁸ Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М., 1990. С. 77–78.

⁹ Цит. по: Арсеньев А. У излуцины Дуная. М., 1999. С. 204.

По свидетельству Ракитина, он довольно быстро сошелся с Балиевым: оба они дружили с одним из ведущих актеров МХТ Л. М. Леонидовым.

И Ракитин, и Балиев занимали в театре не самое высокое положение, хотя играли во многих спектаклях. Ракитин все время был занят в текущем репертуаре. Он играл князя Дмитрия Шуйского в «Царе Федоре Иоанновиче» А. Н. Толстого, гусара Курчаева в комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», поручика Родэ в «Трех сестрах» (основным исполнителем этой роли был И. Н. Берсенев) и начальника станции в «Вишневом саде» А. П. Чехова, а также целый ряд эпизодических ролей в таких спектаклях, как «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Иванов» А. П. Чехова, «Жизнь человека» Л. Андреева, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского.

И роли, и умение общаться с партнером, и уроки ансамблевой игры, и начало размышлений о профессии режиссера, и знакомство с «системой» Станиславского (об этом речь впереди) – все это вместе взятое было для молодого артиста прекрасной школой. В своих режиссерских работах и в России, и позже в Югославии Ракитин стремился именно к этому идеалу. В те счастливые московские годы он чувствовал себя частицей единого и прекрасного целого, во всяком случае в начале. И работа в театре, и жизнь за его пределами давала прекрасные возможности для уроков профессионального мастерства и для человеческого общения.

На мхатовской сцене Ракитин и Балиев могли встретиться в знаменитом спектакле по пьесе Метерлинка «Синяя птица». В сезон 1910–1911 гг. Ракитин играл роль Сахара. Высокий сутуловатый артист выступал в темно-синем остроконечном балахоне, изображая сахарную голову. Желая угостить детей, Сахар с хрустом ломал свои необыкновенно длинные белые пальцы и раздавал им по кусочку. Полный, низкорослый Балиев словно был создан для роли Хлеба. В книге Николая Эфроса приводится фотография: артист в костюме Хлеба изображает круглый, оплывший каравай с удивительно добрым, улыбающимся широким лицом.

Скорее всего, именно в честь Балиева назвал впоследствии Юрий Львович своего единственного сына Никитой.

В годы эмиграции (Никита Балиев со своей «Летучей мышью» тоже покинул Россию) друзья завязали переписку. В 1930 г., будучи в Париже, Никита Федорович узнал белградский адрес Ракитина и прислал ему сердечное письмо. «...Я не знаю, как Вы, но я довольно постарел и уже с грустью оглядываюсь на прошлое, – писал Балиев

старому товарищу. – Очень часто вспоминаю то безграничное веселье и ту дружбу, которые соединяли нас, и был бы очень счастлив еще раз увидеться с Вами. Но, к сожалению, многое, что было раньше так легко, теперь стало бесконечно трудно»¹⁰.

Интересны недавно преданные гласности А. Б. Арсеньевым дневниковые записи Ракитина, сделанные в Константинополе. Узнав от актера МХТ П. Ф. Шарова о том, что вот-вот придет «качаловская группа», а вместе с ними и Балиев, Ракитин записывает: «Не знаю, радоваться мне встрече со старыми друзьями или нет. Ах, если бы не расставаться с ними, а поехать туда же вместе!». Но уехать на длительные гастроли по Европе Ракитин, обремененный семьей, конечно, не мог.

Ракитин расстается с «художественниками», но встреча с ними оставила добрый след в его судьбе. Ведь «качаловцы» направились из Константинополя в Софию, а затем в Белград. Можно предположить, что именно от артистов «качаловской группы» или из переписки с Н. Балиевым, который направился из Константинополя в Париж, узнала о пребывании Ракитина в Константинополе Тамара Дейкарханова, в недавнем прошлом актриса МХТ. Муж Тамары Захаровны, инженер С. А. Васильев, был приглашен сербским правительством в качестве главного инженера для восстановления пострадавшей во время Первой мировой войны дунайской флотилии. Так или иначе, именно Тамара Дейкарханова настойчиво рекомендовала Юрия Львовича Ракитина директору Королевского Национального театра Милану Гролу как прекрасного знатока театрального дела. Спустя две недели после отъезда «качаловской группы» Ракитин получает приглашение занять пост режиссера в белградском Королевском Национальном театре на весьма солидных условиях.

Как известно из биографии Ракитина, к концу декабря 1920 г. он с семьей приехал в Белград и энергично взялся за работу. И, как мы видели, в начале своей режиссерской карьеры Юрий Львович обращается к репертуару, знакомому ему по работе в МХТ («Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Ревизор» Н. В. Гоголя – в 1921 г., «Живой труп» и «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого – в 1922 г., «Чайка» А. П. Чехова – в 1923 г. и т. д.).

¹⁰ Никита Балиев – Юрию Ракитину. Письмо из Парижа от 12 июня 1930 года (архив Театрального музея Воеводины, г. Нови Сад).

Основой режиссерского метода Ракитина в эмигрантский период стали прямые и косвенные уроки К. С. Станиславского. Уже говорилось о том чувстве беспредельного обожания учителя, которое Ракитин пронес через всю свою жизнь. Имя Юрия Ракитина как доброго знакомого, актера МХТ и просто участника компаний, собиравшихся на квартире у Станиславских во время гастролей или на отдыхе, не раз упоминается в письмах Станиславского за 1909–1913 гг. Запомним письмо актрисе МХТ О. В. Гзовской от 10 января 1911 г. из Москвы. Константин Сергеевич посылает Гзовской список лиц, которых хотелось бы познакомить с записками. Имеется в виду один из вариантов будущей книги Станиславского «Работа актера над собой». Рядом с именами известных артистов – В. И. Качалова, Н. О. Массалитинова, Н. А. Подгорного, П. А. Павлова, М. А. Ждановой – мы встречаем имя Юрия Ракитина. Станиславский ценил в своих слушателях понимание сценического искусства, умение критически мыслить и склонность к занятиям театральной педагогией. То, что Юрий Ракитин уже в молодые годы обладал этими качествами, подтверждает небольшой по объему, но очень существенный его текст.

В Музее МХАТ в Москве – в Камергерском переулке, которому теперь возвращено историческое название, – сохранилась небольшая папка со скромным названием «Под стеклами оранжереи». Это машинописный экземпляр заметок Юрия Ракитина, сделанных в процессе репетиций поставленного К. С. Станиславским спектакля по пьесе И. С. Тургенева «Месяц в деревне» и законченных в декабре 1909 г. В. И. Немирович-Данченко привлек Юрия Ракитина к работе над пьесой в качестве литературного ассистента. Молодой человек смог проследить все этапы создания спектакля. Его работа вышла далеко за пределы литературного анализа и осталась ценным свидетельством высокого уровня театральной мысли даже тех сотрудников МХТ, кто не занимался теорией. Юрий Львович зафиксировал свои размышления в процессе создания спектакля «Месяц в деревне», сопоставив и пьесу Тургенева, и режиссерские искания Станиславского с работой МХТ над другим знаменитым произведением театра – постановкой «Вишневого сада» А. П. Чехова (1904 г.).

Папка с дарственной надписью «Милому, дорогому Константину Сергеевичу с чувством беспредельной любви и изумления. Настоящему Ракитину – ненастоящий Ракитин. Декабрь 9-ое 09 г.» была включена в фонд «КС», хранящий все документы, связанные с жизнью и деятельностью К. С. Станиславского. Надпись объясняется тем, что Станиславский играл в этом спектакле роль помещика Ра-

китина, влюбленного в героиню пьесы Наталью Петровну, которую играла О. Л. Книппер-Чехова. Роль Ракитина в спектакле «Месяц в деревне» принадлежала к лучшим творениям Станиславского-актера. Постановку пьесы Тургенева 1909 г. позднейшие историки МХТ назовут одним из первых спектаклей, в которых складывались воедино элементы будущей «системы» Константина Сергеевича. Естественно, постоянное присутствие на репетициях Станиславского-режиссера стало для Юрия Львовича еще одним бесценным уроком режиссерского мастерства. Именно в этой своей работе театр, по словам современного историка МХТ М. Строевой, «в последний раз в своей истории с такой лирической силой воскрешал поэзию прошлого»¹¹.

Повод к сопоставлению двух спектаклей – «Месяца в деревне» и «Вишневого сада» давало и участие в них Станиславского-актера (как уже говорилось, игравшего помещика Ракитина в пьесе Тургенева и Гаева в «Вишневом саду»). Точно так же центральные женские роли – Раневской в драме Чехова и Натальи Петровны в тургеневском спектакле – играла О. Л. Книппер-Чехова.

Но Ракитин не пишет об актерских работах. Идя по стопам Станиславского-режиссера, закрепляя его открытия в области работы над русской классикой, Юрий Ракитин предлагает по сути дела собственную режиссерскую разработку. Он видит в Тургеневе-драматурге прямого предшественника Антона Павловича: «...что-то нежное, мягкое, привлекательное тянет нас к героям Тургенева и Чехова. Придает обаяние и прелесть их жизни. Тургенев рисовал нам Вишневый сад еще в пору его последнего цветения. Еще не тронуты были дачником поля и заповедные рощи, и железная дорога не врезала в старый уклад жизни новых, торгово-промышленных путей... Но и над тургеневской деревней веет уже “трагизмом обреченности”»¹².

Молодой Ракитин формулирует задачу современной русской режиссуры, как она была решена Станиславским в 1909 г. при работе над тургеневской пьесой, снова сближая ее с «Вишневым садом»: «...очароваться им, бережно, любовно наклониться к нему и подслушать тишину умерших комнат – есть ближайшая задача наших дней, когда создается новый, неведомый строй жизни, где нет места Ракитиным и Гаевым, Ислаевым и Раневским и где на смену поэтической грусти Вишневого сада и тургеневской деревни выковывает-

¹¹ Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М., 1973. С. 251.

¹² Ракитин Ю. Л. Под стеклами оранжереи (Музей МХАТ. КС. № 4067. С. 19–21).

ся новая поэзия, еще неясная нам, людям, тысячью нежных нитей связанным со старой дворянской Русью»¹³.

Будучи в Югославии, Ракитин не раз выступал в печати с воспоминаниями о Станиславском и других «художественниках». Естественно, что когда на склоне лет, уже во времена своей режиссерской деятельности в Сербском Национальном театре в Нови Саде, Ракитин столкнулся с примитивным толкованием «системы» Станиславского, он счел нужным изложить свое понимание метода работы с актером, применявшегося в МХТ.

Известно, что в 1950 г. в журнале «Наша сцена» была опубликована его статья «Приближать актера к роли или же роль к актеру». Суммируя не только свои познания, но и практический опыт, режиссер утверждал, что в работе над ролью следует исходить из потенциальных возможностей актера, угадать и раскрыть которые – задача постановщика спектакля. Ракитин высказался против попыток «ломать» личность актера, насилловать его психофизический аппарат. В духе этих положений и проходила работа над самыми значительными спектаклями Юрия Львовича в Нови Саде: «Бесприданницей» А. Н. Островского (1948) и «Вишневым садом» А. П. Чехова (1950).

Финал режиссерской карьеры Ракитина еще раз подтвердил истину, хорошо известную тем, кто его близко знал: он был и остался человеком, «тысячью нежных нитей связанным со старой дворянской Русью», как написал он когда-то в своем сочинении, посвященном К. С. Станиславскому. Эпиграфом к реферату «Под стеклами оранжеи» молодой Юрий Ракитин в 1909 г. поставил строки одного из любимых им поэтов русского символизма – Константина Бальмонта:

«Дворянских гнезд заветные аллеи,
Забывтый сад, полузаросший пруд...
Как хорошо, как все знакомо тут...».

Эта мысль несомненно присутствовала в режиссерской концепции ракитинского «Вишневого сада». Наша современница Милена Лесковац приводит фразу из дневника Юрия Львовича за 1950 г: «Весь Чехов – мой вишневый сад, мое детство, моя чистота. Это – окно, через которое я смотрел в детстве...»¹⁴.

Но этими ностальгическими настроениями режиссерская концепция Ракитина отнюдь не исчерпывалась. Актеры Сербского Национального театра – участники спектакля «Вишневый сад» – вспоминают, что Ракитин вернулся к практике мхатовских застольных репетиций,

¹³ Там же.

¹⁴ Лесковац М. Јуриј Љвович Ракитин у Српском Народном позоришту. Нови Сад, 2003. С. 32.

к которым не прибегал, судя по воспоминаниям Маты Милошевича, в белградский период своей режиссерской деятельности. Вероятно, на творчестве Ракитина в Нови Саде положительно сказалось то обстоятельство, что он получил там возможности для полноценного педагогического труда, к которому он тяготел всю жизнь.

Юрий Львович словно вернулся во времена своей московской молодости. Несомненно, работа над «Вишневым садом» напомнила ему о той поре, когда он вслед за Константином Сергеевичем – первым постановщиком чеховской пьесы – размышлял о судьбах русской дворянской интеллигенции: «Читали снова 3-й акт, после в первый раз 4-й. Было трудно объяснить актерам все нюансы и все немое действие, полное такого огромного значения, полное такой внутренней музыки, которую, вероятно, не ощущал и сам Чехов в той мере, в какой она сейчас открывается нам, русским того самого времени, пережившим сейчас все последствия расставания с Вишневым садом этих уже давно погибших людей, наших современников» (запись от 15 марта 1950 г.)¹⁵. Как видно из этой записи, Ракитину было важно внести в спектакль горький опыт своего поколения, осмысленный прежде всего в психологическом плане. Волновала Юрия Львовича и еще одна чисто практическая проблема, о которой свидетельствует дневниковая запись от 22 апреля 1950 г.: «Сегодня я повторял первый и второй акт. Сейчас я весь в атмосфере работы над Чеховым. Думаю, с пьесой я справлюсь. Другое дело – публика. Ей эта русская трагедия может показаться скучной. Это было бы ужасно»¹⁶.

Но недаром «коньком» режиссерского творчества Ракитина была работа с актерами. После долгого периода проб и ошибок выстроился прекрасный актерский ансамбль. Новисадские театралы вспоминают экзальтированную и очень искреннюю в проявлении своих чувств Раневскую Любицы Раваси, шумливого Гаева – Л. Иличича, а также одного из старейших актеров Сербского Национального театра – Лазаревича – в роли Фирса, который двигался и существовал как бы во сне.

Серьезные метаморфозы претерпели в сознании русского режиссера образы Ани и Пети Трофимова. Ракитин искренне хотел сделать их созвучными современности. Первые его мысли об этих образах в дневнике звучат несколько прямолинейно: «Трофимов (Симич) – единственный тип в пьесе, который должен оправдать появление на

¹⁵ *Ракитин Ю. Л.* Записки русского актера и режиссера // Арсеньев А. Улучины Дуная. М., 1999. С. 203.

¹⁶ Дневник Ю. Л. Ракитина. Цит. по: *Лесковац М.* Јуриј Љвович Ракитин у Српском Народном позоришту. С. 32.

сербской сцене этой пьесы в наше социалистическое время. Он для нынешнего зрителя понятен и полон оптимизма. Если не придать ему лозунга революционера – пьеса будет в нынешнее время мертва» (запись от 10 мая 1950 г.)¹⁷. Но, как это не раз бывало за годы режиссерской деятельности Юрия Ракитина, он отказался от попытки передать на сцене то, чего он внутренне не принимал и что не в силах был до конца понять.

В процессе размышлений над спектаклем роль Пети Трофимова была передана одному из любимых молодых актеров Ракитина, Стевану Шалаичу. Его герой не стал «ходячим лозунгом». Решение этой роли Ракитин вместе с артистом нашел в сфере этики. Судя по воспоминаниям современников, Трофимов – Шалаич был чистым юношей, искренне верящим в революционные идеи, готовым пожертвовать собой, но лишенным какого бы то ни было фанатизма. Это был человек очень совестливый, скорее поэт, чем революционер.

Невольно приходит на память беседа С. Шалаича с Миодрагом Куюнджичем. Отвечая на вопрос, как Ракитин анализировал текст, актер сказал: «...Скажем, он остановит репетицию и начинает говорить... Он – русский, по-сербски говорит с трудом. Но ты все-таки слушаешь, слушаешь... а он говорит о другом, как будто вне всякой связи... и вдруг возвращается к прерванной ситуации. Его разговоры и его анализ были весьма остроумными и интересными. А потом... в последних его постановках мы сотрудничали очень тесно. Мы думали и чувствовали на одной волне. Я с первого слова понимал, что он хочет»¹⁸.

Тщательно были отделаны и женские роли. Романтическому Пете Трофимову соответствовал образ нежной, эмоциональной Ани, созданный Ренатой Ульмански. Пикантной и неожиданной получилась Шарлотта Мирьяны Коджич. Ироничная по отношению к самой себе, она была очень искренней, внутренне примирившейся со своей судьбой, но в то же время экстравагантной. «Многие удивлялись, как это мне удастся показывать свои трюки и даже вести на поводке живую борзую собаку, не портя текст, не нарушая атмосферы»¹⁹, – вспоминает М. Коджич.

Поэтичность и многозначность впечатления от ракитинского «Вишневого сада», прихотливые ритмы спектакля, «контрасты ясного и неясного, яви и сна, трагического и комического, то нежелание ви-

¹⁷ Арсеньев А. У излуцины Дуная. С. 203.

¹⁸ Шалаић С. Приредно П. Марјановић. Београд, 2001. С. 267.

¹⁹ Кошич М. Позориште моје младости. С. 108.

Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.

деть правду, то абсолютное ее осознание»²⁰, по словам той же М. Коджич, – все это было большой редкостью в подходе к русской классике на сценах тогдашней Федеративной Народной Республики Югославии. Недаром режиссер Димитрие Джуркович впоследствии назвал эту постановку «вызовом, брошенным тогдашнему пониманию литературного театра как иллюстрации жизни»²¹.

Один из лучших знатоков творчества Ракитина, Лука Дотлич, писал: «Много лет еще пройдет, пока на наших сценах появится “Вишневый сад” такого же или более высокого достоинства. Постановка Ракитина, которую он, физически слабый, но упорный старик, делал с поразительным энтузиазмом, с увлечением, которым он заражал своих сотрудников, была, вне всякого сомнения, самым крупным и самым прекрасным достижением сцены Нови Сада и одним из лучших спектаклей в нашей стране после Второй мировой войны»²². «Вишневый сад» в постановке Юрия Ракитина остался в памяти целого поколения любителей театра лучшим чеховским спектаклем с тех пор, как в Сербии побывала «качаловская группа» артистов Художественного театра.

Так отзывались счастливые московские годы только в некоторых зарубежных постановках русского Маэстро, как почтительно называли Юрия Львовича Ракитина в последние годы его жизни.

²⁰ Там же.

²¹ Цит. по: *Marjanovič P.* Novosadska pozorišna režija. Novi Sad, 1991. S. 29.

²² Цит. по: *Лесковац М.* Јуриј Львович Ракинтин... С. 35.