

М. Г. Литаврина
МГУ имени М. В. Ломоносова,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Владимир Соколов: американские годы

АННОТАЦИЯ

В феврале 2022 г. исполнилось 60 лет, как в США ушел из жизни русский актер, знаменитый и неизвестный, Владимир Александрович Соколов (1889–1962). Знаменитый в европейском театре и американском кино, лицо которого мелькало – и запоминалось зрителю! – в десятках голливудских фильмов, и совершенно неизвестный у себя на родине. Такова участь многих наших эмигрантов, кто остался на Западе, но вопреки многим неблагоприятным обстоятельствам не стал бомжом, а успешно продолжил актерскую карьеру, играл в кино и театре на нескольких языках, приобрел международное имя. Подсчитано, что Соколов сыграл персонажей 35 национальностей. Об этих достижениях долго в советской стране, на родине, ничего не хотели по-настоящему знать и тем более изучать. Забвение, думается, было мстью не столько зловредных идеологов, сколько коллег-профессионалов. Возвращение имени происходило порой неожиданно, почти случайно. Когда какой-нибудь боготворимый в СССР французский киноактер, вроде Жана Марэ, бросал в ответ на вопрос интервьюера на московском кинофестивале: да, кстати, мне довелось учиться у вашего русского актера – «чудесного педагога, великого Соколова...». И прислушавшись к заезшему авторитету, вероятно, журналисты переспрашивали друг друга и киноведов: а Соколов – это кто? Статья публикуется in memorem великого, но малоизвестного у нас актера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Владимир Соколов (1889–1962), актер в эмиграции, Камерный театр, европейская сцена 1920–1930-х, Голливуд.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78
УДК 792.071

Marina Litavrina
Lomonosov Moscow State University,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Vladimir Sokolov: the American years

ABSTRACT

Russian actor Vladimir Sokoloff (1889–1962) passed away in the US 60 years ago, in 1962. He was famous due to his achievements in European theatre and supporting character roles in numerous Hollywood films. Though he remained unknown in his own homeland. This phenomenon is typical with Russian émigré actors of so-called post-revolutionary cultural wave, which brought to foreign shores millions of Russian refugees. Unlike many of them, gone into nowhere, Sokolov (or Sokoloff in Europe) has gained international fame and continued successfully his professional career. According to some statistics, he performed characters of 35 nationalities and cooperated with world-known colleagues and directors, such as Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Gary Cooper, Antoni Quinn, Ernst Busch, Yul Brynner, and so on. But in Soviet Russia no one of ideologists or colleagues was eager to pay tributes to Vladimir Sokoloff (former Moscow Kamerny theatre virtuoso actor, a friend of Tsvetaeva and Marienhoff). No reviews were published in the Soviet press on his personal highlights abroad or simply talked about his films or outstanding theatre performances. Unless a highly appreciated by the Soviet spectators and officials international film star, Jean Marais, per chance stated in his interview to Soviet film weekly: Look, I was a pupil of your fascinating actor and outstanding teacher, “the great Sokoloff”. The journalists posed questions to film historians, as no one had a clear idea of “that great Sokolov”. This paper is published in memoriam of hardly known in Russia, but still outstanding actor.

KEYWORDS

Vladimir Sokolov (1889–1962), Russian actor in exile, Kamerny theatre, European theatre of 1920–1930-s, Hollywood.

Итак, Жан Маре назвал его «великим Соколовым» [1, с. 116]. Посмотрим пристальнее, о ком речь. Владимир Александрович Соколов родился в декабре 1889 г. [2] в семье преподавателя закона Божия, тогда еще студента духовной семинарии, в семье многодетной (мать умерла рано), ведшей более чем скромное в материальном отношении существование. Посему подростком был отдан на воспитание в богатую купеческую семью, сумевшую разглядеть в юноше некие дарования. Вторую московскую гимназию окончил с золотой медалью, и дальше его путь лежал в императорский Московский университет. Юноша увлекался поэзией, переводил с немецкого, сблизился в канун Первой мировой войны с Мариной Цветаевой, Сергеем и Верой Эфронами, каникулы проводил в волошинском Коктебеле, потом стал постоянным посетителем «винегретных посиделок» на Малой Молчановке. Вскоре, однако, мы видим, как блестящий гимназист превращается во второгодника, и на экзаменационных листах все чаще мелькает «посредственно» и «весьма посредственно».



Фото 1. В. Соколов со своими марионетками. 1916 г. Дом-музей М. И. Цветаевой в Москве. Архив семьи. Фонд 16 / V. Sokolov with his marionettes. 1916. Moscow Memorial Museum of Marina Tsvetayeva. Fund of the family. F. 16

В итоге в университете он учился более восьми лет. Говорили – виноват туберкулез, от коего Соколова (есть фотографии) лечили крымским климатом, но настоящим «заболеванием» стал все-таки театр. Сначала – театр кукольный (Соколов завел собственную маленькую судию, выступал с популярным номером «Негр» – изготовленная им кукла хранится в фондах Дома-музея М. И. Цветаевой в Москве [3, с. 28–29], – марионеток мастерил сам (фото 1), да и глубоко изучал историю европейского кукольного театра), потом – драматический. Кто-то из богатого рода купцов Щаповых представляет его Алексееву-Станиславскому, он учится в частной драматической студии артистки МХТ С. В. Халютиной, затем становится на короткое время ассистентом у великого мэтра. Но тут жизнь делает крутой поворот, Соколов поступает в открывшийся Камерный театр А. Я. Таирова.

Его служба в Камерном театре подразделяется на два этапа. Дебютный, с 1914-го по начало 1917-го, период не очень яркий, хотя Соколов не только занят в спектаклях как актер, но даже осуществляет как режиссер две постановки («Карнавал жизни», совм. с Г. Авловым, и «Вавилонский адвокат», оба спектакля современникам мало запомнились. Позже как режиссер ставил сцены в спектакле «Духов день в Толедо», делал инсценировку гофманского «Синьора Формика»). И второй и важнейший период – с 1919 по 1924 г. включительно, когда Соколов сыграет в МКТ свои главные актерские шедевры. Он войдет в главную актерскую тройку театра этого времени: Коонен – Церетели – Соколов. Он – это уморительный папаша Болеро с гуттаперчевым телом и смешным желтым хохолком в «Жирофле-Жирофля» Ш. Леока (фото 2), он – бунтующий на коленях Тихон в «Грозе» А. Н. Островского, он инфантильный и порочный дофин Карл в пьесе Б. Шоу «Святая Иоанна» [подробнее об этих ролях: 4, с. 261 – 263]. Словом, трагический шут и неистощимый на выдумки сценический эксцентрик. Между этими периодами бурной активности – характерная пауза 1917 г., когда труппа театра вследствие непродления договора аренды владельцами здания на Тверском бульваре оказалась на улице, а Соколов – в деревне Молвитино Костромского уезда. Деревне, тоже вошедшей, как ни странно, в историю. И в том числе – историю искусства. Колокольня местного храма изображена на хрестоматийно известном полотне А. К. Саврасова «Грачи прилетели». С оживления внутренней жизни в МКТ, послереволюционных подвижек и возвращения театра в родные стены существование актера Соколова в МКТ возобновится, да еще как. Тут не только роли, сделавшие его имя популярным в театральной Москве, – но и дружба с поэтами-имажинистами, знакомство с Айседорой Дункан [5, с. 59–60], которая якобы первая подсказала ему, что он не шут, а трагик, наконец, участие в работе гастрольной японской труппы... Ничего, казалось, в московской богемной жизни первой половины 1920-х не могло миновать Соколова. Триумфальные же гастроли театра в Европе в 1925 г. маркируют окончание работы Соколова в МКТ и вообще его жизни в Советском Союзе.



Фото 2. В. Соколов – Болеро. «Жирофле-Жирофля» Ш. Леока. Московский Камерный театр. 1922 г. / V. Sokolov as Papa Bolero. Giroflé-Girofla par F. Lecocq. Moscow Chamber Theatre. 1922. URL: www.teatrpushkin.ru/persona/detail/Sokolov-vladimir-aleksandrovich/#header-gal-2/

Между тем ко времени этих знаменитых европейских гастролей Камерного театра 1923–1925 гг. все то, чем у нас принято восхищаться, – пантомимы-арлекинады, головокружительные трюки, последние карнавалы Серебряного века и новейшая сценическая машинерия, вроде движущихся лифтов (в приращении которых Таиров соревновался с Мейерхольдом), – уже порядком надоели актеру МКТ Владимиру Соколову. Да, он идеально воплощал знаменитую таировскую формулу «артист Камерного театра должен уметь делать всё» [6, с. 34], но это «всё» одновременно означало и предполагало «кроме»: кроме психологического портрета персонажа. На это будет иметь право только А. Коонен. Как только Соколов начинал выходить «за рамки», Таиров ему пенял – дескать, смотрите, Соколов, становитесь «слишком человеческим». Об этом артист рассказал еще в 1927 г. корреспонденту популярного немецкого журнала *Uhu* («Филин»), явно восторженно воспринявшему сценические трюки Соколова, на самом деле совершенно эти восторги не разделявшего: «У Таирова я был комиком. У Таирова к нам ежедневно приходили два клоуна и один жонглер из цирка – с нами заниматься. Мы должны были всему учиться и все уметь: играть, танцевать, петь, жонглировать и выполнять акробатику, как настоящие комедианты. Акробатика – это не так трудно, как кажется. Само собой разумеется, я выучился делать эти вещи и сегодня могу делать мои сальто так же хорошо, как всякий клоун» [7, с. 94]. Что хочется подчеркнуть, приводя эту цитату: несмотря на очевидный гастрольный успех Соколова в ролях пьероподобного Болеро в «Жирофле-Жирофля», придурковатого дофина Карла в «Святой Иоанне» и Тихона в «Грозе», где, по мнению немецкой критики, у артиста обнаружились «глаза князя Мышкина», а Островский превращался в Достоевского [8], Соколов как большой артист своим творческим профилем в таировском театре в середине 1920-х был явно не удовлетворен. Это важно констатировать.

Физическая травма, внезапно полученная на одном из гастрольных спектаклей МКТ, словно подвела черту под огромной полосой жизни. «В Дрездене я оказался в лифте, который упал вниз в трюм театра во время второго акта спектакля по Честертону («Человек, который был Четвергом». – М. Л.). Я раздробил правую ступню и сломал правую ногу. На протяжении восьми месяцев я оставался в Германии для лечения...» [9, р. 312]. Так Соколов позже рассказывал о событии, вследствие которого стал поневоле «невозвращенцем». Никакой политической подкладки в этом решении не было, что вынуждена была признать в мемуарах и супруга наркома Н. А. Луначарская-Розенель, увидевшая в 1930-м в Германии вполне достойную постановку и игру В. Соколова («Идиот» Достоевского, режиссура плюс исполнение роли Рогожина) и заметившая, что в СССР никто Соколова не притеснял и ниоткуда не выгнал [10, с. 182–184] ... Но злополучный лифт ломался у Таирова не в первый раз, и расплачиваться здоровьем и карьерой за режиссерские изыски более Соколову не хотелось. После случившегося (места происшествия в разных источниках разнятся) из Франкфурта-на-Майне он послал открытку-фотографию своей старшей сестре Ольге, дабы доказать, что жив и «в порядке».

Хотя на самом деле пришлось пережить несколько операций, передвигаясь десять месяцев на костылях и ограничить свою актерскую активность предельно – а ведь Макс Рейнхардт уже пригласил его в свои проекты. . . Казалось, жизнь поставила подножку, и прежней физической формы ему уже никогда не видать, – но это не про актера Владимира Соколова. Нечеловеческим усилием воли, специальными комплексами физических упражнений, неоднократно повторяемыми в течение дня, он приводит сустав в норму и встает в театральный «строй», вскоре блистая в знаменитом «Миракле», в представлении-гала по «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка (роли Короля и Хромого) и, наконец-то, исполняя главную роль клоуна Скида в первом германском мюзикле «Артисты», по сценарию Уотерса и Хопкинса, где играет в параллель с Михаилом Чеховым (Соколов выступает на берлинской сцене, Чехов в ноябре 1928-го – на венской), и это соревнование – явно выигрывает. Видевший спектакль советский критик П. Марков констатирует сенсационный успех Соколова – «отличного актера» с изумительной «ясностью жеста» [11, с. 31].

Он преодолевает и еще одну напасть, с которой удалось справиться считаным актерам-эмигрантам: русский акцент. Когда он, учивший немецкий язык несколько лет в Московском университете, получив роль в пьесе «Периферия», понимает, что говорит вообще не на ТОМ языке. . . Что, наверное, не быть ему в местном драматическом театре. Что зрители – немцы, австрийцы – его не поймут, осмеют, что все будет в итоге ложью, как бы гениально он ни сыграл. Результатом стал страшный зажим. «Я буквально онемел» [7, с. 91], – рассказывал Соколов. Для него Рейнхардт стал с той поры самым главным педагогом в жизни, потому что. . . «расколдовал его», заставил зажатые страхом уста разомкнуться и заново зазвучать. И этот – который по счету – барьер был Соколовым взят. И он смог далее выступать даже в немецкой классике (назовем хоть роль Вурма, «Коварство и любовь» Шиллера), работал рядом с П. Хартманном, А. Моисси, Еленой и Паулем Тимиг. . . И когда «великий немой» заговорил, той катастрофы, что для других актеров-соотечественников, снимавшихся в ту пору в Германии, он не ощутил. Он уже лично пережил свой переход от немоты к звуку. А потом еще надо было блестяще овладеть французским, чтобы звучать в кинопроекте (римейке) Абея Ганса «Наполеон», а потом долго совершенствоваться в английском – чтобы четверть века успешно работать в США. К тому времени во Франции его уже называли «человеком с тысячью лиц».

АМЕРИКА

Театральная Америка в жизни Соколова началась с гастрольных выступлений труппы Макса Рейнхардта, так называемых Нью-Йоркских сезонов. После удачного дебюта на фестивале в Зальцбурге (1927) в конце 1920-х он получает роли, о которых русскому артисту в заграничном ансамбле можно было бы только мечтать. И если европейская часть биографии театрального

актера Соколова связана еще с эксцентрикой, пантомимой, клоунадой, с подробно описанными немецкой критикой масками трагического ничтожества, шута и жертвы, «мужа-подкаблучника», «труса на троне» и др. [см. об этом: 12, с. 287–289; 13], то в Америке к нему приходит слава актера-портретиста, мастера глубокой характерности и виртуоза психологической разработки. Он все чаще вспоминает замечание великой Айседоры, что он не комик, а трагик [9, р. 311]. Здесь же по приглашению У. Дитерле начинает сниматься в киноэпизодах. Но пока его американская жизнь не привлекает, и в Голливуде он не задержится.

На рубеже 1920–1930-х гг. у Рейнхардта он мастерски играет Робеспьера в спектакле по Г. Бюхнеру «Смерть Дантона». В заглавной роли выступил Пауль Хартманн. Режиссер новой американской версии Орсон Уэллс преклонялся перед русским артистом. У нас есть очень надежные свидетельства об исполнении Соколовым этой роли в США: свои впечатления оставили выдающийся американский актер и режиссер Гарольд Клерман и ряд актеров-современников, в том числе репетировавших вместе с Соколовым. Клерман пишет о том, что образ создавался Соколовым буквально двумя-тремя штрихами. Ему запомнился сухой тембр голоса, который он обозначил как «стакатто», и общее впечатление некой педантичности, пресности и начетничества, которые пронизывали образ Неподкупного у Соколова [14, р. 120]. Артист сообщил своему Робеспьеру несколько неприятных черт, производивших отталкивающее впечатление: привычку щелкать костяшками пальцев, два из которых он любил закладывать за обшлаг сюртука. Сюда же относилось и стремление революционного лидера подчеркнуть ритм произносимой речи, отстукивая его по пюпитру с текстом. Особое разоблачительное звучание приобретала, по воспоминаниям артистки Бетти Гаррет, репетировавшей роль служанки, сцена после казни Дантона, когда к Робеспьеру приходило упоение от сознания того, что он «теперь один». То, как при этом Робеспьер-Соколов оглядывался, потирал руки, театрально воздевал их к небу, умножалось на игру теней и масок на стене, создавая причудливые гиперболические формы и придавая происходящему зловеще-гротескный характер. В сочетании с «изумительным акцентом» Соколова, по ее мнению, все это производило «потрясающий эффект» [15, р. 43].

И рядом с этим виртуозно сочиненным портретом Робеспьера – шекспировский Пэк в «Сне в летнюю ночь», с откровенностью проявлений животного и пластичностью фавна – сыгранный на гастролях 1927–1928 гг. маленький юркий зверек, которого сохранила для нас видеозапись одной из репетиций Рейнхардта с Соколовым-Пэком, легко находимая в Интернете. Уже много позже Соколов скажет, что всех его персонажей можно объединить в некий человеческий зоопарк. «Я внимательно слежу за животными и детьми... В роли дипломата я даю черты лисицы, в роли франта – петуха. И таким образом выявляю сущность типа. Мне кажется, что в прошлом я был обезьяной...» [16, с. 4]. Эта атавистическая отсылка, этот жизнеутверждающий биологизм абсолютно раскрепощенного существа в Пэке был явлен

им впервые и оказался просто обезоруживающим. Подобная, и ныне обращающая на себя внимание, животная органика Соколова-Пэка не вызывала бы такого изумления, если бы не вспомнить, что исполнителю, – вовсе не балетному, а драматическому артисту, – уже под сорок, и при том еще пять лет назад после тяжелейшей травмы голени, для него пределом актерских мечтаний была роль столетнего хромого раввина с палкой. Диапазону характерного актера, его магической смене сценических



Фото З. В. Соколов. Европа. Начало 1930-х гг. /
V. Sokolov. Europe. Early 1930s. URL:
www.kinopoisk.ru/name/197687

ликов была посвящена специальная публикация *Theatre Arts Monthly* с фотографической вкладкой, подтверждающей гистрионический дар Соколова, к тому же и создателя изобретательных гримов [17, р. 256–262].

Окончательно же Соколов переселяется за океан в 1937-м. Официально, по сообщениям газет, его ждали заключенные контракты с американскими киностудиями. Однако, как и большинству актеров-эмигрантов, Соколову, вполне успешно уже сотрудничавшему в парижском театре с Ш. Дюлленом и давно работавшему с режиссерами немецкого и французского кино, становилось ясно, что из стремительно погружавшейся в коричневый цвет Европы надо бежать. К тому времени он уже снялся в кинопроектах У. Дитерле, Ж. Ренуара, Абеля Ганса, В. Триваса (фото 3) ... В 1937-м из актера эпизода он превращается в международную звезду: Соколов попадает в оscarоносную картину «Жизнь Эмиля Золя» с Полом Муни в главной роли, где играет вторую по значению роль фильма – друга главного героя, известного художника-импрессиониста Поля Сезанна. Сценарий не давал актеру возможности «развернуться» в роли, и он пошел по пути создания некоего антропологического портрета условного, хоть и знаменитого «француза». Больших открытий, однако, не произошло. Наоборот, вскоре сыгранная «второплановая роль» проводника Ансельмо – маленького невзрачного, в мешковатых одеждах косноязычного человечка, похожего на медвежонка, а на самом деле испанского партизана-подрывника – в фильме Сэма Вуда «По ком звонит колокол» (1942), экранизации только недавно вышедшего романа Эрнеста Хемингуэя, принесла Соколову единодушное признание и впоследствии была отмечена во всех киносправочниках. (Интересно, что в фильме о Гражданской войне в Испании был занят целый ряд русских актеров-эмигрантов.)

В конце войны Соколов ставит, наверное, самую необычную и самую «громкую» свою вещь – в маленьком калифорнийском театре-студии «Бичвуд Плейхаус». Она называется *Cry Havoc!* (т. е. «Всемирная смерть!»). Якобы название пьесы восходит к шекспировскому «Юлию Цезарю», сцене из III акта, словам

Марка Антония после убийства Цезаря: “Сry “Navoc!”, and let slip the dogs of war”¹ [18]). И продолжает в творчестве Соколова тему войны, всякой войны – всегда ненавистной Соколову. На сей раз речь шла о завершившихся поражением боях англо-американских войск за филиппинский остров Батаан (часть Тихоокеанской операции). Заметим, что в ноябре 1943 г. на экраны Сан-Франциско вышел фильм с одноименным названием (режиссер Р. Торн), снятый по тому же сценарию. Однако голливудская продукция в жанре «военного кино», в которой удалось занять 15 красивых актрис, сильно отличалась от показанного Соколовым-режиссером на маленькой студийной сцене, хотя в том же Голливуде. Достигнутое Соколовым с его командой из полтора десятков непрофессиональных актрис-любительниц (преьера состоялась в сентябре 1942-го) сравнивали с внезапным ударом молнии. Ясно, что постановку русский актер воспринимал как личное высказывание, как свою гражданскую миссию. В маленьком зальчике вместимостью всего 100 мест высекалась грозная искра, не оставившая никого равнодушным. Спектакль прозвучал как набат, как тот самый колокол Хемингуэя – и это там, где многие все еще были бесконечно далеки от темы войны, пребывая в природной нирване западного океанского побережья и имея весьма смутное представление о нацизме, холокосте, горах трупов и прочем, творившемся за пределами США.

Притча рассказывала о подвиге 15 медицинских сестер во время событий на филиппинском о. Батаан. У пьесы не было хеппи-энда. И речь в том финале была о поражении, а не о победе. Было ясно, что госпиталь попадет прямо в руки японским захватчикам. То есть злейшим врагам с дней Пёрл-Харбора. Спектакль ставился Соколовым как экзистенциальная драма о человеке на войне, где всё касается каждого и от каждого зависит исход. Медсестры, измученные нечеловеческой нагрузкой, тяжелой и грязной работой, умоляют начальство о помощи, о человеческом новом «призыве» помощников. И они его получают – как издевательство. Просто группу согнанных вместе гражданских лиц женского пола, абсолютно разного происхождения и рода занятий, понятия не имеющих об уходе за ранеными и элементарных медицинских процедурах. Среди помощниц-новобранцев – одна стриптизерша и одна обозревательница журнала мод. Словом, кадры как раз для военного госпиталя! Над тесной, перегруженной, заставленной кроватями, табуретками, банками, «утками» сценой красовался лозунг – вернее, издевательский вопрос, от руки намалеванный на транспаранте: «Впервые в аду?». С этой минуты у каждой из новеньких начиналась своя личная война, на которой они либо выстаивали, либо гибли, сходили с ума и т. п. «Неудобная» пьеса быстро стала хитом. Ей посвящали фоторепортажи [19], как будто речь шла о реальных военных действиях, происходящих сию минуту. Все в конечном счете оказались запертыми на той самой единственной и несчастливой подводной лодке. Все – в том самом госпитале на экзотическом острове

1 В переводе этот текст звучит в контексте фразы: «Дух Цезаря подымется на мщенье и голосом державным прокричит: «Всем смерть!» – собак войны с цепи спуская...» (пер. И. Б. Мандельштама).

Батаан, и потому бежать – некуда. Вывод спектакля Соколова оглушал. Пьеса Алана Кенуарда между тем оказалась яблоком раздора. За перенос ее на Бродвей боролся с Гильдией драматургов сам Ли Шуберт, киношники же из «Метро», перекупившие права, требовали прекратить театральные прокаты – фильм был запущен в работу. Из бродвейской затеи ничего не вышло, и после двух представлений она «закрылась». Но о ранее прекрасно выполненной и попавшей точно в цель постановке Соколова «на малой сцене» еще долго вспоминали [19, р. 20].

Как многие эмигранты, в 1940-е он снимается во множестве «тыловых» картин о военных событиях в Европе, там бывали и роли «советских» русских, в том числе «комиссаров», власть предержащих. «Товарищ Икс», «Миссия в Москву» – все это киношпиономания, сегодня не внушающая никакого доверия зрителю. Но и в этих работах Соколов не позволял себе халтурить или создавать дешевые шаржи на «хомо советикусов». Эти персонажи никак не попадают в стереотипный ряд нехороших «голливудских русских [см. об этом: 20]. В фильме М. Кёртиса «Миссия в Москву» он играет не кого-нибудь, а «всесоюзного старосту» М. И. Калинина. То есть, по международным меркам, «президента СССР». Харáктерный, точный грим без всякой утрировки, довольно метко схваченные повадки. Даже некая советская «светскость» тут явно присутствует – Соколов мог запомнить Калинина зрителем МКТ, ибо известно, что тот благоволил таировскому театру; мог артист и знать про любовь «всесоюзного старосты» к хорошим американским сигаретам – ничего не ускользало от его актерской наблюдательности.

Серьезных театральных удач у Соколова в 1940–1950-е гг. совсем немного. Но всякий раз его появление становится событием. Вот с восьми репетиций, всего за 12 дней до премьеры он вводится в спектакль с Дж. Гилгудом по «Преступлению и наказанию» Ф. Достоевского в режиссуре Ф. Комиссаржевского (1947). И хотя Порфирий Петрович стал для него срочным вводом, со всеми присущими таким обстоятельствам издержками, о работе он отзывался с неизменным интересом и увлеченностью, не жалея в интервью газетчикам хороших слов для своего основного партнера – Дж. Гилгуда, игравшего Раскольникову. Соколов считал Гилгуда «поэтом театра» и даже называл в числе своих сценических «учителей» [21, р. 216], полагая, что самыми интересными в их совместной работе были именно репетиции. При этом Соколов охотно и сам делился «кухней роли» и рассказами о репетиционном процессе. Примеры эти, кстати, показывают еще и хороший вкус актера. Например, в одной из сцен с Раскольниковым возникла идея (якобы в духе следователя Порфирия Петровича и уж точно в струе натуралистического дискурса американских сцен того времени): словить Раскольникова «на живца» – якобы приходит Раскольников по вызову к Порфирию, а тот в эту минуту отбивает сырое мясо специальным молоточком. Ясно, что у «убийцы с топором» непременно возникнут неприятные ассоциации (и, может быть, последует обморок и т. д.), чем себя он тут же и выдаст. ... Соколов уже по-актерски в красках и нюансах представлял, как сыграет сцену – и все-таки воздержался от такого решения:



Фото 4. Гэри Кунер (Роберт Джордан) и Владимир Соколов (Ансельмо). «По ком звонит колокол», 1943 г. / Gary Cooper as Robert Jordan and V. Sokolov as Anselmo. "For Whom the Bell Tolls". 1943.

URL: <https://www.kinoafisha.info/movies/8117621/shots/>

слишком вульгарно, натуралистично. Единственное, за что в итоге пеняли критики элегантному Порфирию Петровичу Соколова – его необычный русский акцент, столь отличный от «континентального» звучания Гилгуда, что порождало для англосаксонского зрительского уха некоторые неудобства и мешало воспринимать происходящее действие. Тем не менее были и те, кто считал (как Д. Д. Натан) В. Соколова лучшим Порфирием на современной сцене в постановках Достоевского [22, р. 194].

Такие театральные праздники нечасты, норма – месяцы, иногда даже годы простоя. Однако Соколову никогда не было «нечего делать». Нет ролей в театре – снимался в кино (фото 4). Не стало ролей, особенно для русских, в начале 1950-х – будем заниматься актерским коучингом. Писать сценарии, возможно – мемуары... (По некоторым данным, актер готовил сборник воспоминаний *Letters to Myself*.) Уходить в запои, черную ностальгию – это не про Соколова, никогда, в отличие от многих, не занимавшегося, под различными предложениями, саморазрушением. Всегда оставалось много дел. Что называется, «работать над собой». Просто помогать хорошим людям, в конце концов. Необычны мемуары о Соколове М. Линдси-Хогга [23, р. 239 etc.], сценариста и режиссера. Он рассказывает о своем детстве и о том, что Соколов для него был больше, чем другом семьи, помощником, воспитателем. Он стал... нянькой. Сиделкой. Да, сидел с двух-трехлетним ребенком, таскал на руках, купал, одевал, кормил, помогал делать маленькие открытия мира... И может быть, вместе с младенцем добывал какие-то важные знания об окружающем

мире – и о физической жизни каждого человека в нем. Результаты могли ска-
заться через много лет, и совсем неожиданно.

Несомненным шедевром в исполнении Соколова стала роль Акима Чиликина во «Власти тьмы», сыгранная в офф-бродвейской постановке пьесы Л. Н. Толстого (Театр Йорк, премьера 29 октября 1959 г.) [24, р. 2]. В интервью Соколов подчеркивал, что и раньше сам ставил эту пьесу Толстого – с акте-
рами-любителями, настоящими крестьянами, когда «отсиживался» в деревне
еще во время Гражданской войны. Как заметили рецензенты, теперь возраст
позволял Соколову сыграть Акима практически без грима. Явление Акима-
Соколова считали шедевром актерского искусства и более того – целым эпо-
сом о русском крестьянине. В рецензиях даже прозвучало слово «откровение»,
газетные полосы заполнили рисунки художников-графиков: Аким – Соколов.
Как артист Соколов играл длинными, большими кусками, очевидно наслаж-
даясь самим процессом погружения в образ и умело концентрируя на себе
внимание зрителя. Всеобщий восторг вызвала сцена поедания Акимом супа,
крестьянского обеда. Говорили, что на этом этюде следует учиться мастерству
актера. Соколова завалили вопросами: в чем секрет, что за штука такая с су-
пом? И почему так удалась актеру эта сцена, приобретшая в спектакле некое
ключевое звучание, вряд ли предусмотренное автором? Ожидавшийся мрач-
ный толстовский нарратив о темных нравах русской деревни благодаря ак-
теру заиграл неожиданными сочными красками. Сначала Соколов отшучи-
вался, представляя сцену как некую «лацци» итальянской комедии дель арте,
т. е. как мастерски освоенный сценический трюк, разыгранный «по нотам»...
Но потом сказал главное: поймите, ничего у них нет в доме, кроме этого
супа, суп – всё, то есть он для русского крестьянина жизнь! Это не поеда-
ние какой-то похлебки, это не чем попало брюхо набить – это вкушение, на-
слаждение... Этот соколовский архетип русского крестьянина потом непре-
менно вспомнят и в русской эмигрантской печати в американских некрологах
артиста [см.: 25; 26].

Описанное не означает, что Соколову в первую очередь удавались роли
в отечественной классике, наоборот, они были, как подчеркивалось, ред-
костью на его актерском пути. Подсчитано, что Соколов только в кино сы-
грал персонажей 35 различных национальностей. (Среди них преобладали
образы «восточных» людей.) Однако как актер он «схватывал» в первую оче-
редь не «этнику», а характер, иногда буквально пересоздавая свою телесность
и представляя в совершенно неузнаваемом виде: то вырастал, то уменьшался,
то молодел, то старел... При этом зачастую сценарист давал его персонажу
«второго плана», как выразился один из рецензентов, «только самый край
палки», то есть лишь штрих, намек, который актер умел раскрутить и развить
в целый характер. В одном из своих самых последних фильмов – культовом
вестерне У. Стёрджеса «Великолепная семёрка» – он по всем параметрам дол-
жен быть в тени и фактурного звездного Стива Мак-Куина, и соотечествен-
ника Юла Бриннера, представшего на экране со всеми неизменными атри-
бутами противоречивого протагониста (ковбойская шляпа, кольт, черная

рубаха). А Соколов в роли старого, умудренного жизнью старца с испещренным морщинами лицом находит себе особенное место в этом боевом ансамбле. Это такой патриарх местной общины, знающий, что «все проходит». Не просто местный «авторитет», самородок-мудрец, сонный старейшина – но библейский старик, оракул... Отчасти – он сам. Непререкаемый авторитет в своем кругу. Которого уважали, при котором боялись халтурить, боялись просто притворяться. Который имел право говорить «за всю среду» – «как предводитель всех великих характерных актеров мира». Славу он имел человека добросердечного, «характерного актера с хорошим характером». Не менее колоритен был и его старый казак в «Тарасе Бульбе» (главную роль опять же играл Ю. Бриннер). И тот, и другой фильм был связан с выполнением опасных трюков, которые артист предпочитал выполнять сам, невзирая на возраст. (На съемках фильма в Аргентине, увы, Соколов получил серьезную травму при падении с лошади, что ускорило его кончину в 1962-м.)

«СИСТЕМЫ?! К ЧЕРТУ!»

Соколов работал в театральной Америке в те годы, когда она вошла в пору затянувшегося ученичества у Станиславского. После знаменитых гастролей МХАТа 1923 – 1924 гг. театральные студии «с русским центром», обучавшие американских актеров «Методу», росли как грибы после дождя. Преподавали «Метод» почти все партнеры-соотечественники и коллеги Соколова – Болеславский, Успенская, Тамиров, Дейкарханова, супруги Булгаковы... Словом, как оказалось, все бывшие мхатовцы получили в Америке уникальный шанс и гарантированный кусок хлеба. Все это порой переходило в настоящую вакханалию, не случайно некоторые особенно оборзевшие от этой повальной эпидемии «мхатомании» американские режиссеры и критики в своих колких лекциях язвительно играли словами *Method* и *Madness*... [27]. Про «систему Станиславского» Соколова не спрашивал только ленивый. Станиславским, которого он знал лично, теперь здесь торговали на каждом углу. Его это бесило. В конце концов, Соколов взорвался и в одном из последних в своей жизни интервью послал все системы к черту... [28]. Он не учит системам! Не учит «по системе»! Сам Станиславский его просил никогда не работать по его системе в Америке! У каждого большого актера она есть, система или метод, утверждал Соколов, – но – своя собственная... Универсальные рецепты игры невозможны.

Ясно, что при таких позициях за Соколовым не ходили толпы жаждущих учиться «русской игре» учеников. При всей открытости, отзывчивости и доброжелательности друзей или приятелей у него было немного. Но среди них – актер Роберт Райан, композитор Николай Набоков, братья Шляпины – сыновья гениального певца (Соколов даже снимался в эпизодической роли в фильме «Дон Кихот» с самим Фёдором Ивановичем), один из них – Фёдор Фёдорович, неоднократный партнер по съемочной площадке, другой – художник Борис

Шаляпин, оставивший очень характерный портрет Соколова: словно высеченного из камня, мосластого, стареющего, угловатого, с удивительными живыми блестящими глазами и вечной зажатой между пальцами сигаретой. Было близкое знакомство со Стравинским и Судейкиным. После войны уходит из жизни его главный друг – супруга Елизавета, когда-то балерина, артистка Камерного театра, увлекавшаяся свободным танцем, принимавшая в их московской квартире великую и жалкую Айседору в дни ее замужества за Есениным. . . Елизавета Александрова разделила с Владимиром почти четверть века зарубежных скитаний и была единственной настоящей любовью и товарищем. Самое интересное, что перечисленные лица, включая и самого Соколова, не так давно стали участниками «русской пьесы» Р. Нельсона «Николай и другие» (“Nikolai and the Others”) [29] – о «новых американцах» – наших соотечественниках, собравшихся, согласно сюжету, сразу после окончания Второй мировой войны на некое «русское новоселие» – явно в традиции «Трёх сестер» Чехова. Спектакль, рассчитанный на театральные гурманов и ностальгирующих потомков первой эмиграции, показывался в середине 2010-х гг. на малой сцене театра Линкольн-центра. Роль Соколова играл американский актер, Джон Прокаччино. . .

После ухода жены Соколов еще больше замкнулся, находя забвение только в работе. Он открывает для себя новое поприще – телевидение. Принимает участие в трех эпизодах сериала-триллера «Сумеречная зона» (“Twilight Zone”, 1959–1963), снимается в фильмах – предшественниках разных будущих космических одиссей и первых атомных кинострашилках. Медленная подача немногословного текста, многозначительные паузы, крупные планы, огромные пустынные интерьеры, мистическая атмосфера, внезапные «наезды» камеры – все это создавало новое пространство для игры. И как всегда, появление Соколова даже на втором плане задает всему фильму некий точный камертон: второстепенный персонаж вырастает в значительную фигуру, например, ученого-атомщика, решавшего судьбы человечества, «пока город спит». А в итоге даже эпизод с участием русского актера Соколова навсегда врезался в память зрителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маре Ж. Неубиленный Станиславский // Искусство кино. 1963. №4. С. 116.
2. Метрическое свидетельство В. А. Соколова (копия выписи). Свидетельство о состояниях // ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 322. Ед. хр. 1656, Л. 6. (СФ, микрофильм).
3. Дом-музей Марины Цветаевой в Москве // Дворцы и усадьбы. 2013. №106. С. 28–29.
4. Литаврина М. Г. Артист Московского Камерного театра В. А. Соколов в зарубежье: к проблеме профессиональной самореализации русских актеров в эмиграции // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. М.: ГИИ, 2016. С. 251–277.
5. Ваксберг А. Театральный детектив. Любовь и коварство. М.: АСТ; Олимп, 2007. – 381 с.
6. Апушкин Я. В. Камерный театр. Москва – Ленинград: Кинопечать, 1927. – 63 с.
7. Sokoloff. Ein Schauspieler erzählt aus seinem Leben. Uhu. Berlin, 1927/28. Bd. 4, Heft 5. (Febr.) S. 94.
8. Diebold B. Tairoff und die Deutsche. РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 415 (газетная вырезка).

9. Ross L., Ross H. Vladimir Sokoloff // *The Player. A Profile of an Art.* New York, Simon and Schuster, 1962. P. 310–315.
10. Луначарская-Розенель Н. А. Память сердца. Воспоминания. М.: Искусство, 1965. – 479 с.
11. Марков П. А. В театрах разных стран. М.: ВТО, 1967. – 395 с.
12. Сбоева С. Г. Таиров: Европа и Америка. 1923–1930. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2010. – 683 с.
13. Зарубежная пресса о Камерном театре. Пер. Р. Рубинштейна // *Камерный театр. Статьи. Заметки. Воспоминания.* М.: ГИХЛ, 1934. С. 85–93.
14. *Clurman H. On Directing.* New York: Simon and Schuster, 1997. – 336 p.
15. *Garrett B. Betty Garrett and other Songs: A Life on Stage and Screen.* New York: Madison Books, 1999. – 360 p.
16. Возрождение. Париж, 1932. 15 июля.
17. *Theatre Arts Monthly.* New York, 1928. Vol. XII. № 4. P. 256–262.
18. Cry “Havoc!” and Let Slip the Dogs of War. Speech analysis. URL: <http://nosweatshakespeare.com>cry-havoc/>.
19. Cry Havoc!: Little Theater’s Big Hit // *Time.* New York, 1942. 11 February.
20. *Robinson H. Russians in Hollywood, Hollywood’s Russians. Biography of an Image.* Boston: Northeastern Publishers, 2007. – 304 p.
21. *Morley Sh. John Gielgud. The Authorized Biography.* London: Hodder & Stoughton, 2001. – 510 p.
22. *Nathan G. J. Crime and Punishment // The Theatre Book of the Year: 1947/48. A Record and Interpretation.* P. 194.
23. *Lindsey-Hogg M. Luck and Circumstances. A Coming Age in Hollywood, New York, and Points Beyond.* New York: Alfred A. Knopf Publ., 2011. – 290 p.
24. Jan Murrey to debut in off-Broadway role // *The Milwaukee Sentinel,* 1959, 25 September, part 2.
25. < Б.п.> Владимир Соколов. [Некролог] // *Новое русское слово.* Нью-Йорк, 1962. 17 февраля. Газетная вырезка: Архив-музей Дома русского зарубежья имени А. И. Солженицына (Москва). Фонд 17. Альбомы А. Калугина: Некрологи. Л. 60.
26. Vladimir Sokoloff, Character Actor, Dies. Obituary // *The Modesto Bee Page.* Associated Press, 1962. February, 16.
27. *Lewis R. Method or Madness? The highly acclaimed lectures on the Method School of Acting.* New York; Toronto; Hollywood: Samuel French Inc., 1958. – 165 p.
28. Vladimir Sokoloff. The Hell with all the Acting Theories. URL: <http://MovieMorlocks.com/2010/01/06/vladimir-sokoloff-the-hell-with-actng-theories/>.
29. Stasio M. Legit Review: ‘Nikolai and the Others’. URL: <http://variety.com/2013/legit/reviews/legit-nikolai-and-the-others-1200465975/>.

REFERENCES

1. Marais J. *Neyubileynny Stanislavskiy* [Non-jubilee Stanislavsky] In: *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], 1963, no. 4, p. 116.
2. *Metricheskoye svidetel'stvo V. A. Sokolova (kopiya vypisi). Svidetel'stvo o sostoyaniyakh* [Metric certificate of V. A. Sokolov (copy of extract). Certificate of states]. TSIAM. F. 418. Op. 322. Yed. khr. 1656, L. 6. (SF, mikrofilm).
3. *Dom-Muzey Mariny Tsvetaevoy v Moskve* [House-Museum of Marina Tsvetaeva in Moscow]. *Dvortsy i usad'by* [Palaces and estates]. 2013, no. 106, pp. 28–29.
4. Litavrina M. G. *Artist Moskovskogo Kamernogo teatra V. A. Sokolov v zarubezh'ye: k probleme professional'noy samorealizatsii russkikh akterov v emigratsii* [Actor of the Moscow Chamber Theatre V. A. Sokolov in foreign countries: to the problem of professional self-realization of Russian actors in exile]. In: “...Glyadet' na veshchi bez boyazni”. *K stoletiyu Kamernogo teatra* [“...Look at things without fear.” To the centenary of the Chamber Theatre]. Moscow: GII, 2016, pp. 251–277.

5. Vaksberg A. *Teatral'nyy detektiv. Lyubov' i kovarstvo* [Theatrical detective. Love and deceit]. Moscow: AST, 2007. 381 p.
6. Apushkin J. *Kamernyy teatr* [Chamber theater]. Moscow-Leningrad: Kinopechat'. 1927. 63 p.
7. Sokoloff. Ein Schauspieler erzählt aus seinem Leben. *Uhu*. Berlin, 1927/28. Bd.4, Heft 5. (Febr.) S. 94.
8. Diebold B. Tairoff und die Deutsche. *RGALI*. F. 2328. Op. 1. Item 415. (newspaper clipping).
9. Ross L., Ross H. Vladimir Sokoloff. In: *The Player. A Profile of an Art*. New York: Simon and Schuster, 1962, pp. 310–315.
10. Lunacharskaya-Rozenel N.A. *Pamyat' serdtsa. Vospominaniya* [Memory of the heart. Memories]. Moscow: Iskustvo, 1965. 479 p.
11. Markov P.A. *V teatrah raznykh stran* [In theaters of different countries]. Moscow: VTO, 1967. 395 p.
12. Sboyeva S.G. *Tairov. Yevropa i Amerika. 1923–1930. Zarubezhnyye gastrol'i Moskovskogo Kamernogo teatra* [Tairov: Europe and America. 1923–1930 Foreign tours of the Moscow Chamber Theatre]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. 2010. 683 p.
13. *Zarubezhnaya pressa o Kamernom teatre* [Foreign press about the Chamber Theatre]. In: *Kamernyy teatr. Stat'i. Zametki. Vospominaniya* [Chamber Theatre. Articles. Notes. Memories]. Moscow: GIKHL, 1934, pp. 85–93.
14. Clurman H. *On Directing*. New York: Simon and Schuster, 1997. 336 p.
15. Garrett B. *Betty Garrett and other Songs: A Life on Stage and Screen*. New York: Madison Books, 1999. 360 p.
16. *Vozrozhdeniye* [Revival]. Paris, 1932. 15 July.
17. *Theatre Arts Monthly*. New York, 1928. Vol. XII. no. 4, pp. 256–262.
18. Cry “Havoc!” and Let Slip the Dogs of War. Speech analysis. Available from: <http://nosweatshakespeare.com>cry-havoc/>.
19. Cry Havoc!: Little Theater's Big Hit. *Time*. New York, 1942. 11 February.
20. Robinson H. *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an Image*. Boston: Northeastern Publishers, 2007. 304 p.
21. Morley Sh. *John Gielgud. The Authorized Biography*. London: Hodder & Stoughton, 2001. 510 p.
22. Nathan G.J. *Crime and Punishment*. In: *The Theatre Book of the Year: 1947/48. A Record and Interpretation*, p. 194.
23. Lindsey-Hogg M. *Luck and Circumstances. A Coming Age in Hollywood, New York, and Points Beyond*. New York: Alfred A. Knopf Publ., 2011. 290 p.
24. Jan Murrey to debut in off-Broadway role. *The Milwaukee Sentinel*, 1959, 25 September, part 2.
25. <N.a.> Vladimir Sokolov [Obituary]. In: *Novoye russkoye slovo. N'yu-York, 1962. 17 fevralya. Gazetnaya vyrezka: Arkhiv-Muzey Doma russkoye zarubezh'ye imeni A. I. Solzhenitsyna (Moskva)* [New Russian word. New York, 1962. February 17. Newspaper clipping: Archive-Museum of the House of Russian Abroad named after AI Solzhenitsyn (Moscow)]. Fond 17. Albomy A. Kalugina: Nekrologi. L. 60.
26. Vladimir Sokoloff, Character Actor, Dies. Obituary. *The Modesto Bee Page. Associated Press*, 1962. February, 16.
27. Lewis R. *Method or Madness? The highly acclaimed lectures on the Method School of Acting*. New York; Toronto; Hollywood Samuel French Inc., 1958. 165 p.
28. Vladimir Sokoloff. *The Hell with all the Acting Theories*. Available from: <http://MovieMorlocks.com/2010/01/06/vladimir-sokoloff-the-hell-with-actng-theories/>.
29. Stasio M. Legit Review: 'Nikolai and the Others'. Available from: <http://variety.com/2013/legit/reviews/legit-nikolai-and-the-others-1200465975/>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна – доктор искусствоведения,
 профессор исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
 и Российского института театрального искусства – ГИТИС (кафедра истории театра России).
 E-mail: litavrina55@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-6365-3813

ABOUT THE AUTHOR

Marina Litavrina – D. Sc. in Art Studies, professor at Lomonosov Moscow State University, professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 12.01.2022

Отредактирована: 02.02.2022

Принята к публикации: 11.02.2022

Received: 12.01.2022

Revised: 02.02.2022

Accepted: 11.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Литаврина М. Г. Владимир Соколов: американские годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78

FOR CITATION

Litavrina M. G. Vladimir Sokolov: the American years. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78