Кнебель М. О. **Вся жизнь** / Ред. Н. А. Крымова, Предисл. П. А. Маркова. М.: ВТО, 1967. 587 с.

*П. А. Марков*. Ожившие страницы истории советского театра 5 [Читать](#_Toc338241776)

**Первая глава.  
Книги, картины, театр моего детства Первая**

1. Отец. — Воскресенья в Третьяковской галерее. — Мои друзья-картины. — «Открытия». — Жизнь отца. — Издательство И. Кнебель. 12 [Читать](#_Toc338241777)

2. Я рассказываю сказку Льву Толстому. — Художники у нас в доме. — Мой первый режиссер. — И. Грабарь. — «Вечер Федотова». — Отца вызывают к Ленину. 21 [Читать](#_Toc338241779)

3. Театр моего детства. — Репетиция у Корша. — «Синяя птица». — Мне в театр ходить нельзя. — Орленок. — Лихачев. — Знакомство с А. И. Чариным. — «С такой внешностью невозможно стать актрисой». — Я смиряюсь. 28 [Читать](#_Toc338241780)

4. В доме А. И. Южина. — Южин читает нам Шекспира. — М. Н. Ермолова. — Южин в «Макбете». — Южин в комедии. 37 [Читать](#_Toc338241781)

**Вторая глава.  
Я — ученица Михаила Чехова**

1. Поворот судьбы. — Я — ученица Михаила Чехова! — Непоправимая ошибка Чехова. — Почему из чеховской студии не получился театр. — «Элла не верит в Христа». — Чехов делает этюды. 52 [Читать](#_Toc338241782)

2. Вахтангов и Чехов соревнуются. — «Атмосферу надо слушать». — Упражнения под музыку. — М. Чехов — ученик Станиславского. — Станиславский нас учит и дарит нам свои портрет. 70 [Читать](#_Toc338241784)

3. Михаил Чехов играет Фрезера. — Сценическая речь Чехова. — Опять об импровизации. — Критика о «Ревизоре». — Чехов готовится к Хлестакову. — Этюды на «зерно». — Легкость, свобода, точность. — М. Чехов о речи русского актера. 85 [Читать](#_Toc338241785)

4. Михаил Чехов — Гамлет. — «Вопль оскорбленного вкуса». — Живые чувства Гамлета. — Внутренняя наполненность и строгая правда. 111 [Читать](#_Toc338241786)

5. Новая студия. — Андрей Белый. — Пластический язык букв. — «Мячи». — Теория имитации. — Последняя встреча. 124 [Читать](#_Toc338241787)

**Третья глава.  
Вторая студия Художественного театра**

1. Снова поворот судьбы. — Студия Художественного театра. — Суровая школа. — Е. С. Телешева. — Когда импровизация становится искусством? — Добрый домовой МХАТ. 140 [Читать](#_Toc338241788)

2. «Сказка об Иване-дураке». — Станиславский репетирует массовую сцену. — Я — сын Станиславского. — Первая роль. — Молодой Хмелев. — Москва вокруг нас. — Уроки эксцентрики. 149 [Читать](#_Toc338241790)

3. «Разбойники». — Хмелев играет Шпигельберга. — «Гроза». — Моя сумасшедшая барыня. 161 [Читать](#_Toc338241791)

4. В. С. Соколова — очарование женственности. — Н. П. Баталов — современный актер. — Как Баталов меня спас. — «У Баталова роль в пятках видна». 171 [Читать](#_Toc338241792)

5. Чернорабочий МХАТ. — И. Я. Судаков — актер. — «Мы создали спектакль». — Вклад, не оцененный историей театра. — Вторая студия вливается в Художественный театр. — Вопросительный знак, которого, возможно, и не было. 180 [Читать](#_Toc338241793)

**Четвертая глава.  
Рядом со Станиславским**

1. «Актер глубокой характерности». — Граф Любин. — Крутицкий. — Арган. — Кавалер Рипафратта. — Сальери. — Рождение новой техники. — За кулисами во время чеховского спектакля. — Гаев. — Вершинин. — Астров. — Шабельский. 196 [Читать](#_Toc338241794)

2. Станиславский выдвигает молодежь. — «Марков — это Марков». — На репетициях «Горя от ума». — Я играю насморк. — Школа характерности. 213 [Читать](#_Toc338241796)

3. Я заболела ролью. — Первые встречи с Вл. И. Немировичем-Данченко. — На репетициях спектакля «Дядюшкин сон». — Незабываемый конкурс. — Моя Карпухина, — «С этим надо бороться!». 223 [Читать](#_Toc338241797)

4. Комплексное воспитание. — «Безумный день, или Женитьба Фигаро». — Займемся сегодня старушками. — Волшебные ключи. — Л. М. Леонидов — Плюшкин. — Талант строить коллектив. — Письмо М. П. Лилиной. 238 [Читать](#_Toc338241798)

5. «Кнебель с роли снять». — Разговор со Станиславским. — «Попробуйте сделать упражнение». — Я показываю «зерно». — Второй план Шарлотты. 257 [Читать](#_Toc338241799)

6. Станиславский предлагает мне преподавание. — Последняя студия. — Новый метод. — Дом в Леонтьевском. — Встреча с Мейерхольдом. — Прекрасный апофеоз. 264 [Читать](#_Toc338241800)

**Пятая глава.  
Моя тропинка в режиссуру**

1. В новый путь — В режиссуру! — М. А. Терешкович — актер. — Театр на Елоховской. — Новые проблемы. 288 [Читать](#_Toc338241801)

2. Мы ставим Скриба. — Ю. И. Пименов. — Моя тропинка в режиссуру. — Наши актеры. — «Дальняя дорога». 295 [Читать](#_Toc338241803)

3. Школа Горького. — «Своя правда». — Я ставлю «Последних». — «Выстрел в Ивана». — Почему молодость много может? 307 [Читать](#_Toc338241804)

4. Необходима инициативность. — «Мы с вами должны работать вместе». — Под обаянием Горького. — Что принес Хмелев в режиссуру. — «Дети солнца». 316 [Читать](#_Toc338241805)

5. Надо объединять студии. — Театр имени М. Н. Ермоловой. — «Разве мы ссорились?» — Я погружаюсь в Шекспира. — М. М. Морозов. — Н. А. Шифрин оформляет комедию Шекспира. 332 [Читать](#_Toc338241806)

6. Познаем логику чувства. — Реальные плоды нового метода. — Актер — творец приема. — Тайны Шекспира. — Театральная обыденность. — Я ухожу из ермоловского театра. 342 [Читать](#_Toc338241807)

**Шестая глава.  
Режиссерские уроки Немировича-Данченко**

1. Л. М. Леонидов за режиссерским столом. — Немирович-Данченко входит в работу. — «У Иверской». — Язык Погодина. — Труднейшая роль. — Энергия мышления. — Ленин в своем кабинете. — Простота вождя. 360 [Читать](#_Toc338241808)

2. Экспромты М. М. Тарханова. — «Стола я не отдам». — Фотографии. — Немирович-Данченко защищает автора. — Струны актерской души. 381 [Читать](#_Toc338241810)

3. Война. — «Берите все на себя». — Экзамен на достоинство. — Репетируем «Куранты» в Саратове. — Хмелев — Забелин. — Ливанов — Рыбаков. — Незабываемая премьера. — Мы сдаем «Куранты» Немировичу-Данченко. — Владимир Иванович задумал «Лес». 401 [Читать](#_Toc338241811)

**Седьмая глава.  
Счастье дружбы и единомыслия**

1. А. Д. Попов — актер. — «Виринея». — Неповторимая красота современности. — Попов — сатирик. — Театр революции становится театром современности. — Мы — единомышленники. 418 [Читать](#_Toc338241812)

2. «Какой там будет Грозный?» — А. Толстой читает свою пьесу. — Принципиальный шаг. — Как возникает замысел. — П. В. Вильямс. — «Это — разные люди». — Одержимость. 431 [Читать](#_Toc338241814)

3. Природа общения. — «Вздохи». — Незабываемый показ. — Попов — лирик. — Поиски тишины. — Муки Хмелева. — Автор своей роли. — А. Грибов — Малюта. — Ваятель. 446 [Читать](#_Toc338241815)

4. Страшный день. 464 [Читать](#_Toc338241816)

**Восьмая глава.  
10 лет в Центральном Детском Театре**

1. Удар. — Руки помощи. — Театр ЦДКЖ. 476 [Читать](#_Toc338241817)

2. Центральный детский. — Изучаю зрителя. — Мое богатство тут нужно. — «Горе от ума». — На языке большого искусства. — «Мертвые души». 482 [Читать](#_Toc338241819)

3. Мир современных характеров. — Первые розовские спектакли. — В детский театр приходит Погодин. — «Мы втроем поехали на целину». 491 [Читать](#_Toc338241820)

4. «Как стакан шампанского». — Секрет чудесного. — «Конек-горбунок». — Как Ефремов играл Ивана. — Сплав быта и поэзии. — Мы сочиняем сказку. — Чувство режиссера. 500 [Читать](#_Toc338241821)

**Девятая глава.  
Мои гастроли**

1. Мои гастроли. — Ю. Кольцов. — Чехов протягивает нам руку. — Замысел «Иванова». — Я работаю с Б. Смирновым. — Уроки Чехова. 514 [Читать](#_Toc338241822)

2. Вновь «Кремлевские куранты». — Это — мой долг. — Лепка души актера. — Четвертый Забелин. — Я ухожу из детского театра. 525 [Читать](#_Toc338241824)

**Десятая глава.  
Собиновский, 4, ГИТИС**

1. Встреча со старыми друзьями. — Новый ракурс педагогики. — Алексей Дмитриевич на приемных экзаменах. — Смена поколении. 536 [Читать](#_Toc338241825)

2. Драгоценное единство. — Уроки Попова. — «Тех, кому стоило отдавать себя, больше…» — Жертвенность профессии. — Судьбы и характеры наших учеников. — Какими они будут? 545 [Читать](#_Toc338241827)

3. Мой «Вишневый сад». 568 [Читать](#_Toc338241828)

**Указатель имен** 576 [Читать](#_Toc338241829)

# **{****5}** Ожившие страницы истории советского театра

Книга Марии Осиповны Кнебель «Вся жизнь» — одна из лучших в мемуарной театральной литературе. Она поражает прежде всего живым ощущением современности и чувством театра, которому М. О. Кнебель действительно отдала всю жизнь.

Книга эта, конечно, целиком автобиографична, по ней можно точно и просто воссоздать творческую биографию М. О. Кнебель как актрисы, режиссера и педагога. Кнебель имеет полное право на такой внутренний отчет, — об этом говорит вся ее обширная и многосторонняя деятельность, ее долгое и благородное служение искусству.

Но смысл и значение этой книги далеко перерастают личную судьбу ее автора.

Эта книга многопланова. Мне кажется, что в самом ее существе в качестве объединяющей темы лежит проблема становления режиссера как {6} художника и как мастера: она сквозит за всеми богатыми фактическими сведениями. Поэтому книга М. О. Кнебель носит не только мемуарный, но в значительной степени и теоретический характер. Все занимающиеся режиссурой и желающие проникнуть в проблемы режиссерского мастерства не смогут обойтись без этой книги.

Название, которое она носит — «Вся жизнь», — невольно заставляет вспомнить книгу К. С. Станиславского. В конце концов в основе обеих книг лежит один и тот же метод — говорить о сложнейших явлениях искусства простыми, образными и полными глубокого смысла словами. Поэтому возникающий на страницах книги личный образ автора воспринимается не только как очень интересная, своеобразная индивидуальность, но становится и неким художественным образом режиссера-педагога, постоянно находящегося в поисках истины, шаг за шагом постигающего тайны режиссерского искусства.

Это не только творческая биография М. О. Кнебель, это история режиссера, завоевывающего свое мастерство. Потому за каждым этапом личной биография неизбежно возникает та или иная проблема режиссерского искусства, начиная с самых первых шагов обучения до постижения самых серьезных проблем.

М. О. Кнебель подробно рассказывает о всех этапах своего сложного творческого пути. Читатель ясно представляет себе и студию Михаила Чехова, и Вторую студию Художественного театра, и самый Художественный театр, и студию М. Н. Ермоловой на Елоховской, и театр Ермоловой, и студию Хмелева, и Центральный детский театр. Все эти творческие организмы становятся как бы ожившими страницами истории советского театра.

Погружаясь в эту историю, читатель ощущает ее конкретно и живо, — никакой пыли прошлого или тем более сентиментального восхищения этим прошлым в книге нет. Она очень поэтична, а ее поэзия возникает, как это ни странно, из трезвого взгляда автора на прошлое, ему дорогое, но нигде не канонизированное.

Кнебель рассказывает о своих режиссерских работах, раскрывая свои замыслы и замыслы постановщиков, с которыми она совместно работала. Перед нами возникает атмосфера страстных поисков, атмосфера, в которой автору посчастливилось прожить всю жизнь. Интересен рассказ М. О. Кнебель о своих ролях: эпизодических, таких, как сумасшедшая {7} барыня в «Грозе» или Насморк в «Синей птице», а порой и очень существенных. — Карпухина в «Дядюшкином сне», Шарлотта в «Вишневом саде».

О богатстве режиссерских поисков М. О. Кнебель говорит ее инициативное участие в таких постановках, как «Кремлевские куранты», «Как вам это понравится», «Трудные годы», самостоятельная работа над «Ивановым», спектакли в Центральном детском театре.

На страницах книги возникает множество образов — актеров, режиссеров, художников, писателей. Одни из них обозначены несколькими штрихами, другим отведено большое место, но все они описаны безошибочно, живыми, яркими красками. Мне, которому приходилось встречаться с большинством из тех, о ком пишет М. О. Кнебель, особенно дорого ее умение проникнуть в самое «зерно» этих людей. Они становятся у нее многокрасочными, лишенными хрестоматийного глянца, близкими, интересными: жизнь театра со всеми ее противоречиями, тревогами, сомнениями возникает не только в судьбах отдельных постановок и театров, но и в судьбах художников, создававших театр.

Кнебель вспоминает детские и юношеские встречи с Грабарем, Чариным, Южиным, даже Львом Толстым. Немногими штрихами очерчены Андрей Белый, Алексей Толстой. Особенно хорошо, что в книге возникают живые образы режиссеров и актеров, несправедливо и незаслуженно забытых. Так проходят перед нашими глазами умный и тонкий педагог Е. С. Телешева, страстный, безотказно отдающий себя театру В. В. Лужский, тончайшая, необыкновенного изящества и женственности актриса В. С. Соколова, обаятельный и глубокий актер Н. П. Баталов, энергичнейший, полный яростного темперамента, всегда творчески спешащий И. Я. Судаков, М. А. Терешкович, интереснейшая и упорствующая индивидуальность, и многие другие.

Иногда М. О. Кнебель касается творчества актеров, которых мы как будто хорошо знаем, но они новыми красками играют в ее мемуарах.

Тут прежде всего поколение основателей Художественного театра — Л. М. Леонидов, И. М. Москвин, О. Л. Книппер; какую оригинальную фигуру она рисует в образе М. М. Тарханова; как интересны в ее рассказах режиссерские встречи с Б. К. Ливановым, Ю. Э. Кольцовым, Б. А. Смирновым, О. Н. Ефремовым!

{8} Кнебель тонко чувствует живопись, вкус к которой был воспитан в ней с раннего детства. И поэтому образы Ю. И. Пименова, Н. А. Шифрина и П. В. Вильямса становятся не менее увлекательными, чем образы актеров.

Ценно то, что автор берет этих людей не только с бытовой точки зрения, а главным образом с творческой, раскрывая сквозь свой личный опыт общения с ними то, что они внесли в искусство.

Но основное внимание среди творческих индивидуальностей, с которыми была связана судьба Кнебель, она отдает пяти лицам, вокруг которых и сосредоточивается весь рассказ. Это — М. А. Чехов, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Н. П. Хмелев и А. Д. Попов. Казалось, трудно что-либо прибавить к характеристике этих художников, но читатель как будто открывает их для себя заново, потому что Кнебель не теоретизирует, а рассказывает о живом творчестве, о сложных характерах, о том, как все они были непохожи друг на друга, как различен порой был их индивидуальный подход к искусству.

Первым своим учителем М. О. Кнебель называет М. Чехова. Она очень любит Чехова, да его и нельзя было не любить! Она рассказывает о его юморе, о мощности его импровизационного дара, об особенностях метода его преподавания. Она воскрешает перед нами исполнение им Хлестакова, Гамлета, Фрезера, пытается проникнуть в причину крушения его молодой студии, определяет его сходство и расхождение со Станиславским.

М. О. Кнебель вводит нас в лабораторию творчества Хмелева, раскрывая его сложный, легкоранимый характер, полный в то же время высокой требовательности и жертвенности по отношению к искусству.

Автор книги возвращает нас к актерскому и режиссерскому творчеству Станиславского, рассказывает о репетициях «Горя от ума», «Фигаро» и «Мертвых душ». Ей удается нарисовать образ Станиславского в его постоянных творческих и педагогических поисках. Она раскрывает репетиционный метод Вл. И. Немировича-Данченко.

Полны глубочайшего значения рассказы о методе молчаливых репетиций на основе внутренних монологов, о которых ничего нет в нашем театроведении. Автор анализирует глубокую внутреннюю родственность Немировича-Данченко и Станиславского при частом различии индивидуальных подходов к разработке роли.

{9} И, наконец, как продолжатель линии Станиславского и Немировича-Данченко, перед нами возникает Алексей Дмитриевич Попов. М. О. Кнебель фиксирует новые приемы, которые внес в режиссуру Попов, утверждая необходимость безостановочного развития учения Станиславского в Немировича-Данченко. Она рассказывает о методе репетиций Попова, о его эстетических принципах, о счастье полного творческого единомыслия, выпавшем ей на долю.

Я коснулся лишь небольшой части проблем, затронутых в книге М. О. Кнебель, но мне кажется, уже стало ясным, насколько эта книга сильна, умна, глубока и необходима.

*П. Марков*

# **{****10}** Книги, картины, театр моего детства **{****11}** Первая глава 1. Отец. — Воскресенья в Третьяковской галерее. — Мои друзья-картины. — «Открытия». — Жизнь отца. — Издательство И. Кнебель. 2. Я рассказываю сказку Льву Толстому. — Художники у нас в доме. — Мой первый режиссер — И. Грабарь. — «Вечер Федотова». — Отца вызывают к Ленину. 3. Театр моего детства. — Репетиция у Корша. — «Синяя птица». — Мне в театр ходить нельзя. — Орленок. — Лихачев. — Знакомство с А. И. Чариным. — «С такой внешностью невозможно стать актрисой». — Я смиряюсь. 4. В доме А. И. Южина. — Южин читает нам Шекспира. — М. Н. Ермолова. — Южин в «Макбете». — Южин в комедии.

## **{****12}** 1. Отец. — Воскресенья в Третьяковской галерее. — Мои друзья-картины. — «Открытия». — Жизнь отца. — Издательство И. Кнебель.

Папа — это ласковые и строгие глаза. Это рука, в которую вкладываешь свою детскую руку и чувствуешь, как твоя беспомощность оборачивается силой, потому что отец взял твои страхи и сомнения на себя. Ты идешь около него, твердо веря, что теперь с тобой ничего плохого не может случиться и впереди — счастье…

А потом из радостного тумана ласки, нежности и строгости, который обволакивает в памяти детские годы, встает папа — отец, который на весь день уходит в громадный книжный магазин, почему-то называемый «Издательство И. Кнебель». Домой он приносит чудесные книжки и показывает нам картинки.

Отец, показывающий картинки в детских книгах, потом — картины в Третьяковской галерее, куда он водил нас каждое воскресенье…

Мы жили на Петровских линиях, в квартире, расположенной над издательством. Отец весь день проводил там, внизу, а вечером работал дома. Мы знали — в кабинет к папе входить нельзя. Надо ждать, когда {13} он сам придет к нам в детскую. Папа наш только в воскресенье. В будни с нами мама, в доме главная — она. Даже папа, которого все уважают, папа, который каким-то чудесным образом создает книги, получает золотые медали на международных книжных выставках, знает четырнадцать языков и рассказывает захватывающие истории про художников, — этот папа, так же как и мы, боготворит маму и слушается ее.

Воскресенье было праздником — мы шли в Третьяковскую галерею. Отец не позволял нам «объедаться» картинами — за одно посещение он давал нам посмотреть картин десять-пятнадцать, не больше, зато подолгу стоял с нами около каждой. А вернувшись домой, раскрывал альбом репродукций Третьяковской галереи и начинал игру в «узнавалки». Мы, дети, узнавали картины и наперебой вспоминали цвета, краски, отдельные детали.

Мы знали, что отец будет хвалить нас, если мы что-то самостоятельно разглядим в картине. Это развивало в нас детский азарт — хотелось обязательно найти то, что, как нам тогда казалось, отец сам не заметил.

Может быть, именно эта игра делала картины русских художников удивительно близкими, к ним тянуло все вновь и вновь. С годами мое восприятие живописи, естественно, расширялось и изменялось, приходило преклонение перед Рембрандтом, Веласкесом, Ренуаром, Дега, Пикассо, Модильяни, но все-таки основу любви к живописи я получила в длинных, с хорошо натертым паркетом залах Третьяковской галереи.

Русская живопись навсегда осталась самой сильной и, если хорошо так сказать, интимной привязанностью из всех, связанных с мировым живописным искусством.

Отец так заразил меня любовью к картинам, что я скучала по ним, как по живым людям.

Какой-то особой, острой любовью я любила «Похороны крестьянина» Перова. Первое впечатление о смерти, которое так сильно влияет на душу, я получила, вглядываясь в эту картину, еще не испытав в жизни тяжести утрат.

А вот и мое маленькое «открытие» — я вдруг заметила кусочек савана, торчащий из гроба. Тогда отец рассказал нам, что это — найденная художником деталь, она помогает представить, что этой семье никто не помог в несчастье, а у женщины и двух малюток не хватило сил, чтобы закрыть как следует крышку гроба.

Отец разговаривал с нами, как со взрослыми, и за это я ему навсегда благодарна. Многое из того, о чем он нам говорил, я поняла, конечно, значительно позже.

Он учил нас вглядываться в среду, которой художник окружает событие. Обращал наше внимание на холодный, серый пейзаж картины Перова — серая земля, серое небо, серый заиндевевший лес…

{14} Не подозревая об этом, отец преподавал мне первые знания в области режиссуры.

В «Не ждали» Репина он объяснял нам, как одно и то же душевное движение художник раскрыл через психологию разных людей. Совсем не знает вошедшего горничная. Узнают, но совсем по-разному, девочка и обе женщины. Узнал мальчик. Образ вошедшего раскрыт через детали — простой крестьянский зипун, на недавно бритой голове отрастает жесткая щетка волос, ноги ступают тяжело, словно на них еще висит тяжесть цепей; в глазах застыл вопрос — что его тут ждет. Из окна и дверей, ведущих на балкон, падают неяркие солнечные лучи. А мягкие сочетания золотистых и голубоватых тонов окутывают все происходящее атмосферой тихой и грустной радости…

Позже я полюбила «Девочку с персиками» Серова — такая здоровая и чистая эта удивительная девочка, с ее ясными карими глазами и нежной пушистой кожей, похожей на кожицу лежащих перед неб персиков.

Я боялась смотреть на «Неутешное горе» Крамского, но меня властно притягивала к себе эта картина.

«Боярыню Морозову» Сурикова отец показал мне впервые на расстоянии — через несколько залов. «Посмотри, как картина может передать движение», — сказал он. И действительно, я увидела: мальчик догоняет сани, за ними — поворотом голов, движением рук — следует толпа, в снегу остаются глубокие следы, по ветру летит солома из саней, стелется подол черного платья… Сани стремительно уходят в глубину картины. И среди всего этого движения, влекомая им, фигура Морозовой, с вдохновенным бледным лицом, сверкающими глазами и высоко вздетой в двуперстии рукой. «За что она борется?» — спросила я отца. «За свою правду», — сказал он.

Увидев впервые на сцене М. Н. Ермолову, я почему-то сразу вспомнила боярыню Морозову. В Ермоловой я тоже почувствовала *свою* правду, и это, пожалуй, самое существенное, что сохранила моя память о ней.

Картина «Иван Грозный и сын его Иван» никогда не производила на меня того тяжелого впечатления, о котором так много говорили в пору моей юности. Я видела нечаянно убившего отца и умирающего, но непрощающего сына. И став взрослой, я всегда отходила от картины с чувством преклонения перед художником, который сумел так точно передать психологию *нечаянного* убийства и страстного желания исправить содеянное…

Позже я стала увлекаться Левитаном. Я любила его «Март». Мне казалось, я слышу звон капели, стекающей с кровли, а из открытых дверей сейчас кто-то выйдет, и лошаденка, ожидающая этого кого-то, блаженно жмурится, подставляя себя ласке первых солнечных лучей.

{15} Когда был прочитан рассказ Чехова «Агафья», вспомнился левитановский «Золотой плес», его тишина, прозрачность и последние краски догорающего дня: «Казалось, тихо звучали и чаровали слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядевшие на нас с неба…»

Совсем особое, таинственное чувство вызывал Врубель. Я всегда долго стояла перед его «Царевной-Лебедью». Мне нравилась неуловимость перехода от человека к сказочному существу. В мягких переливах сиреневого, розового, серебристого никак не уловишь, где кончаются кружева платья и где начинаются крылья фантастической птицы. Казалось, эта птица куда-то уходит, уплывает, зовет за собой…

Так проходило воскресное утро в Третьяковской галерее. Теперь я часто думаю, что именно отец с его страстной любовью к живописи, умением заражать силой искусства, сам того не желая и не ведая, толкнул меня к театру. Первые, необычайно острые впечатления, которые оставила в детстве русская живопись, долго, в течение всей жизни, питали память и воображение.

Каждый человек бывает благодарен своему первому учителю. Это особое чувство я испытываю к своему отцу. В детстве я просто любила его. Теперь я понимаю, почему он вызывал такое глубокое уважение у многих деятелей русской культуры. Его биография необычна и интересна.

Как случилось, что мальчик, родившийся в предместье маленького галицийского городка Бучач, в многодетной еврейской семье, прожив трудную, голодную жизнь, в результате стал крупнейшим издателем — пропагандистом русского искусства? Жизнь нередко плетет истинно фантастические узоры, задает человеку самые удивительные вопросы и ставит, казалось, неодолимые трудности. В столкновении с этой жизнью и раскрываются способности, которые в результате оказываются огромной силой.

Отец ушел из дома из-за того, что дед ударил его по лицу. Ударил за то, что тринадцатилетний сын заступился за мать. Без денег, с котомкой, в которой была краюха хлеба, он побрел пешком в Вену. Почему в Вену, он и сам не знал, ему казалось, что там его не найдут и там он станет доктором. Почему именно доктором, он тоже не знал, эта мысль ему пришла по дороге в Вену и показалась заманчивой. Он знал, что человек должен приносить другому человеку добро.

Путем невероятных лишений, голода, бездомного существования, чистки сапог на улице, торговли газетами и т. д. он добился права учиться, кончил гимназию и поступил на медицинский факультет. Учась и бегая по частным урокам, он познакомился с венским издателем. К этому времени интерес к живописи, страсть к книге, жажда путешествий и интерес к языкам стали для него осознанным влечением. Издатель, сыну которого он вправлял мозги по математике, стал водить его в типографию, {16} познакомил с техникой печатания. Отец к тому времени понял, что медицину он не любит. Он решил стать издателем. Все смеялись над ним: чтобы стать издателем, нужны деньги. Отец был спокоен — он знал, что умеет работать, как вол. Он решил, что перейдет с медицинского факультета в Коммерческий институт, а одновременно будет изучать издательское дело и языки. Кроме того, он решил изучить живопись всех стран. Почти без денег, систематически голодая, он все-таки на каникулы уезжает путешествовать и часами и днями сидит в музеях разных стран, изучая полотна великих мастеров.

К этому времени идея издавать книги по живописи становится для него настолько осознанной целью, что остается решить вопрос, где можно осуществить свою мечту. В Вене он не останется — насмешки над его мечтами оскорбляют его гордость. Глядя на его стертые башмаки и несменяющийся в течение всей студенческой жизни пиджак, окружающие называют его не иначе, как «издатель». И вот он подбивает четырех своих товарищей по институту в поисках счастья уехать из Вены. В день окончания высшего учебного заведения отец пишет на четырех записках названия разных стран. Друзья дают клятву — через три дня уехать в страну, которая выпадет им по жребию. Отец вытаскивает записку: *Россия*. Через три дня, несмотря на уговоры товарищей, говорящих, что смешно всерьез относиться к клятве, данной на студенческой пирушке, и нельзя ехать в Россию, не зная языка и не имея ни гроша в кармане, — несмотря на все это, он уезжает в Москву.

Отец часто вспоминал, что единственным его багажом был немецко-русский словарик, а единственным ориентиром — книжный магазин Девриена, торгующий иностранной литературой, — туда он надеялся устроиться на первых порах, пока не изучит русский язык. Решаясь на поездку в неведомую для него страну, он был убежден, что одолеет ее язык — у него были к этому феноменальные способности. К концу жизни он знал четырнадцать языков.

Однако, уезжая в Москву, он вовсе не думал, что останется в России на всю жизнь. Он рассматривал свою поездку скорее как путешествие, которое насытит его любопытство к новым землям и новым музеям. Кроме того, он дал клятву, пусть во время пирушки, но все же клятву. Это была вторая клятва в его жизни. Первую он дал своему отцу, уходя из дома: что никогда не вернется домой, как бы плохо ему ни было. Эту клятву он сдержал, хотя нежно любил свою мать и в самые трудные периоды своей жизни, отказывая себе во всем, посылал ей деньги и подарки.

Русского искусства отец не знал. В 70‑х годах прошлого столетия русская живопись в Европе не пропагандировалась.

И вот в Москве, работая продавцом в книжной лавке Девриена, изучая русский язык, голодая — каждая копейка откладывалась на будущее {17} «издательство», — отец начинает знакомиться с русской живописью. Она производит на него громадное впечатление. Много раз отец рассказывал мне, что, увидев в Троице-Сергиевой лавре рублевую «Троицу», он подумал: это сильнее «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Посещение Третьяковской галереи решило его судьбу. Первой мыслью было: почему до сих пор никто в мире не знает, какими картинами богата эта страна? Начались бессонные ночи — отцом овладела идея издать альбом репродукций картин Третьяковской галереи. Он был захвачен этой мыслью, как фанатик. У него не было друзей, с которыми можно было бы поделиться мечтами, а те, которым он пытался что-то рассказать, смеялись: «А деньги? Откуда ты возьмешь деньги?»…

В книжную лавку Девриена заходил молодой офицер — Гросман. Остзейский немец, он хорошо говорил по-немецки, и отец подружился с ним. Семья Гросмана ласково приняла отца. Это была первая семья в его жизни, которая относилась к нему тепло и дружески. По воскресеньям его приглашали к обеду, и молодой Гросман с восторгом выслушивал его несбыточные фантазии. Постепенно он сам увлекся планами издательства, и они решили общими усилиями организовать издательскую фирму «Кнебель и Гросман». Денег не было ни у того, ни у другого. Отец написал путеводитель по Москве, Гросман отредактировал его, — блестяще знавший немецкий, французский и английский, отец русским языком в те годы владел далеко не в совершенстве. Сколотив по копейкам какую-то сумму, они отпечатали свое творение. Внизу была строчка, которая наполняла отца глубокой радостью, — «Издательство Гросман и Кнебель». Но доход, полученный от путеводителя, оказался таким мизерным, что нечего было думать о каком-то более серьезном предприятии.

Вскоре Гросман умер от скоротечной чахотки; умер единственный человек, веривший мечтам об издательстве. Отец продолжал стоять за прилавком в магазине иностранных книг, по воскресеньям ходил в музеи и мечтал, обдумывал, фантазировал. Наконец он выносил план. Нужно было только одно: чтобы ему поверили. Главным в массе людей, которых он решил привлечь к своему плану, был Павел Михайлович Третьяков. В каком качестве представиться ему — «приказчик фирмы Девриен»? Бессмысленно. Тогда отец решил отрекомендоваться австрийским подданным, любителем русской живописи.

Отец рассказывал, как он десятки раз переписывал письмо к Третьякову с просьбой о встрече. Увидев молодого человека — иностранца, который уже много раз посещал его галерею и разбирался в этой сокровищнице, Третьяков радушно показал ему ряд новых полотен, еще не выставлявшихся. После любезного разговора о русской живописи Третьяков спросил отца, зачем, собственно, он добивался личного свидания. Тогда отец обрушил на Павла Михайловича все накопленные в течение {18} многих месяцев мысли о величии русского искусства, о необходимости издать сокровища, которыми владеет Третьяков, о том, что русскую-живопись не знают не только в Европе, но и в России, — нет ни одного издания, в котором хоть в какой-то мере была бы отражена русская живописная культура.

Третьяков молчал и слушал так внимательно, что у отца свободно и легко рождались все новые доводы и доказательства. Наконец Третьяков прервал отца:

— Каким капиталом вы располагаете?

— У меня нет денег.

— То есть как нет? Совсем нет?

— Ни копейки.

— Не понимаю вас, молодой человек, — подчеркнуто любезно сказал Третьяков. — Вы, по-видимому, хотите увлечь меня интересным делом. Вы хотите, чтобы я вложил деньги в издательство. А что вы сами собираетесь делать в этом издательстве? Хотя… — прервал он сам себя, — это меня не может интересовать, весь мой капитал в мануфактурной фабрике, а живопись я просто люблю, я коллекционер, трачу на нее деньги и не собираюсь ничего на ней наживать.

— Вы меня не поняли, — с отчаянием сказал отец, — я хочу издавать вашу коллекцию!

— Молодой человек, вы понимаете, что вы говорите? Как же вы будете издавать без денег? Как бы мало я ни разбирался в издательском деле, но ведь всякому ясно, что на это нужна бумага, печать, фотография…

Отец рассказывал, что потом ни разу в жизни он не испытывал такого состояния собранности, как в этот момент. План был продуман до последней мелочи. Сейчас надо было коротко и точно сформулировать его так, чтобы такой опытный коммерсант, как Третьяков, поверил в него.

План состоял в том, чтобы Третьяков разрешил бесплатно сфотографировать отобранные им вместе с отцом картины. Отец брался уговорить (так же как он уговаривает сейчас Третьякова) специалистов-фотографов сделать это в долг. Потом он также уговорит типографию дать бумагу и напечатать издание. Все долги будут уплачены после распродажи издания, которое, несомненно, будет иметь оглушительный успех.

Прибыль, которую отец вычислял в совершенно точных, больших цифрах, он целиком предлагал Третьякову.

Третьяков, который редко смеялся, расхохотался.

— А себе вы сколько оставите? — смеясь, спросил он.

— Ничего, — ответил отец, — но зато я хочу получить полностью прибыль со второго издания.

{19} — Знаете, молодой человек, — став вдруг серьезным, сказал Третьяков, — вы или сумасшедший или очень талантливый человек. Я скорее склонен думать, что вы сумасшедший. Но я ничем не рискую. Я дам вам разрешение фотографировать картины своей галереи, но имейте в виду: никогда и ни при каких условиях не просите у меня денег.

— Мне ваши деньги не нужны, — сказал отец, — и не я от вас, а вы от меня через год получите очень много денег.

Так, без средств, при помощи только огромной энергии, — ее хватило у отца на всю жизнь, — возникло первое в России издательство, которое в течение нескольких десятилетий пропагандировало богатства русского искусства.

Думая сейчас о деятельности моего отца, я решаюсь назвать ее в полном смысле слова просветительской. Главным вкладом его в русскую культуру я считаю широкое, многостороннее развитие эстетического вкуса — это было основой издательских принципов моего отца.

В издании детской литературы в то время господствовал грубый лубок. Отец привлек к оформлению детских книг Серова, Иванова, Билибина, Нарбута и других замечательных мастеров. Качество книги — иллюстраций, печати, бумаги — не могло не вызывать у читателей уважения и любви к искусству и литературе.

Отец издавал разнообразные пособия для школы. «Наглядность — основа обучения» — этот принцип лег в основу целого издательского дела. Таблицы по истории, географии, астрономии, этнографии, зоологии, минералогии и т. д. и т. п. — над всем этим также работали Рерих, Добужинский, Кардовский, Бенуа, Серов, Билибин, Лансере, Нестеров.

Если бы в результате деятельности отца остались только детские издания и альбомы Третьяковской галереи, Румянцевского музея, музея Александра III, частного собрания Терещенко, монографии Серова, Врубеля, Левитана, Нестерова, Рябушкина и других, и то его вклад в историю издательского дела в России был бы громаден. Но к этому добавляется еще огромнейший перечень.

Здесь и альбомы гравюр русских художников, и альбомы Пушкинской выставки в Москве и Петербурге. Здесь и репродукции картин Маковского, Орловского, Федотова, Верещагина, Айвазовского, Перова. Здесь и виды Соловецкого монастыря, и материалы по русской иконографии. Здесь и сборник композиций учащихся Строгановского училища, памятники древнего зодчества, история русской одежды, альбомы русских писателей и русских композиторов. «Русскую школу живописи» пишет Александр Бенуа.

Наконец — любимое детище отца, не доведенное до финала, — «История русского искусства», написанная И. Грабарем (вышло только пять томов).

{20} Отец увлекся мыслью издать жизнь животных в фотоснимках с натуры. Он находит людей, которые куда-то едут и привозят поразительные фотографии. Все это во времена, когда не было не только самолетов и экспрессов, но когда по Москве еще передвигались на конке. Какая громадная творческая энергия жила в этом человеке, таком скромном и бесконечно застенчивом в жизни!

Стоило возникнуть у него новой мысли, стоило ему услышать о чем-либо, могущем стать книгой или альбомом, и он, — как любила говорить мама, — «не доев котлеты», куда-то уезжал, чтобы самому, обязательно самому, увидеть Соловецкий монастырь, или Лондонскую национальную галерею, или какой-нибудь древний город России.

Когда он возвращался домой, ему, по-видимому, было необходимо рассказать о том, чем он был переполнен. Мы, дети, не понимали этого и немножко посмеивались над тем, что папа то часами разговаривает с нами, будто ни у него, ни у нас мет никаких дел, а то сидит у себя в кабинете, и к нему нельзя обратиться даже по самому существенному вопросу. Помню такой случай. Мне было тогда одиннадцать лет. Усадив всех кукол на диван, я читала им вслух «Униженных и оскорбленных».

Вошла мама, послушала и, решив, что нужно папино вмешательство, позвала его. Отец пришел, весь в своих мыслях. Выслушав маму, он спросил: «А почему ты считаешь вредным, чтобы куклы слушали Достоевского?»

Папино «вмешательство» в воспитание стало у нас семейной шуткой, хотя я потом часто думала, что отец не просто был занят, а упрямо держался некоторых педагогических позиций. Одной из них были, например, открытые библиотечные шкафы. Он считал, что ребенок сам разберется, что ему под силу читать, а что нет, сам поймет ровно столько, сколько ему позволит его возраст. Лишь бы он читал с интересом.

«Дурных книг у нас нет, — говорил он, успокаивая маму, — а не поймут, что за беда, — прочтут еще раз».

Сейчас только любители книг и знатоки искусства помнят имя моего отца, но для меня нет большей радости, когда кто-нибудь спрашивает меня: «А вы имеете какое-нибудь отношение к издателю Кнебель?», и я могу ответить: «Я его дочь».

Недавно меня познакомили с замечательным художником А. Пластовым. Это было во дворе Дома художников на Масловке. Был поздний вечер, чуть шел снег. Узнав, что я дочь «того самого Кнебель», Пластов снял шапку, низко поклонился мне, поцеловал руку и сказал: «Спасибо вашему отцу за красоту, которую он мне открывал в течение всей моей жизни прекрасными книгами…».

## **{****21}** 2. Я рассказываю сказку Льву Толстому. — Художники у нас в доме. — Мой первый режиссер. — И. Грабарь. — «Вечер Федотова». — Отца вызывают к Ленину.

Одно из самых первых моих детских воспоминаний стало потом семейной легендой. Тут уже трудно отличить, что ты помнишь сама, а что тебе рассказано близкими… Мы, дети, редко заходили к отцу в издательство. Он не любил, чтобы мы ему мешали, и только изредка сам брал нас с собой вниз, чтобы мы посмотрели новые книги. Для меня это было ни с чем не сравнимым удовольствием. Радость от посещения книжных магазинов до сих пор живет во мне как непрожитая и непрошедшая радость детства. В день, о котором идет речь, я упросила маму пойти смотреть книги. Отец был занят. В кресле около папиного письменного стола сидел старик, весь заросший: белая борода, белые усы, большие седые брови. «У папы дед Мороз?» — спросила я, по-видимому, слишком громко. «Дед Мороз» услышал это, и отец позвал меня. «Я не дед Мороз, а Лев Толстой, — сочиняю сказки для детей. Хочешь расскажу?» «Хочу». Толстой досадил меня к себе на колени и стал рассказывать сказку про «девочку-мышь».

Было мне пять или шесть лет, понятие авторитета еще не существовало в моем детском сознании. Сказка мне показалась скучной, и у меня росло убеждение, что он мне все время за что-то выговаривает, — я же не чувствовала себя ни в чем виноватой. Кончилось тем, что я заплакала и объявила, что сказка плохая и я ее слушать не хочу. Ясно помню необычайно острые и удивленные глаза Толстого. «Чем же сказка плоха? — спросил он меня, будто мы были однолетки. — Тогда расскажи свою, пусть люди рассудят, чья лучше».

Кажется, это было мое первое ощущение актерства и первое ощущение зрителя, которого надо завоевать. Кабинет отца был наполнен людьми. Служащие толпились в комнате, все, кроме меня, понимали, кем был Толстой. Я видела явное недовольство отца и матери моим поведением, чувствовала, что «бородатый старик» главнее моих родителей и что по его воле мне разрешили соревноваться с ним в рассказе. Он опять посадил меня на колени и, ласково гладя по волосам, сказал: «Ну, начинай! Если твоя сказка будет интереснее, — я принесу тебе завтра конфетку».

Сидя на коленях, рассказывать было неудобно, щекотала борода и сверлили пронизывающие глаза, которые я потом вспоминала всю жизнь. Я уселась на папин большой стол — это тоже было разрешено {22} в первый и последний раз в жизни — и стала рассказывать свою любимую сказку «Аленький цветочек».

Хорошо помню, как меня слушал Толстой и какая необыкновенная тишина была в комнате. Помню ясную мысль — это дед Мороз им всем велит слушать сказку, он — колдун, пусть знает про аленький цветочек.

По-видимому, это первое актерское выступление в моей жизни, стоило мне большого нервного напряжения. На следующий день я заболела. Лев Николаевич Толстой привез мне в этот день большую коробку шоколада, которую я потом долго хранила.

Сколько интересных людей видела я у отца! Серов, Левитан, Бенуа, Рерих, Добужинский, Нарбут — это далеко не полный перечень тех, кто бывал у нас в доме.

В. Серов, как помню, сидел за столом, немногословно участвуя в общем разговоре, и, склонив крупную голову над бумагой, непременно что-то чертил или рисовал. Иногда, отрывая глаза от рисунка, взглядывал на собеседника коротко и исподлобья.

В доме у нас много говорили о его картине «Петр I». Она была написана Серовым по заказу моего отца, как иллюстрация к школьному пособию. Однажды при мне Грабарь передавал отцу свою беседу с Серовым. Серов с увлечением рассказывал Грабарю о том, как петербуржцы боялись Петра, описывал его внешность, громадный рост и маленькую дергающуюся в нервном тике голову, огромность шага и дубину в руках. «Это будет замечательная картина, — говорил Грабарь. — Он хочет ее строить на стремительности движения…» (Впоследствии Грабарь поместил этот разговор в свою известную монографию о Серове, вышедшую в издательстве моего отца.) Я с огромным нетерпением ждала, когда картина будет готова. Она произвела на меня очень сильное впечатление. Действительно, казалось, что стремительность движений живет и за пределами рамы. Будто там бежит несметное количество людей, так же лихорадочно-испуганно следующих за Петром, как те, которых мы видим около него.

Грабарь восторгался одной интересной деталью картины. За фигурой Петра, на небольшом расстоянии от него, видна корова, опустившая голову к воде. Размер ее неоправданно мал, но именно этот размер подчеркивает громадную фигуру Петра, идущего по первому плану. Все в картине находится в движении, и только эта корова неподвижна. И, наконец, все сделано в серо-голубых холодных тонах — только корова решена оранжевым цветом, он контрастным пятном подчеркивает остальную гамму картины.

Помню любопытный случай из своего детства, связанный с творчеством Серова. Ехали мы с родителями поездом. Сидели в купе. Стало душно, и отец открыл дверь в коридор. Я увидела в коридоре человека, которого, сомнений не было, я хорошо знала, только не могла вспомнить {23} откуда. Все в нем было знакомо — и посадка головы, и два пальца, опущенные в жилетный карман. Он стоял полуспиной к нам, глядя в окно, ее замечая моих любопытных глаз, и тут я его узнала. «Папа — это человек с портрета Серова! Я видела его на выставке… Папа — посмотри!» — крикнула я в полном восторге.

Он быстро обернулся. Таких злых глаз я не видела. Злое выражение сменилось сдержанной любезностью, и он вежливо раскланялся с отцом. Это был известный банкир Гиршман, портрет которого висит теперь в Третьяковской галерее. Потом уже отец объяснил мне, в чем дело. Оказывается, когда Гиршман заказал Серову портрет, Серов назначил большую сумму денег. Гиршман согласился и начал позировать. Но у Серова была одна особенность — он не разрешал в процессе работы смотреть еще незаконченное полотно. Готовилась первая выставка произведений Серова, и портрет должен был экспонироваться на ней. Гиршману это льстило, и он терпеливо позировал. Но когда наконец художник показал ему портрет, он пришел в бешенство. С полотна высокомерно смотрел человек с холодно-хищными глазами, небрежно опустивший два пальца в жилетный карман, как бы за золотыми, — он все может купить. Портрет был написан беспощадно, и сходство при этом было абсолютное. Говорили, что Гиршман предлагал Серову громадные деньги за то, чтобы он не выставлял портрета. Но художник был неумолим.

Представляю, что пережил этот всесильный банкир, услышав, как даже ребенок радостно узнал его по ненавистному портрету!..

… Особое место в моих детских воспоминаниях занимает Игорь Эммануилович Грабарь. Отца с Грабарем связывали особые отношения, полные тепла и единомыслия. Грабарь был его другом и вдохновителем, человеком, в чей вкус он безоговорочно верил.

А мы, дети, были просто влюблены в Игоря Эммануиловича, нам нравилось в нем все, начиная с внешности. Он рано облысел, и поэтому голова его казалась круглой и большой. Она действительно была чуть великовата по отношению к невысокой, коренастой фигуре. У него было румяное лицо (этот румянец сохранился даже в старости) и мягкий нос, на котором сидело пенсне, веселые и умные карие глаза. Он говорил нам, что некрасивый, но нам он казался «лучше всех». Во всей его фигуре и лице было что-то веселое, энергичное и умное.

Грабарь любил детей и к тому же был неистощимым рассказчиком. В его голове хранился неисчерпаемый запас интересных историй. Он всегда откуда-то приезжал, куда-то уезжал, а возвращаясь, рассказывал нам новые истории и, конечно, объяснял картины. Он первый задал мне вопрос, который впоследствии, когда я стала актрисой и режиссером, неоднократно занимал меня: «Как ты думаешь, какой голос у суриковской “Боярыни Морозовой”»? А у репинской «Стрекозы» или у федотовской «Вдовушки»? Он первый рассказал нам об Италии, заразив мечтой {24} о поездке в Венецию, Флоренцию, Рим. Он говорил о русских иконах так, как рассказывают чудесные сказки, и для меня на всю жизнь чувство прекрасного связалось с тем необъяснимым настроением, которое возникало всегда, когда приходил Игорь Эммануилович. Он играл с нами в путешествия, заставляя задавать ему вопросы, и отвечал на эти детские вопросы красиво, поэтично, образно. А потом начиналась возня, и мы, облепив его, носились по всей квартире…

Грабарь объяснял нам каждую мелочь в картинах, своего любимого Федотова, заставляя подробно рассматривать не только людей, но и детали костюмов, и вещи в комнатах. Проходя в кабинет к отцу и мимоходом заглядывая в детскую, Игорь Эммануилович спрашивал: «А ну‑ка, какую еду подают на стол в “Сватовстве майора”? Чьи там портреты висят на стене и что лежит на боковом столике рядом с просвиркой?». Я видела только темную точку. А он, к моему полному восторгу, объяснял, что это копейка — сдача после покупки просвиры.

Однажды он взял нас троих, еще каких-то знакомых ребят и провел целое утро в Третьяковской галерее, показывая только одного Федотова. Так на всю жизнь и остался у меня в душе Федотов, пересказанный Игорем Грабарем.

Он объяснял содержание картин и одновременно вселял в душу восхищение художником, умевшим творить такие чудеса.

«Вот купецкий дом. Всего вдоволь в нем, — читал Грабарь куски из “Рацеи” Федотова, подводя нас к картине “Сватовство майора”. — И вот сам хозяин — купец. Денег йодный ларец, — показывал он на фигуру бородатого купца. — А вот сваха,

отставная деревенская пряха…  
… бессовестная привираха…  
… идет с докладом,  
что, дескать, жених изволил пожаловать».

Показывая невесту, он невероятно смешно и жеманно говорил:

Мужчина! чужой!  
Ой, стыд-то какой!

Мы смеялись до упаду.

А Грабарь, поразив нас таким мгновенным перевоплощением, уже рассказывал, как замечательно написаны обнаженные плечи и жеманно раскинутые руки у невесты, как изящна линия головы и шеи и как выразительна рядом с ней тяжелая, грузная фигура ее матери, ухватившей дочку за платье и сложившей оттопыренные губы так, что ясно слышится звук «у‑у‑у». Она, конечно, произносит по адресу дочки «дууура». На голове ее сизый платочек по-старинному,

{25} Остальной же наряд  
У француженки взят,  
Лишь вечор для нее и для дочки…

А каковы эти наряды!

Дочка в жизни в первый раз,  
Как боярышня у нас,  
Ни простуды не боясь,  
Ни мужчин не стыдясь,  
Кажет все напоказ…

«Смотрите, — говорил Грабарь, — розовая кисея на платье невесты сделана так, что виден шелковый чехол под нею, а там, где кисея немного длиннее чехла, заметны кусочек пола и атласный башмачок». «Тебе не хочется поднять упавший кружевной платочек?» — спрашивал он меня, а потом говорил о том, что розовые легкие краски платья невесты сгущаются и переливаются в тяжелые тона платья матери. Оно сделано из шелка «шанжан», он и розовый, и лиловый, и синий, смотря по тому, как ляжет волна шелка…

Результатом этого дня было решение Грабаря устроить у нас дома «вечер Федотова».

У нас была гостиная, разделенная аркой со шторой. В меньшей ее части поместились мы, «актеры», во главе с Грабарем. Большая часть комнаты была наполнена публикой, в высокой степени квалифицированной. Там сидели и Бенуа, и Серов, и Левитан, и многие другие замечательные художники. Но мы были так весело подчинены требованиям Игоря Эммануиловича, что совсем не волновались. Исполнителями были только дети. Мама взяла на себя труд по подбору костюмов, а сам Игорь Эммануилович читал наизусть «Рацею».

Честные господа,  
Пожалуйте сюда!  
Милости просим,  
Денег не спросим:  
Даром смотри,  
Только хорошенько  
Очки протри.  
Начинается, начинается  
О том, как люди на свете живут,  
Как иные на чужой счет жуют.  
Сами работать ленятся,  
Так на богатых женятся.

{26} Я в «Сватовстве майора» играла майора, за которого купец решил выдать дочку и которого Федотов весело характеризует:

И вот извольте посмотреть,  
Как в другой горнице  
Грозит ястреб горлице,  
Как майор толстый, бравый,  
Карман дырявый,  
Крутит свой ус:  
«Я, дескать, до денежек доберусь!»

Когда всех нас расставили по местам в точных позах федотовских фигур, он шепнул мне: «Для майора главное: “пришел, увидел, победил!”». Это было, кажется, первое знакомство с «зерном» характера…

… Революция ворвалась гигантским вихрем в нашу жизнь. Помню отца, растерянного, не понимавшего, что будет с делом его жизни, с издательством. Шли разговоры о национализации, о категорическом устранении бывших владельцев. А отец в Москве, в которой совершался переворот всемирного значения, в дни, когда выходить на улицу было запрещено, каждое утро, в девять часов, несмотря на слезы матери, открывал, как он привык это делать всю жизнь, большой неуклюжий замок, висевший на дверях издательства, и проводил там в полном одиночестве целый день. «Что ты там делаешь?» — допытывалась мама. «Работаю. У меня много дел!»

Не знаю, о чем тогда думал отец. В эти дни он был неразговорчив, замкнут. Он упрямо не хотел менять образ жизни и продолжал проводить целые дни в пустом помещении, пахнувшем типографской краской и книжной пылью, — тем особым, ни с чем не сравнимым запахом книжного магазина, который навсегда остался для меня волнующе-любимым.

В один из первых дней рождения молодой республики, когда еще шли бои на улицах, к нам домой, постучав прикладом в дверь, хотя звонок работал, вошел молодой боец, обвешанный пулеметными лентами. Он передал повестку, в которой говорилось, что отца — «Иосифа Николаевича Кнебель, книгоиздателя» — вызывают в Совнарком, к Ленину. Вызов был назначен на следующий день. Сутки мы прожили в необычайном напряжении. Отец не делился ни с кем своими мыслями, а каждый из нас по-своему представлял себе грядущий день. Но жизнь, как это она часто делает, опрокинула все наши предположения.

Мне кажется, отца больше всего поразила необычайная простота свершившегося. В приемной у Ленина он встретил еще двух издателей — Сытина и Саблина. Отца вызвали в кабинет к Ленину.

— Здравствуйте, Иосиф Николаевич, — сказал Ленин весело и энергично, — ну как, саботировать или работать?

— Работать, — без малейшей заминки ответил отец.

{27} — Я так и думал. Чудесно, — ответил Ленин. — А теперь, не теряя ни одной минуты, организуйте национализацию своего издательства. Необходимо, чтобы все запасы книг, клише, фото, бумаги и т. д. были переданы государству. Нужна точнейшая опись всего имущества, издательского и типографского. В ближайшее время я вызову вас на заседание по организации Госиздата. Вы внесете свои планы. Всего хорошего.

А когда отец уходил, он в спину ему еще веселее сказал:

— Если вы любите творчество создания книги, — вам будет интересно работать. Самый крупный издатель-капиталист не может позволить себе такого размаха, такого тиража изданий, какие наметили мы — социалистическое государство.

Потом, по прошествии многих лет, начиная работу над «Кремлевскими курантами» в МХАТ, я рассказала Н. Ф. Погодину о встрече отца с Лениным. Погодину понравился рассказ, и он взял из него первую реплику Ленина. В спектакле эта реплика звучит в устах Ленина во время его встречи с Забелиным: «Здравствуйте, Антон Иванович. Ну как, саботировать или работать?» Я подарила Хмелеву, когда он репетировал Забелина, отцовское черное драповое пальто, которое каким-то образом сохранилось у меня. И этими двумя моментами мой отец как-то присутствовал в работе над «Курантами»…

Без малейших колебаний отец приступил к сдаче издательского имущества; он сам возглавлял комиссию по национализации. Страсть к издательской деятельности была в нем значительно сильнее любви к деньгам. Легкость, с которой родители отнеслись к потере всего имущества, была для меня громадным уроком.

Жили мы материально очень тяжело, с трудом приспособляясь к совсем новым условиям быта. Потребовалось время, чтобы догадаться поставить печурку, научиться печь в ней хлеб из какой-то невероятной муки, делать оладьи из картофельных очисток и кофейной гущи и т. д. и т. п. Но атмосфера у вас дома в эти дни была бодрая, веселая. Отец работал с утра до поздней ночи, принимал участие в создании Госиздата, затевал новые издания, постоянно встречался с Бонч-Бруевичем и Луначарским, затеял издательство при Третьяковской галерее. Он жил полной, напряженной творческой жизнью, чувствуя, что его силы, знания и опыт нужны. Он не любил говорить о политике и не был, конечно, борцом, но он был тем честным специалистом, в которых нуждалось молодое Советское государство, тем интеллигентом, который через любовь к своей профессии понял масштабы и цель нового, народного хозяйства. Он умер в 1926 году, работая в полную силу, и после его смерти моей матери была присуждена пожизненная персональная пенсия в память заслуг отца в области издательского дела.

## **{****28}** 3. Театр моего детства. — Репетиция у Корша. — «Синяя птица». — Мне в театр ходить нельзя. — Орленок. — Лихачев. — Знакомство с А. И. Чариным. — «С такой внешностью невозможно стать актрисой». — Я смиряюсь.

… Театров в дни моего детства в Москве было очень мало. Были Большой театр и Частная опера Зимина, Малый, Художественный и два театра частной антрепризы — театр Корша и театр Незлобина. Шесть театров на всю Москву. Нашим современникам это должно казаться удивительным, ведь они видят сводную московскую афишу, насчитывающую больше тридцати театров.

Детских театров не было вообще. Но по воскресеньям и в другие праздники в театре Корша давали утренники для детей. Обыкновенно это были сказочные представления неизвестных авторов. Ставились они очень наивно. В них фигурировали сказочные принцессы с золотыми коронами на распущенных волосах, колдуньи с крючковатыми носами, клюкою в руке, седыми и тоже распущенными волосами. Вообще распущенные волосы были непременным атрибутом персонажей. Многие штампы сказок и театральных «чудес» были широко использованы на этих детских утренних, но это ни в какой степени не мешало нам всем сердцем отдаваться происходившему на сцене.

Запомнилась мне почему-то пьеса под названием «Чудесный талисман». Ее главный герой необыкновенно смешно говорил: «Я маркиз де Квинто де Кастро де Мухо де Шариварибухоликхрано де Фотополяро. И мой отец был маркиз де Квинто… (и так далее до конца). И мой дед был маркиз де Квинто… де Фотополяро…». Каждый раз, когда актер начинал произносить эту фамилию, детвора, наполнявшая зрительный зал, разражалась громким хохотом, а потом всем залом подсказывала ему фамилии его отца и деда.

Несмотря на то, что это был явный и грубый балаган, мы смеялись до слез, получая полное удовольствие. И смех этот оставил в душе какой-то глубокий, чистый след.

Однажды мы, дети, катались на катке на Петровке, в доме Обидина. Отец зашел за нами. Сестра и брат упросили его оставить их еще покататься, а меня отец забрал с собой. Я была слабым ребенком, много болела и постоянно жила под особой опекой. Чтобы утешить меня, отец сказал, что мы зайдем в театр Корша и купим билеты на ближайший утренник. Зайдя в театр и купив билеты у единственного служащего Корша кассира Копалинского (он был и кассиром, и бухгалтером, и администратором), отец решил повидаться с Федором Адамовичем Коршем, {29} своим приятелем. Копалинский проводил нас наверх, и мы через большое фойе прошли в кабинет к Коршу.

В фойе шла репетиция. В середине большой комнаты стоял круглый диван, актеры были в своих платьях, держали в руках какие-то листики и громко разговаривали. «Что они делают?» — спросила я отца. «Репетируют», — ответил он шепотом. «Пойдем», — тянул он меня, но я упиралась. Мне страшно хотелось посмотреть, как готовятся к спектаклю актеры. Особенно поразило, что они похожи на обыкновенных людей.

Театр производил на меня настолько сильное впечатление, что после каждого спектакля, который я видела, мои родители принимали твердое решение больше не брать меня с собой. Я настолько верила всему происходившему на сцене, что пыталась слезами и мольбами остановить действия бабы-яги или злого колдуна. Через много десятилетий, работая в Детском театре, я узнавала в самом маленьком зрителе свои детские страхи, потрясения и радости.

Водили нас только на детские спектакли, и я была твердо убеждена в существовании бабы-яги, мне в голову не приходило, что всемогущие колдуны, феи и гномы, за которыми я с таким волнением наблюдала, — обыкновенные люди. Потому репетиция в фойе коршевского театра произвела на меня такое впечатление. Но еще большее впечатление произвело на меня то, что человек-актер может по своей воле стать другим человеком. Я тогда, конечно, не знала таких слов, как перевоплощение, и вообще ничего не знала об актерском искусстве.

Родители мои интересовались театром так, как им интересовалось большинство московской интеллигенции. Они бывали на премьерах, предпочитали Художественный театр Малому, но чаще ходили на концерты и по-настоящему любили только живопись. Дома у нас никогда никаких разговоров о театре не было, а детей водили на утренники к Коршу скорее потому, что Федор Адамович присылал приглашения — ложу на детский спектакль. Сам Корш на спектакле заходил к нам, чтобы поздороваться с отцом, строго грозил мне пальцем и говорил, что плакать и громко кричать нельзя, а то он больше никогда не будет приглашать меня в театр. И вдруг я вижу обыкновенных мужчин и женщин, которые «репетируют», то есть учатся тому, чтобы стать на спектакле теми существами, за которых их принимают зрители.

С этого момента для меня началась жизнь, наполненная удивительной мыслью. Художник может нарисовать человека так, что смотрящий гадает, какой у него голос, а артист может стать любым человеком. Он может придумать себя — старого или молодого, умного или глупого, злого или доброго. Артист казался мне всемогущим. Теперь, идя в театр, я уже не могла забыть людей в большой комнате с круглым диваном. По сцене ходят не волшебники и феи, а люди, обыкновенные люди, которые обладают таинственным умением становиться по своей воле {30} любым существом. Я перестала верить во всамделишность колдунов и фей. Потом мне рассказали, что есть люди, которые пишут пьесы, а актеры только выучивают слова наизусть. Магия театра на какой-то период перестала действовать. Я несколько отрезвела и уже не кричала и не плакала на спектаклях.

Прошло несколько лет, и меня повели на «Синюю птицу». Сейчас трудно понять, какую огромную воспитательную роль сыграл этот спектакль для многих поколений ребят. Несмотря на то, что я уже ходила в приготовительный класс гимназии, понятие тишины, дисциплины, собранности я ощутила впервые на спектакле «Синяя птица». Эта тишина и сосредоточенность необходимы, чтобы раскрылся удивительно-простой серый занавес. Чайку на этом занавесе я в течение долгих лет считала изображением синей птицы…

Гениальный по простоте режиссерский прием черного бархата и вертящегося стеклянного шара, создающий все эффекты спектакля, бабушка и дедушка, ходившие на котурнах, благодаря чему Тильтиль и Митиль казались маленькими детьми, царство прошлого, показанное через тюль, — вся эта техника была так совершенна, что не только детям, но я взрослым не бросалась в глаза. Сказка о путешествии мальчика и девочки, о доброй собаке, лукавом коте и одушевленных вещах крепкими нитями привязывала к себе замирающее от восторга сердце, а мечта о синей птице поселилась в душе так крепко, что я твердо решила не ходить больше в гимназию, куда до этого дня я ходила с гордостью. Мне казалось, что я должна, просто обязана идти куда-то и во что бы то ни стало найти синюю пищу. Это настолько испугало моих родителей, что в течение целой зимы меня вообще не брали с собой в театр. Самое удивительное было то, что я туда теперь и не стремилась. По-видимому, пережитое на «Синей птице» выходило за рамки обычных впечатлений, возможных для ребенка.

Признанная врачами «особо впечатлительной», я попала в число детей, которых надо «беречь». Я приняла это как должное и спокойно примирилась с тем, что в театр мне ходить нельзя.

Несмотря на то, что мое детство и юность протекали в атмосфере искусства, люди театра почти не входили в круг моих впечатлений. Я взрослела, но театр до поры до времени занимал свое, достаточно скромное место в сфере моих мыслей. Впечатления были разрозненными, нерегулярными. Помню, например, летом, на даче, в большом деревянном дачном театре Малаховки я впервые увидела «Лес» Островского. Несчастливцева играл К. Н. Рыбаков, для отца которого, Николая Хрисанфовича Рыбакова, Островский и писал эту роль.

В пьесе есть такой текст: «Как я играл!.. Кончил я последнюю сцену, выхожу за кулисы, Николай Рыбаков тут. Положил мне так руку на плечо… “Ты, говорит… да я, говорит, умрем, говорит”…».

{31} Рыбаков-сын был большим грузным человеком с седеющими волосами. Он обладал тем, что в старину называлось «органом», — большим, звучным басом, и роль Несчастливцева торжественно декламировал. Но под личиной провинциального трагика в нем вдруг сверкали добрые наивные черты романтика. А слова о своем умершем отце и учителе он говорил с искренним чувством и простотой. Публика, знавшая, что Рыбаков-сын будет на сцене упоминать имя своего знаменитого отца, ждала этих слов и выслушивала их с громадным волнением и уважением.

В этом же спектакле Улиту играла М. М. Блюменталь-Тамарина. Мягкий комедийный талант ее заворожил меня. Худенькая, небольшого роста, тихий старческий голос. Казалось, она ничего не делает, настолько просто и естественно она говорила и вела себя, этой простотой и беря в плен весь зрительный зал. У ее Улиты была смешная душа, смешные мысли, а играла она серьезно, без тени нажима или желания посмешить…

В театре Незлобина шел спектакль, на который рвалась вся московская молодежь. Детей на вечерние спектакли не пускали, и, дождавшись, когда «Орленок» Ростана пошел наконец в воскресное утро, я попала на спектакль, о котором гудела вся женская гимназия с первых до последних классов, повторяя на разные голоса: «Мне двадцать лет, и ждет меня корона. Мне двадцать лет, я сын Наполеона!»

Впервые я тогда услышала имя Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник, с которой мы потом так интересно работали, — по словам отца, она с блеском перевела стихи Ростана.

Героем пьесы был сын Наполеона. Мальчика воспитывают при Австрийском дворе и стараются вытравить у него всякое напоминание об отце. Он носит титул герцога Рейхштадтского, но украдкой изучает французский язык, историю Наполеона и мечтает о возвращении отцовского престола. Он делает попытку бежать из Австрии при помощи группы заговорщиков. Все происходит очень эффектно — сын Наполеона бежит с маскарада, вместо него на балу остается подставное лицо, в побеге принимают участие разные маски. Но заговорщиков настигает полиция, и сын Наполеона оказывается вновь водворенным в австрийский плен. Он умирает от чахотки, тоскуя по Франции.

Роль Орленка играл актер В. И. Лихачев. Я не видела его ни в каких других ролях, но в Орленке он стал, буквально, кумиром молодежи. Красивые ростановские стихи легко и вольно лились со сцены. Молодой, стройный, то задумчивый, то шаловливо-веселый, то смелый и отважный, он заставлял бурно биться наши сердца. Удивительны чары искусства! Никто из молодежи не только не был заражен запоздалыми бонапартистскими настроениями, но никто о них и не думал. Горячее сочувствие Орленок вызывал потому, что был юным пленником ненавистного ему государства и не хотел мириться с этим. Он протестовал, {32} и этот протест живо откликался в сердцах зрителей. Он вызывал восторг, как человек, способный на смелый, отчаянный шаг, грозящий ему смертью, — и что нам было до бонапартизма!

История театра, увы, не сохраняет часто даже имен таких кумиров публики, как Лихачев. Но те, кто помнит, не может мысленно не благодарить их за минуты пылкого сочувствия, вызванного игрой артиста…

Как я уже говорила, люди театра почти не входили в круг моих детских переживаний. Но два человека, два актера сыграли большую роль в моей жизни. Это были совсем разные люди, разным был и масштаб их дарования, и сфера деятельности. Только в моих воспоминаниях они стоят рядом.

Первым был Андрей Иванович Чарин — ведущий актер театра Корша. Вторым — Александр Иванович Южин-Сумбатов. Чарин вошел в мою жизнь раньше. Южина я узнала через несколько лет.

Андрей Иванович был страстным книжником. Познакомившись с отцом в Литературно-художественном кружке, он попросил разрешения посмотреть его замечательную библиотеку. Выяснилось, что Чарин, так же как и мы, жил в Петровских линиях. Возникла дружба, ставшая многолетней. У Чариных были две дочери, наши однолетки, и для меня началась новая жизнь.

Мы ходили на все спектакли, в которых играл Чарин. И в каждом новом спектакле он поражал наше воображение. А дома — и у нас, и у Чариных — началась увлекательная, захватывающая все помыслы игра в театр.

По чьей инициативе началась эта игра, я не помню, знаю только, что она ворвалась в мою жизнь, как вихрь, и закружила меня. Играли мы собственно не пьесу, а то, что запоминалось от виденного спектакля. Роли распределялись на память, с учетом того, сколько в данный день было детворы. Собиралось нас трое или четверо, и мы без малейшего смущения играли «Коварство и любовь» или «Грозу». Каждый играл по несколько ролей. Когда нас было больше, роли делились с меньшей щедростью.

Несмотря на то, что я была чуть ли не самой младшей в компании, я почему-то выполняла функции режиссера, то есть распределяла роли, пересказывала и напоминала содержание, а сама, без каких-либо возражений со стороны остальных, играла все роли Чарина. Публики у нас не было. Взрослых мы не допускали, а когда зазывали детей знакомых, то они из публики превращались тоже в актеров. Делали мы все это почему-то втайне. Таинственный шепот, прикрытые двери и временно исчезавшие шляпы, перчатки, палки, зонты и одеяла — все это не могло оставаться незамеченным. Не могло пройти мимо родителей и то, что в доме стали появляться незнакомые дети, которых мы сами таинственно встречали и провожали.

{33} Играли мы, конечно, своими словами. Пьесы раздобыть было невозможно — у нас в доме их не было. Можно было бы достать пьесы у Чарина, но он делал вид, что не понимает, зачем они нам нужны. Можно было решиться и открыть ему нашу тайну, но мы ее свято хранили.

Таким образом у нас появилась масса обязательств. Надо было вымаливать у Чарина контрамарки для знакомых детей «с бульвара», а у отца — деньги на покупку билетов. Дети иногда предавали нас — в театр ходили, а играть не хотели. Тогда мы искали новых энтузиастов.

Андрей Иванович Чарин был интереснейшей личностью. Еще будучи студентом, он стал актером, но тем не менее окончил два института: археологический и коммерческий. Защитил диссертацию на тему «Начало театра на Руси», получив за нее золотую медаль.

Он был передовым и отзывчивым человеком. Безотказно участвовал в спектаклях и концертах в пользу студенчества, в театре Корша нес на своих плечах почти весь репертуар. Перелистывая журнал «Рампа и жизнь», видишь, что Чарин за один сезон 1917 года из 225 спектаклей играл в 196. И так было всегда — свободных вечеров у него не было.

Его хорошо знали и в провинции — до поступления к Коршу он много играл в Ростове, Таганроге, Николаеве, а позже, после окончания сезона в Москве, непременно выезжал куда-нибудь.

Творческий диапазон его был необыкновенно широк. Он играл Уриэля Акосту и Фердинанда, Незнамова и Жадова, Вронского и Райского, Чацкого, Хлестакова, Арбенина.

На сцене Чарину была свойственна романтическая приподнятость. Стройный, с выразительным лицом, он казался удивительно красивым. Прекрасный баритональный голос, чистая дикция, открытый, свободный темперамент — все эти качества делали его любимцем публики, особенно молодежи.

Любопытно, что для своего юбилея он избрал роль Хлестакова. Успех у него был громадный, и мне тогда казалось, что он играет замечательно. Только потом, увидев в этой роли Михаила Чехова, я поняла, что Чарин играл Хлестакова традиционно, пользуясь главным образом блеском речевой техники.

Но, так или иначе, именно Чарин первым открыл для меня Хлестакова, Фердинанда, Ромео, Незнамова, и эти впечатления врезались в душу навсегда. (Для моего поколения вообще характерно, что мы через театр учились любить литературу. Мы раньше влюблялись в Полевицкую — Лизу, а потом уже читали «Дворянское гнездо».)

Так Чарин — Арбенин надолго притянул меня к Лермонтову. Помню острый взгляд этого Арбенина, откинутые над высоким лбом волнистые седеющие волосы, изысканность манер, движений, одежды.

Он имел право сказать: «Я вижу все насквозь… все тонкости их знаю…». С великолепной небрежностью садился за игорный стол, чтобы {34} спасти Звездича. Презрительно и небрежно отвергал благодарность. Он проходил по залам усталый и задумчивый, но только дома, когда он начинал говорить о Нине, становилось ясно, что никакого покоя в душе у него нет. Принято считать, что прежние герои-любовники пользовались внешними эффектными приемами воздействия на публику. О Чарине говорили, что спектакль, в котором ему не удавалось вызвать несколько обмороков в зрительном зале, он считал проваленным.

В воспоминаниях Н. А. Смирновой попадаются, например, такие слова о нем: «Чарин любил, когда игра вызывала истерики, и всегда просил кого-нибудь из незанятых актеров пойти в публику и считать, сколько женщин вынесли из зрительного зала… Чарин уверял, что успех последнего акта “Без вины виноватые” зависит от того, как я произнесу слова: “Гриша, мой Гриша!”. Он утверждал, что эту фразу можно написать нотами, как в опере, и что только определенной высоты ноты производят эффект, вызывающий большое количество истерик. Я всегда пугалась, когда произносила эту фразу, прижимая к себе голову Чарина, а он шептал: “Ну, вот сегодня здорово — двенадцать истерик наверно”. А иногда — наоборот: “Никуда не годится! Дай бог, чтоб одна истерика, больше не будет”. Он бывал прав, но я, к его большому неудовольствию, всегда играла по-разному…»[[1]](#footnote-2)

Все это, вероятно, правда. Однако, несмотря на эту привязанность к обморокам в зале, манера чаринской игры была отмечена большой культурой и вкусом.

«Маскарад» я смотрела много раз и отчетливо помню, например, что весь монолог Арбенина Чарин произносил, не вставая с кресла. Это был действительно сосредоточенный разговор с самим собой. Никакой апелляции к зрительному залу не было. Был, может быть, чуть форсированный акцент на голосовые и дикционные данные — вот и все, что впоследствии мне вспоминалось, как старомодность актерского приема. Вместе с тем его речь звучала так, что запоминалась, как ясная мелодия. Он любил контрастные звуковые оттенки, например, нередко пользовался пианиссимо, зная, что умеет создавать в зрительном зале мертвую тишину.

И вдруг во мне забытый звук проснулся:  
Я в душу мертвую свою  
Взглянул… и увидал, что я ее люблю,  
И, стыдно молвить… ужаснулся!.. —

говорил он так тихо, что сердце замирало.

Чарину была совсем не свойственна сентиментальность, скорее его привлекала острота характеристик. Как резко менялся его Арбенин, когда обнаруживал отсутствие браслета! Он неожиданно делался каким-то {35} угловатым и резким. Хриплым шепотом спрашивал: «… где твой другой браслет?» Сдержанный, воспитанный человек неожиданно оборачивался надменным, злым мстителем. Или момент, когда он получал в руки записку князя Нине. Он словно каменел в отчаянии. Если в ревнивых попытках узнать правду он казался порывистым и стремительным, — теперь он становился каким-то монотонным, действовал и говорил почти механически. Это был насмерть раненный человек.

Мы привыкли считать, что в юном возрасте спектакль воспринимается главным образом через сюжет. Вспоминая свою молодость, я вижу, что театральные потрясения возникали главным образом от того, что сцена приоткрывала сферу еще неведомых чувств.

Плохая пьеса наносит страшный и, может быть, непоправимый удар эмоциональному развитию человечка, который с открытым сердцем готов впитать все мысли, действия и чувства, преподносимые ему театром. Конечно, лермонтовский «Маскарад» я еще не могла тогда понять по-настоящему. Мысли и чувства Арбенина — тоже. Но сила художественного впечатления не всегда равнозначна степени понимания. По-видимому, отклик сердца оставляет глубокие следы я уже впоследствии обогащает ум.

Я не могла, конечно, разобраться в том, насколько хорошо Чарин чувствовал стиль автора, стиль эпохи. Но, подражая Чарину в наших детских играх в «театр», я понимала каким-то чутьем, что и внешнее поведение Андрея Ивановича в разных ролях было совершенно разным. Рядом со светским Арбениным особенно запомнился мне Жадов из «Доходного места» Островского.

Молодой русский парень, светловолосый, с маленькой светлой бородкой — внешне он напоминал известную картину Ярошенко «Студент». Особенно сильное впечатление он производил на меня в третьем акте, в сцене опьянения, когда под аккомпанемент трактирного органа тихонько запевал: «Лучина, лучинушка, березовая!». И вдруг, совсем неожиданно для зрителя, начинал плакать…

Спектакль «Доходное место» сыграл особую роль в моей жизни. Это был утренник. Он совпал с днем рождения кого-то из Чариных, и мм всей семьей были приглашены к ним после спектакля. Как только кончился обед, мы забились в детскую и стали играть в «Доходное место». Жадова играла я. Так как меня больше всего поразила сцена в трактире, я ничего не имела против больших купюр, которые пришлось делать из-за отсутствия исполнителей.

Дошло дело до куска, о котором я с утра мечтала. Тут я дала себе полную волю. Какие-то странные, еще никогда не испытываемые чувства нахлынули на меня, и я действительно горько заплакала. И вдруг сквозь слезы я увидела в зеркало стоявшего за портьерой Андрея Ивановича. Все в душе у меня оборвалось. Насмешливый характер Андрея {36} Ивановича был нам слишком хорошо известен. И вдруг Чарин подошел ко мне и необыкновенно серьезно произнес: «Помни, дорога перед тобой ясная — театр!».

Как я узнала позже, он сам в тот же день передал моим родителям о словах, сказанных мне, но они со всей категоричностью просили его никогда больше со мной на эту тему не говорить. Он сдержал свое слово.

А я уже не могла играть в театр. «Тайна» была открыта. Лишенная того, что заполняло мою жизнь радостью, я не находила себе места. Все попытки юных «актеров» вернуть меня к игре не увенчались успехом. Я не могла играть в то, что обожгло меня на секунду чем-то серьезным и от «игры» далеким…

Театр не то чтобы отступил, но ушел куда-то в глубь души. Наступил период увлечения поэзией. Увлечение это, собственно, возникло из желания научиться читать стихи так, чтобы можно было прийти к тому же Чарину и читать ему Пушкина, Лермонтова, Некрасова… Читать столько, сколько он захочет. Только бы он еще раз сказал мне, что театр — мое будущее. Но я так и не решилась сказать ему об этом, а он, по-видимому, забыл о сказанных им словах. Он был так же мил с нами, водил в театр, беседовал…

Однажды отец, увидя, что я опять заучиваю стихи, взял меня за руку и подвел к большому, стоявшему в гостиной зеркалу. «Смотри, — сказал он. — Смотри внимательно. Можно с такой внешностью мечтать о том, чтобы стать актрисой?»

Я смотрела в зеркало и, хотя сердце у меня разрывалось от горя, понимала, что отец прав. Потом мы пошли гулять вдвоем, и отец заговорил о моей болезненной застенчивости. Эта застенчивость действительно доставляла много неприятных минут и моим родителям и мне. Я чувствовала себя легко и свободно только среди тех, кого очень хорошо знала. При чужих я буквально, без преувеличения, столбенела. Попытка брать меня с собой в гости, где тоже были дети, приводила обыкновенно к разговорам о том, что я всех «осрамила», потому что забилась в угол и молчала, несмотря на все уговоры. Когда уговоры становились нестерпимыми, я начинала плакать, и меня, ревущую, увозили домой. Постепенно меня привыкли оставлять дома. Мать и отца все это так беспокоило, что меня даже водили к какому-то известному врачу. На мое счастье, он посоветовал им не мучить меня, обещав, что постепенно это пройдет. И вот девочка, которую никакими силами нельзя было заставить выпить в гостях чашку чаю, решила стать актрисой!

Я понимала, что разговор отца вызван глубокой тревогой за меня. Верила я ему беспредельно. Все, что он говорил, не вызывало во мне никаких возражений. Я все воспринимала как горькую правду. И я подчинилась. Это было нелегко. Но у меня хватило воли на то, чтобы сдержать слово, данное отцу. Я перестала мечтать о театре.

## **{****37}** 4. В доме А. И. Южина. — Южин читает нам Шекспира. — М. Н. Ермолова. — Южин в «Макбете». — Южин в комедии.

… Прошло несколько лет. Я подружилась с детьми редактора журнала «Русская мысль» В. А. Гольцева. Они познакомили меня с племянницей А. И. Южина — Мусей, и я стала бывать в доме Южина-Сумбатова. Дом этот находился на углу Большого Палашевского (теперь Южинского) и Трехпрудного (теперь — Остужева) переулков. В том же переулке жили тогда и А. П. Ленский и А. А. Остужев. А на углу Мамоновского переулка стоял старенький особняк Садовских.

Южины жили на втором этаже, в огромной квартире из двенадцати комнат. Входная дверь была двустворчатая, очень высокая и широкая. Но Муся нам рассказала, что эту дверь приходилось раскрывать настежь, когда из Петербурга приезжал К. А. Варламов, так как в одну половину двери он протиснуться не мог. Помню, что в большой передней было пять дверей, которые вели в разные комнаты. Налево от входной двери висела афиша с репертуаром Малого театра.

Гостиная-приемная Южина была убрана в восточном стиле — большая тахта, кресла, обитые полосатой материей, полосатые драпировки на окнах и дверях. На стенах — кавказские рога, на полках — серебряные старинные кувшины, в шкафу со стеклянными дверцами — подношения, адреса, подарки. Среди них — серебряный портсигар с портретом Росси. На шкафу стоял бюст Александра Ивановича работы Н. А. Андреева. Висели большие портреты Сальвини, Ермоловой, Островского. Фотографии актеров в ролях с надписями — Ермоловой, Савиной, Федотовой, Никулиной, Сары Бернар, Режан, Муне-Сюлли, Ленского, Рыбакова, Правдива.

Единственной «таинственной» для нас комнатой в квартире Южина был его кабинет. Туда входить без особого разрешения запрещалось, хотя двери туда закрывались только тогда, когда у Александра Ивановича бывал деловой прием или когда он учил по вечерам роль. Роли Южин учил с помощью жены, которая читала ему текст партнеров. В кабинете Александр Иванович и Мария Николаевна садились в кресла друг против друга, и начиналась тщательнейшая отделка каждой фразы. Александр Иванович требовал от жены точнейших исправлений своих ошибок не только в неточно сказанных словах, но и в любом пропущенном или вольно переданном знаке препинания. Этот этап работы над ролью — отделка текста — начинался у Южина примерно за неделю до премьеры. В доме знали: Александр Иванович сегодня учит роль, — и тогда широкая дверь из гостиной в кабинет закрывалась на все створки. {38} Но и в гостиную никто не входил, боясь потревожить Александра Ивановича. Так продолжалось несколько вечеров.

Однажды мы собрались у Муси. Александр Иванович зашел к нам проститься — они с Марией Николаевной уезжали в гости. Мы гурьбой пошли провожать их в переднюю. Не успели мы вернуться в комнату, как раздался звонок. На пороге стоял взволнованный Южин. «Я забыл свою роль!» — сказал он и, не снимая дохи, крупным шагом прошел мимо нас. Возвращаясь, он торжествующе помахал нам тетрадью и с удовлетворением положил ее в карман. «Ведь он в гости поехал, а не в театр, — спросили мы Мусю, — зачем ему роль?» Оказалось, Южин никогда не уходил из дому без роли, над которой он в данный момент работал. Приходя домой, он сразу нес ее в спальню, и она лежала у него на тумбочке.

Так как кабинет Южина был для нас запретной комнатой, нас туда тянуло. Комната была угловая, с четырьмя окнами и еще со стеклянным «фонарем», который был наглухо заделан и затянут портьерой. Углом к нему стоял письменный стол. По бокам стола — два маленьких шкафа. На одном из них стоял портрет Льва Николаевича Толстого с надписью, а внутри — полное собрание сочинений Толстого, тоже с личной надписью. Этот шкаф, в отличие от других, всегда был заперт. Так же как и в гостиной, тут на всех стенах висели фотографии актеров, а на одной из стенок — фотографии матери, родных и друзей. Запомнилось мне, что фотография Вл. И. Немировича-Данченко висела среди самых близких ему людей.

В кабинете стояли мраморный бюст Шекспира и бюст Гюго работы Родена. Над одним из шкафов висела маска Вольтера. На стене — кинжал, на рукоятке которого было выгравировано: «Отелло, убивающему Дездемону», — это был подарок М. Н. Ермоловой. Рядом стоял мраморный бюст Дездемоны.

Висел замечательный портрет Южина в роли Паулета работы А. А. Ленского, сына А. П. Ленского. Портреты Пушкина, Грибоедова, Шота Руставели, Чавчавадзе.

Все это было захватывающе интересно. При огромном количестве вещей не было ни одной случайной. В каждой отражались вкус, интересы и увлечения хозяина — актера и театрального деятеля.

Само понятие *актер* после посещения южинского дома расширилось для меня, приобрело иной диапазон. От Южина я узнала, что сценические деятели не любят, когда их называют актерами, предпочитая, чтобы их называли артистами. «А я, — говорил Александр Иванович, — не вижу в этом слове ничего унизительного, я горжусь званием актера».

Гостеприимный дом бывал полон народа. Из артистов чаще других бывали Остужев, Правдин, Рыбаков, Яблочкина, Садовский. Однажды я видела там и Ермолову. Владимира Ивановича Немировича-Данченко {39} я тоже увидела впервые в доме Сумбатовых. Впоследствии, во время тесной совместной работы с Владимиром Ивановичем, мне очень хотелось рассказать ему, как в детстве я сидела за великолепным пасхальным столом и с напряженным вниманием прислушивалась к спору о театре между ним и Южиным.

В столовой стоял громадный обеденный стол, за которым умещалось невероятное количество людей. Здесь можно было услышать замечательные разговоры. И несмотря на то, что чудесная Мария Николаевна Сумбатова предлагала молодежи пойти в одну из комнат потанцевать и повеселиться, — нас невозможно было оторвать от разговоров, в которых принимали участие не только крупнейшие деятели театра, но и тогдашняя московская профессура. У Южиных бывали Сакулин, Давыдов, Баженов, Фохт и многие другие.

Александр Иванович любил молодежь, и мы, несмотря на благоговение, которое он нам внушал, чувствовали себя в квартире знаменитого артиста свободно, по-домашнему. Нас восхищало остроумие Александра Ивановича, и вместе с тем в душу входили какие-то глубокие, серьезные мысли о назначении театра.

Знакомство с Южиным как-то повернуло ход моих мыслей. Я была теперь переполнена огромным уважением к людям, творящим в театре. В то же время я поняла: для того чтобы быть в театре, надо обладать тем, чего у меня нет. Мысль о том, что я еще недавно мечтала стать актрисой, казалась мне кощунственной. Я была бесконечно благодарна отцу за то, что он отрезвил меня. Больше всего на свете я боялась, как бы мои новые друзья — Боря, Вера, Витя Гольцевы и Муся Сумбатова — не узнали бы случайно о моей детской фантазии.

Когда гостей и посторонних не было и у Александра Ивановича оставалось хоть немного свободного времени, он любил подразнить нас, но умел это делать так, что никогда не было обидно. Вообще молодежи было легко с ним, он не любил обычных у пожилых людей фраз: «в наше время» и т. п. Все настоящее было его временем. Особенно ясно мы это поняли в дни революции.

Постоянно занятый самыми разнообразными театральными, литературными и общественными делами, Южин был всегда приветлив, бодр и отзывчив.

Мне пришлось как-то присутствовать при разговоре, когда братья Гольцевы, которым было поручено пригласить кого-нибудь из актеров на вечер в гимназию, где они учились, решили посоветоваться с Южиным. Произошел примерно следующий диалог:

— Как вы думаете, дядя Шура, — можно пригласить Правдина?

— Мо-ожно, отчего же…

— А он согласится?

— Не‑ет…

{40} — А если вы его попросите?

— Чем мне просить Правдива, лучше я сам что-нибудь прочитаю… И приехал в гимназию, и читал из «Ревизора».

Я любила слушать рассказы Муси и «крестника» Южина Бориса Гольцева об Александре Ивановиче. Помню рассказ о том, как летом в Покровском во время игры в теннис на поле показался сорвавшийся с привязи злой бык. Южин быстро отвел женщин и детей за кусты, а сам пошел навстречу быку с ракеткой в руке… Он всегда поражал окружающих бесстрашием. Но у этого волевого, мужественного человека была смешная слабость — он панически боялся мышей. Увидев, даже просто услышав мышь, он бледнел. Кошек он тоже не выносил, так как, по его мнению, соприкасаясь с мышами, они сами становились отвратительными…

Помню вечера, когда Южин читал вслух Шекспира. Он любил, чтобы чтение начинала Муся. Читала она по-английски знакомые ему отрывки, а он, послушав, покачивал головой, говорил: «Нет, по-русски звучит лучше», — и начинал читать сам.

Читал он замечательно — и женские, и мужские монологи, и дуэтные сцены. Первое впечатление от Шекспира я получила во время этих незабываемых вечеров.

До знакомства с семьей Сумбатовых я уже бывала в Малом театре — этот театр выпускал абонементы для гимназий. В абонемент входило пять утренних спектаклей в течение зимы. За очень умеренную плату подростки имели возможность видеть лучших актеров Малого театра. Достаточно сказать, что в первую же зиму из пяти виденных мной по абонементу спектаклей в двух участвовала Ермолова. Первой была пьеса Островского «Без вины виноватые». Кручинину играла Ермолова, Галчиху — Садовская, Незнамова — Остужев. Первый акт Ермолова не играла Отрадину, играла ее племянница К. А. Алексеева. Тогда мне казалось, что она была очень похожа на Ермолову.

Прошло много лет, а впечатление от М. Н. Ермоловой остается одним из тех впечатлений, которые живут в тебе всю жизнь. Я часто задаю себе вопрос: вот теперь, когда почти пятьдесят лет отдано театру, когда как будто знаешь «кухню» сценического искусства, почему же все-таки некоторые немногие впечатления остаются неизгладимыми во всей своей остроте? В чем их тайна? Каким секретом владеет актер, способный заставить тысячу людей замереть, заплакать, засмеяться, а потом еще помнить всю жизнь этот смех и слезы?

Ермолова в роли Кручининой была необыкновенно тиха, проста и производила впечатление человека, пережившего большое горе. Она была полна достоинства и сдержанности и в то же время необычайно чутко отзывалась на чужое горе. Именно эта отзывчивость обнаруживала в ней человека много пережившего. Такой она была в сцене с Незнамовым {41} и Шмагой. А в сцене с Галчихой ею овладевало такое беспокойство, такое волнение, что, казалось, сердце не в силах выдержать этого напряжения.

Помню, что Ермолова не делала никаких жестов, подчеркивавших ее волнение, она только слушала Галчиху, стараясь осознать скрытую от нее тайну. Как это бывает при сильнейших потрясениях, внешне спокойно, почти бескрасочно, она говорила: «Я тоскую об сыне, убиваюсь; меня уверяют, что он умер; я обливаюсь слезами, бегу далеко, ищу по свету уголка, где бы забыть свое горе, а он манит меня ручонками и кличет: мама, мама!» Только тут, при последних словах, она не выдерживала, спокойствие изменяло ей, она опускалась на колени, протягивая перед собой руки, как бы видя маленького ребенка, перед которым надо встать на колени, чтобы обнять его. Потом она беспомощным движением подносила пустые руки к лицу и со словами: «Какое злодейство!» — закрывала лицо и беззвучно плакала. Она плакала, и зрительный зал сотрясался рыданиями.

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в результате работы все-нажитое актером должно быть вылито в великолепном слове. И правда, бывают интонации, которые так и врезаются в память. Вот так я помню *интонацию* Остужева, произносящего: «Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих!» — в этой интонации были и нарочитая звонкость обманчивого покоя, и воля самолюбивого, одинокого человека, который не хочет, чтобы его жалели. Казалось естественным, что он не выдерживал такого напряжения и, уже не скрывая гневных слез, говорил о своей жизни и своих страданиях. А когда он, вытащив медальон из-под рубашки, восклицал: «Ведь эти сувениры жгут грудь», — в ответ ему вдруг раздавался крик матери: «Он, он!» Единственный раз в течение всего спектакля Ермолова позволяла себе закричать. Но, боже мой, что это был за крик! Это, и правда, кричала мать, нашедшая сына.

На вызовы Ермолова выходила тихая, скромная, устало и благодарно кланялась.

Той же зимой я видела Ермолову еще раз, опять благодаря гимназическому абонементу. На этот раз ставилась мелодраматическая и малоизвестная пьеса Народи «Побежденный Рим».

Некая весталка нарушила клятву безбрачия, данную суровой богине Весте. За это преступление она приговорена к страшной казни — ее должны замуровать в стену храма. Перед самой казнью к ней приводят проститься ее слепую мать. Роль матери играла Ермолова. Роль крошечная. Если память мне не изменяет, она вся и заключалась в этой сцене.

Помню статную фигуру Ермоловой, одетую в темно-серый хитон. Часть его была накинута и на голову. Горестное, неподвижное лицо с белыми слепыми глазами. Голова в изнеможении откинута назад, а руки гибкими, {42} чуткими, как бы зрячими пальцами ощупывают лицо дочери, стараясь запечатлеть ее черты, стремясь «увидеть» их в последний раз этим зрением-осязанием.

Я не помню героини пьесы — той дочери, которую ведут на казнь, — но образ слепой матери стоит передо мной такой живой, как если бы я видела ее вчера.

Только один раз, но все же мне посчастливилось увидеть Ермолову на эстраде. Это было в 1915 году. В Московском литературно-художественном кружке шел сборный концерт. В нем участвовали Ермолова и Южин. Ермолова стояла посреди эстрады в длинном черном платье с ниткой жемчуга на шее — точь‑в‑точь как на портрете Серова. На портрете она сложила руки, величественным движением подняла голову, лицо вдохновенно побледнело, чуть раздулись ноздри, вдыхая воздух. То, что она сейчас скажет, будет прекрасно и трагично. Строгая фигура подчеркнута строгим черным платьем, шлейф которого раскинулся вокруг ног, образуя форму постамента. На эстраде Литературно-художественного кружка я видела Ермолову точно такой. Голова ее была немного откинута назад, лицо чуть побледнело. Она читала: «И, как набат, звучат колокола. Колокола старинного малина!»

Это было стихотворение Т. Щепкиной-Куперник «Брюссельские кружевницы». Ермолова часто читала его в годы первой мировой войны.

В сезон 1913/14 года в Малом театре возобновлялся «Макбет». Южин в третий раз соприкасался с ролью, которая как-то особенно интересовала его. Мы знали об этом и с нетерпением ждали дня, когда набьемся в бенуарную ложу «дяди Шуры». Эта ложа находилась так близко к сцене, что казалось, ты дышишь одним воздухом с актерами и видишь то, что немыслимо увидеть из обыкновенных театральных кресел.

Силу воздействия на меня Шекспира могу сравнивать только с силой воздействия природы — моря, снеговых вершин гор, грозы и еще музыки. Так было всегда. Так осталось и поныне. А тогда я видела «Макбета» впервые.

Крупная фигура Южина покрыта панцирем, на голове шлем, из-под него ниспадают вьющиеся волосы. Большой волевой рот обрамлен короткой бородой и усами. Он кажется мужественным и честным воином, когда вместе с Банко встречается с ведьмами.

Речи ведьм не сразу сеют честолюбие в душе Макбета. Он гневно требует объяснений, отбивается от предсказаний с громадной внутренней силой, даже тогда, когда первое предсказание ведьм исполнилось. Он борется с первой преступной мыслью, закрадывающейся в голову, он не *хочет* совершать преступления — пусть предсказание совершится без его участия.

В своей статье о творчестве Южина П. А. Марков, отдавая дань удивительному по глубине и остроте мысли проникновению в шекспировские {43} образы, обвиняет Южина в том, что между авторским образом и актером «всегда оставалось нечто, что мешало зрителю поверить в окончательную подлинность появившегося перед ним Отелло и борющегося Макбета»[[2]](#footnote-3).

Я готова согласиться с П. А. Марковым, сопоставляя его точку зрения с моими более поздними впечатлениями об игре Южина в трагических ролях. (Я видела его Шейлока в 1917 году, Ричарда — в 1919 и 1920, Отелло — в день юбилея Южина в сезон 1922/23 года.)

Но в годы моей ранней юности, может быть, не умея еще отделить авторский образ от актерского исполнения, я восприняла в игре Южина именно внутренний мир Макбета: постепенность отравы страшным ядом честолюбия.

Понимание Макбета как характера, само понятие *характера* и развитие этого характера в драматургии Шекспира — все это открыл мне Южин.

Я видела Макбета много раз, и каждый раз меня захватывала та глубокая сосредоточенность, которая владела Макбетом в его колебании перед убийством Дункана. Но постепенно он отбрасывает свои колебания. В сцене с леди Макбет казалось, что Южин разговаривает с бесконечно любимой женщиной, желания которой для него — закон. Вместе с тем чувствовалось, что он жаждет именно *этих* мыслей, *этих* слов, что возможность власти уже опьянила его и зовет к действию.

Встав на путь злодеяний, Южин — Макбет уже не может остановиться. С такой же волей, с какой он сражался против врагов своего короля, теперь он уничтожает тех, которые, как ему кажется, мешают ему в достижении своей цели. Его уже не останавливает мысль о том, кто это — друзья, женщины или дети. Стремление получить власть, а потом удержать ее заполняет его целиком. С неумолимой, нечеловеческой силой он движется к цели, сметая все на своем пути.

Сообщение о смерти жены, когда-то любимой, друга и соучастницы преступлений, Южин — Макбет встречал с таким страшным равнодушием, какое не могло не поразить наши юношеские сердца.

Что б умереть ей хоть на сутки позже!  
Не до печальной вести мне сегодня —

эти слова запомнились мне надолго.

Я думаю, что, может быть, именно южинский Макбет первый вселил в меня ненависть к честолюбию в любом его проявлении, и особенно — острую ненависть к честолюбию, противопоставленному человечности.

{44} В ряду воспоминаний об Александре Ивановиче меня живо затронула? одна мысль В. А. Филиппова, она как-то царапнула меня живой правдой о человеке, которого я знала не только по сцене, но и в жизни.

Полемизируя с критиками, которые обвиняли Южина в отсутствии «внезапных взрывов нахлынувших страстей», В. А. Филиппов утверждает, что «он их сознательно сдерживал и не позволял себе прибегать к ним на сцене Малого театра». Во время гастролей в провинции и на утренниках он играл совсем по-другому. «Южин знал свой темперамент, знал его захватывающую силу, которая заставляет его терять на спектакле самоконтроль». Филиппов описывает, как Южин ломал мизансцену, мешая партнеру, как он допускал неточности в произношении, и тогда «Дездемона» звучала у него, как «Дэздэмона», и звук «е» после шипящих у него тоже звучал, как «э» оборотное.

Филиппов наблюдал все это на утренниках в Малом театре, которые Южин, по собственному признанию, очень любил и где позволял себе отдаваться «вихрю чувств». Мы, дети, видели Южина главным образом на этих утренниках, поэтому я и помню спектакли, на которых контакт Южина с залом был поразителен и публика устраивала ему бесконечные овации.

Говоря об этих утренниках, В. А. Филиппов пишет: «На них-то и можно было наблюдать одно замечательное явление: огромный темперамент актера, но темперамент необычный на русской сцене — иной тональности, иной мелодии, другого наполнения и другой выразительности». И далее: только знакомство с блестящими мастерами грузинской сцены позволяло понять, что «благодаря грузинскому происхождению Сумбаташвили в сценическую форму Южина властно просачивалось национальное народное искусство его родины».

Московская сцена ставила перед Южиным особые задачи, и он, возглавлявший Малый театр как актер, теоретик и руководитель, укрощал свой национальный темперамент, подчиняя его руслу русского театра. Наверное, в какой-то степени это обедняло его, но тут тоже раскрывались воля Южина, его принципиальность, умение ставить перед собой задачи, связанные с поисками «общего тона», то есть поисками выразительных средств, характерных для Малого театра, верным рыцарем которого он был в течение всей жизни.

Путь Южина, несмотря на свой кажущийся блеск, был труден. Признание досталось ему нелегко. Пройдя через громадный цикл ролей романтического и трагического репертуара, он пробует свои силы в высокой комедии. Только тут его ждал полный триумф.

Удивительна тайна творческой индивидуальности и перевоплощения! Александр Иванович казался в жизни немножко грузным, медлительным, декоративно-монументальным, На чуть тяжелом лице — умные, волевые глаза.

{45} И вдруг — Репетилов! Барин-пустомеля, выхоленный с головы до пят, живущий в каком-то невероятном, бешеном ритме. И — никакой утрировки, никакого шаржа, ни в гриме, ни в поведении.

Даже такой рискованный для актера момент, как классический репетиловский выход-падение, у Южина был лишен какого бы то ни было комикования. Большой, грузный человек, падая и поднимаясь, в жизни всегда может оказаться неловким и смешным. А на сцене нечаянность падения вообще исключительно трудна и почти всегда оборачивается нарочитостью, шутовством. Южин падал виртуозно, поистине *нечаянно*, поднимался с удивительной легкостью, красиво и пластично. И добродушно приговаривал при этом: «Тьфу! оплошал».

От выпитого шампанского он пьян, но ровно настолько, чтобы речь и движения были легкими, свободно красивыми. У него чувственный рот лакомки, красивый бархатный голос, он искренен, глуповато-наивен и абсолютно верит, что делает большое «государственное дело».

… Оно, вот видишь, не созрело,  
Нельзя же вдруг.

И в этом «нельзя же вдруг» звучала такая самозабвенная вера в значительность того, что он делает, — мол, нужно только время для осуществления чудес, которые отсюда непременно воспоследуют! Помню (потому что видела Южина — Репетилова много раз и в спектаклях, и в концертах), что он придавал этому «нельзя же вдруг» вопросительную интонацию, как бы ожидая от Чацкого подтверждения, что действительно такие дела «вдруг» не делаются.

Удивительно пластичен и выразителен был он в заключительной сцене. Расслабленный от шампанского и долгой болтовни, уже как бы отдающийся во власть собственного лакея, он с необыкновенной легкостью и грацией бросал:

Поди, сажай меня в карету,  
Вези куда-нибудь.

Ленивое, большое тело, холеные руки, одна из которых изящно и вяло держит белую перчатку, чуть подкашивающиеся ноги (не мешавшие при этом с блеском раскланиваться и подходить к ручкам дам) — все говорило, как он устал от хлопотливо проведенного дня. Устал, не сделав *ничего*.

Мало того, что в этом персонаже была вся грибоедовская Москва, Южин окрашивал образ тонкой иронией по отношению к современной ему либеральной интеллигенции, которую великолепно знал. В ее кругах Южин сам числился «своим», но его зоркость, наблюдательность и трезвый {46} склад ума позволили ему так остро «прокомментировать» Репетилова. Сколько разговоров было о том, кого Южин «задел».

Станиславский считал, что роль Репетилова требует огромного мастерства речи и это делает ее одной из самых трудных ролей во всей мировой драматургии. Признанный блеск южинской сценической речи находил для себя замечательный материал в комедии Грибоедова. Репетилов говорил отчетливо, мягко, просто и певуче, как говорили московские баре. Местами он легко, совсем легко грассировал, особенно когда произносил иностранные слова. Он будто боялся, что ему не дадут высказаться, и потому, казалось, говорил с невероятной скоростью. А между тем современники свидетельствуют, что он играл эту сцену на шесть-семь минут дольше, чем другие исполнители той же роли. Это было одним из выражений его умного художественного мастерства.

Когда Южин сыграл в «Женитьбе Фигаро», Москва валом повалила на этот спектакль. Я тоже не раз и не два видела его в этой роли. Играл он блистательно. Находчивость и ловкость Фигаро он впитал в себя так, что казалось, будто это его собственный мозг готов к ежесекундным каскадам острых, талантливых мыслей. Он словно фехтовал с противником: скромно отступал перед его ударами, но тут же веселой выдумкой укладывал его на обе лопатки под громкий смех зрительного зала. Удивительно разнообразны были его отношения с людьми. К каждому он оборачивался какой-то из сторон своего «я», как бы предназначенной специально для этого человека, а переходы и изменения были блестящи и неожиданны.

После таких ролей, как Репетилов и особенно Фигаро, я с великим удивлением смотрела на Александра Ивановича в домашней обстановке. Как может немолодой человек (ему было тогда пятьдесят два года), грузный и солидный, вдруг стряхнуть с себя возраст, как стряхивают пыль? Актерская профессия казалась мне все более удивительной и все более недоступной.

Из комедийных спектаклей Малого театра, в которых участвовал Южин, мне особенно запомнился «Стакан воды» Скриба. Актерское трио — Ермолова, Южин, Лешковская — делало «Стакан воды» неотразимым по изяществу и комедийному мастерству.

Спектакль начинался как бы представлением главного действующего лица, тайной пружины всех событий — Генри Сент Джона Болингброка: «Обо мне могут говорить все, что угодно, что Генри Сент Джон мот и вольнодумец, ум своенравный и непостоянный, задорный писака и неугомонный оратор… Со всем этим я могу согласиться… но никто не скажет, что Генри Сент Джон продал когда-нибудь свое перо или предал своего друга…».

Эту авторскую характеристику Южин — Болингброк с абсолютной точностью доносил до зрителя. Болингброк — это невысокий, крепкий, несколько {47} тучный человек с крупными, красивыми чертами лица. Южин с редким достоинством носил придворный костюм. Умением носить костюм он вообще славился. Это был один из его ходов к создаваемому образу. В одной из его статей я нашла позже дорогие мне слова: «Необычайно противна на сцене — для меня по крайней мере и для лучших артистов, которых я знал и с кем я работал, — попытка актера в роли исказить свой голос всякими писками и понижениями, а свои черты, свою фигуру — невероятными наклейками, толщинками и т. п. Сцена дает так много средств для того, чтобы актер мог гримом и костюмом, жестом и интонацией помочь своей главной задаче — жить жизнью не своею, а изображаемого лица… Нужны ли при этом перерождении всякие голосовые изменения или фунтовые наклейки из волос и ваты?»[[3]](#footnote-4)

Ощущение внутренней необходимости, стремление создать образ из себя самого, из своего духа и тела позволяли Южину, почти не меняя себя внешне, становиться на сцене тем человеком, которого имел в виду автор. С костюмом он сживался, сливался, тот диктовал ему определенную пластику. Костюм изнеженного придворного фата Болингброка Южин носил с достоинством и удивительной грацией.

Сейчас я понимаю, что Южин великолепно владел секретом жанра. Быстрый темп речи, неожиданные контрастные ходы в Болингброке были совсем иными, чем в Фигаро или Репетилове. В интонационной характеристике он шел всегда от характера, от автора, от общего стиля эпохи.

Вот его первая встреча с герцогиней Мальборо — представительницей могущественнейшей парламентской партии, фактической королевой страны.

Герцогиня Мальборо — Лешковская была дерзка и умна, интриганка высокого класса. Она надевала маску почтительной придворной дамы перед Ермоловой — королевой, шипела, когда в опасной борьбе побеждал Южин — Болингброк, превращалась в прелестную обольстительницу при встрече с Мешемом. В первой своей встрече с Мальборо Болингброк ставит ей условие: если герцогиня не допустит юную Абигайль ко двору, он разоблачит ее в газетах. Но он готов навсегда забыть смешной анекдот о герцогине, конечно, если она выполнит его просьбу. Просьба звучит как приказ и вместе с тем как первый удар рапиры хорошего фехтовальщика. Но когда противница ловко парирует удар и наносит ответный, Южин не унывает, наоборот, он, радуется: «Хорошо сыграно, ей-богу! Настоящая хорошая война!» Его смех так добродушен и заразителен, что зритель тоже смеется, отдавая дань уму Болингброка и его умению оценить достоинства противницы.

Но когда дело касается интересов государства, Болингброк становится страстным оратором, политиком высокого класса. Сколько энергии вкладывал {48} он в разговор с королевой, когда надо было убедить ее предотвратить войну с Францией!

Бесхарактерную королеву, легкомысленную, неумную, да к тому же еще и влюбчивую, Ермолова играла с удивительно мягким юмором и таким точным ощущением стиля пьесы, будто всю жизнь была комедийной актрисой. Глубина ермоловского восприятия сказалась, может быть, только в том, что в комедийном образе легкой тенью просвечивали женское одиночество, жажда счастья, доступного другим, обыкновенным женщинам. И эта почти драматическая краска не разрывала тонкой ткани скрибовского образа. Но, несмотря на обаяние Ермоловой, темперамент, ум и изящество Лешковской, все-таки основной фигурой, магом и волшебником спектакля был Южин — Болингброк…

Попав через несколько лет в студию Михаила Чехова, а потом в Художественный театр, я увлеклась другим искусством, несколько иным пониманием сценической правды. Но Южин навсегда остался в моем представлении великим реалистическим актером и мудрым театральным деятелем. Уже «свихнувшаяся» на чеховской студии, я однажды с увлечением принялась рассказывать ему о том, как мы работаем, о «четвертой стене» и т. д. Рассказы мои были явно наивными, Южин слушал с умной, ласковой насмешкой, а потом заговорил о публике — о том, какой это великий стимул для актера. О какой «четвертой стене» можно говорить, когда без публики, без контакта с ней нет театра?

Мы, конечно, не поняли друг друга, да я тогда и не могла толком ничего объяснить и защитить. А в руках Южина был огромнейший опыт великолепного актера, своя большая правда…

# **{****50}** Я — ученица Михаила Чехова **{****51}** Вторая глава 1. Поворот судьбы. — Я — ученица Михаила Чехова! — Непоправимая ошибка Чехова. — Почему из чеховской студии не получился театр. — «Элла не верит в Христа». — Чехов делает этюды. 2. Вахтангов и Чехов соревнуются. — «Атмосферу надо слушать». — Упражнения под музыку. — М. Чехов — ученик Станиславского. — Станиславский нас учит и дарит нам свои портрет. 3. Михаил Чехов играет Фрезера. — Сценическая речь Чехова. — Опять об импровизации. — Критика о «Ревизоре». — Чехов готовится к Хлестакову. — Этюды на «зерно». — Легкость, свобода, точность. — М. Чехов о речи русского актера. 4. Михаил Чехов — Гамлет. — «Вопль оскорбленного вкуса». — Живые чувства Гамлета. — Внутренняя наполненность и строгая правда. 5. Новая студия. — Андрей Белый. — Пластический язык букв. — «Мячи». — Теория имитации. — Последняя встреча.

## **{****52}** 1. Поворот судьбы. — Я — ученица Михаила Чехова! — Непоправимая ошибка Чехова. — Почему из чеховской студии не получился театр. — «Элла не верит в Христа». — Чехов делает этюды.

Приближался экзамен на аттестат зрелости. Я решила идти на математический факультет. В этом убедили взрослые — вероятно, и правда, надо учиться тому, к чему есть способности. Мысль о театре стала казаться детской мечтой.

Но жизнь повернула все неожиданным образом (вероятно, в этой неожиданности была какая-то своя логика). Однажды перед самыми экзаменами я сидела за письменным столом отца, а в глаза светило яркое солнце. Я подошла к окну, чтобы задернуть занавески, и увидела, что по противоположной стороне улицы идет моя школьная подруга Лида Гурвич.

— Лида, — крикнула я ей, высунувшись из окна, — зайди ко мне!

— Не могу, спешу в студию!

— В какую студию?

— Я учусь в студии у Михаила Чехова! Буду актрисой! — кричала она на всю улицу.

{53} Все-таки я уговорила ее зайти ко мне, и она в течение пяти минут рассказала, захлебываясь от восторга, спешки и гордости, что учится у того Чехова, который играет Калеба в «Сверчке на печи», что существует система Станиславского, что Чехов учит своих учеников «элементам», что она сейчас не может мне рассказать обо всем подробно, так как спешит на урок, но все происходящее в студии необыкновенно интересно.

Не знаю, что произошло со мной, но я с такой несвойственной для себя настойчивостью стала уговаривать ее взять меня на урок, что она согласилась. До Газетного переулка, где жил Чехов, мы бежали молча. Потом она попросила меня подождать во дворе и пошла за старостой. Через несколько минут она вышла с хорошенькой девочкой, Наташей Цветковой, старостой студии.

— Она согласна пустить тебя на урок, — сказала Лида. — Мы войдем в комнату последними и втроем сядем на два стула. Сегодня лекция, практических занятий не будет, — тебя не заметят.

Когда мы вошли в переднюю, студийцы уже проходили в комнату. Наташа Цветкова демонстративно энергично распоряжалась, расставляла стулья, а меня спрятали в угол передней. Наконец, рассадив всех по местам, Наташа выглянула в переднюю, весело подмигнула мне, и мы втроем молниеносно уселись на два приготовленных стула. Я была задвинута так тщательно, что угадать мое присутствие было почти невозможно.

Вошел Михаил Александрович Чехов. Все встали, только я, стиснутая, не могло шевельнуться.

Первое впечатление от Чехова было необычайно острым. Он вошел неловко, подтягивая брюки, неказистый, невзрачный. И сразу я увидела его глаза — куда-то устремленные, ни на кого не смотрящие и точно ждущие какого-то ответа. Меня так поразили эти светлые бездонные глаза, полные боли, одиночества и какого-то немого вопроса, что я совсем забыла о себе.

Все стояли, Чехов тоже остановился по дороге к приготовленному для него креслу.

— Я не могу сегодня рассказывать вам о Константине Сергеевиче, — сказал он. — Я совсем болен. Может быть, лучше всем уйти? Встретимся в другой раз…

Все молча стояли.

— Знаете что, пожалуй, не уходите, — вдруг, видимо, поняв общее настроение, сказал Чехов. — Попробуем сделать массовый этюд. Представьте себе, что эта комната — психиатрическая больница. Вы все в ней заперты. Я буду врач, а вы больные — у каждого из вас своя ideé fixe, навязчивая идея. — И быстро, ни на секунду не задумываясь, он стал раздавать присутствующим их болезни.

{54} Чехов мягко и быстро двигался между стоящими студийцами. Получивших задание он отодвигал в сторону. Кучка неполучивших задание становилась все меньше. Я тщетно пыталась пробраться то к двери, то к двум своим знакомым, которые обо мне совсем забыли. И вдруг Чехов легко коснулся моего плеча и, глядя мимо меня, сказал:

— А вы вообразили, что вы — стеклянная, боитесь разбиться…

Я кинулась к Лиде и Наташе. — Помогите мне уйти, — в ужасе шептала я им. — Не смей, ты нас подведешь, — с неменьшим ужасом отвечали они. — Нас много, он тебя не заметит… — Как же сыграть, что я стеклянная? — хваталась за них я, насмерть перепуганная. — Ничего играть не надо, просто вообрази, что ты стеклянная… Ради бога, отойди от нас, он может заметить!..

Пути к отступлению были отрезаны. Я оглянулась и увидела странное зрелище. Глаза всех потеряли свое обычное выражение. Каждый будто смотрел в глубь себя и что-то старался осмыслить. Один юноша влез на стул и глядел так, будто что-то слушал. Это был И. М. Кудрявцев, будущий актер МХАТ. Чехов сказал ему, что он — бог Янус и у него две пары глаз, одна на лице, другая на затылке. Я на него засмотрелась. Он сделал какое-то движение руками, направленное, как мне показалось, ко мне, и я вдруг вспомнила, что я — стеклянная.

Меня буквально обуял страх разбиться. Не знаю, как, но я забыла обо всем — и о том, что нахожусь в студии нелегально, и о том, что здесь сам Михаил Чехов. Я осторожно обходила всех, стараясь ступать легко и тихо. До сих пор помню эту радость полной веры в происходящее, полной свободы действий. В поисках безопасного для себя места я взобралась на подоконник. Чехов предлагал мне сойти, а я совершенно свободно и уверенно разговаривала с ним, как с человеком, который не может понять, насколько это опасно для меня — сойти вниз. Чехов убеждал меня, что все понимает, я сдалась, он осторожно помог мне слезть, провел через комнату и усадил на диван. Вел он меня за руку, как стеклянную, обходя всех. По дорого он разговаривал с окружающими — кого-то расспрашивал, кого-то успокаивал, но я видела, что он ни на секунду не забывает обо мне. Он играл врача, и все доверчиво обращались к нему.

Вдруг он хлопнул в ладоши — этот хлопок означал конец этюда. Для меня он означал и начало расплаты за счастливый миг творчества, на который я пока не имела права.

Чехов сел в приготовленное ему кресло, все заняли свои места. Я опять была задвинута за чужие спины. Чехов разбирал этюд, делал замечания, кого-то упрекал за отсутствие собранности, кого-то хвалил за то, что тот был «в кругу». Я не поняла, что значит быть «в кругу», но не осмелилась спросить об этом у соседок, — боялась даже дышать. — А где же стеклянная? — вдруг спросил Чехов.

{55} Ответить я не могла, потому что, уткнувшись в спину одной из девушек, горько зарыдала. Вслед за мной заплакали и мои соседки. Они плакали, понимая, что совершили недостойный поступок, и боялись, что их за это выгонят из студии, а я рыдала от того, что случайно соприкоснулась с чем-то неведомым, сейчас у меня это неведомое счастье отнимут, а впереди — строго намеченная жизнь, в которой никакого театра и никакого счастья не будет…

Чехов попрощался со студийцами и оставил только двух провинившихся девушек и меня. Он не сердился. Наши слезы развеселили его, и он потребовал, чтобы мы толково рассказали ему, зачем я пришла, если, по моим словам, не собиралась поступать в студию. Я долго и путано говорила о том, что твердо решила идти на математический факультет, потому что я некрасивая и родители все равно не разрешат мне учиться в студии.

Мои речи о математическом факультете прорывались сквозь слезы и всхлипывания и, по-видимому, не произвели на него никакого впечатления. Он отпустил домой девушек, и когда они ушли, сказал мне строго:

— Успокойтесь, перестаньте плакать. Сейчас я вам задам еще один этюд, — и подозвал мальчика, по-видимому, дежурного, который расставлял по местам стулья: — Конюс, останься, ты мне нужен.

Я сейчас уже не помню этого Конюса, не помню, когда и почему он ушел из студии, но этюд, сделанный с ним, запомнила на всю жизнь.

— Вы — муж и жена, — сказал Чехов. — Он уходит от вас. Можете делать и говорить все, что хотите.

Помню, что пережила в эти минуты такую острую тоску одиночества, такие сложные чувства, какие я в свои восемнадцать лет, естественно, еще никогда в жизни не переживала и понятие о которых имела весьма слабое. От полноты чувств я так и не произнесла ни одного слова, хотя мне все время хотелось удержать его. Конюс тоже не разговаривал, а собирал вещи…

— Вы переживали в жизни аналогичные чувства? — спросил меня Чехов.

— Нет, — ответила я чистосердечно.

— Запомните навсегда то, что сейчас было. Искусство — удивительно сложная вещь. В жизни не переживали, а воображение, как пчела, собирало мед со всего воспринятого, слышанного, читанного, виденного, и сейчас проявило себя в творческом акте. Как только начнете учиться искусству актера, — непосредственность, наивность, вера уйдут. Но это только на время, а потом все это придет в новом качестве.

Я просидела у Чехова несколько часов. Он рассказал мне о театре, о себе. Рассказал, что от него ушла жена и увезла с собой дочку, что ему очень трудно живется, но он верит, что искусство спасет его. Он {56} говорил, что хочет создать студию, которой мог бы отдать все свои знания.

Потом в комнату вошла мать Чехова, и он сказал ей:

— Мама, познакомься — это моя новая ученица…

Все в моей жизни полетело, как говорится, верхним концом вниз. Я шла домой и не видела ни улиц, ни домов, ни людей. «Ученица Чехова! Ученица Чехова!» — пело у меня в душе. Впервые было трудно дома. Здесь все осталось по-старому, а у меня была тайна. Я понимала, что рассказывать о случившемся дома бессмысленно, меня никто все равно не поймет.

Но что делать с поступлением на математический факультет? И я опять села за учебники. Прошло несколько дней, в студию я не ходила, но тянуло туда неодолимо. Я решила пойти к Чехову и рассказать ему обо всех своих колебаниях.

Он встретил меня ласково, весело, будто знал давным-давно, с детства. Уселся на диван, поджав под себя ноги, усадил меня рядом и обратился ко мне на «ты»: — Все рассказывай, все… — Он чуть-чуть пришепетывал. На сцене он умел этот свой недостаток превращать в разнообразнейшую характерность, а в жизни это придавало ему какую-то наивную детскость.

Я рассказала ему о родителях, об отце, о случае, когда Чарин сказал, что мне надо идти на сцену, о разговоре с отцом, который доказал мне, что при моей внешности и болезненной стеснительности я должна отказаться от мыслей о театре.

Рассказала я ему и о том, что сейчас ни о чем, кроме его слов: «это моя новая ученица», — не могу думать, а вместе с тем живу я по-прежнему, и все думают, что я поступаю на математический факультет.

— Знаешь что, — сказал Чехов, очень внимательно выслушав меня, — родителей, конечно, не надо огорчать. Вот для меня, например, нет никого дороже моей матери. Но математический факультет — это, по-моему, чепуха удивительнейшая! Я, конечно, не могу поручиться, что из тебя выйдет актриса. То, что ты некрасивая, меня не смущает, — характерные роли играть гораздо интереснее. Два этюда ты сделала хорошо. Может быть, это получилось случайно, возможно, из-за тайного прихода в студию возникла особая нервная собранность. Но, так или иначе, ты способна на концентрацию внимания, и у тебя есть воображение. По-моему, математика — это у тебя от надрыва…

Я слушала и верила каждому его слову. Вспоминала живопись, литературу, музыку, театр, которыми было полно мое детство, и чувствовала, что ничем другим я не хочу заниматься.

— Знаешь, что самое главное? — сказал наконец Чехов. — Сможешь ли ты полюбить театр так, чтобы все ему отдавать, все без остатка. Вот Станиславский говорит, что надо любить не себя в искусстве, а искусство {57} в себе. Это очень трудно. Если не боишься этой трудности, — иди, пробуй. Когда я учился в Петербурге, один ученик сказал на экзамене Певцову, что он хочет идти на сцену только в том случае, если у него есть настоящий талант. Певцов ответил, что если он так думает, лучше ему не идти в театр, потому что он скоро станет не нужен театру. В театре нужны только те, которые так любят театр, что с радостью согласятся быть суфлерами, ламповщиками, кем угодно, лишь бы жить в театре и для театра…

Мы решили, что я буду ходить в студию по вечерам и поступать буду не на математический, а на искусствоведческий факультет. А через год Чехов скажет, стоит ли мне учиться в студии.

— Обещаю тебе быть очень строгим, — сказал он мне на прощание.

… Михаил Чехов — мой первый театральный учитель, который так много дал мне, что чувство благодарности к нему не прошло и по сей день. Писать о нем непросто. В его творчестве до сих пор не случайно не разобрались (да и не разбирались!) исследователи. Он совершил поступок, ставший его собственной трагедией и на долгие годы помешавший по заслугам оценить его искусство. Михаил Чехов стал эмигрантом, покинул родину. Причины того, что такой большой актер, как Чехов, оказался за пределами советского искусства, не просты, выходят за рамки творческих вопросов, и я не беру на себя задачу разбирать их со всех сторон. Что же касается атмосферы театральной, то мне сейчас, например, кажется, непоправимую ошибку допустили его друзья, ученики и близкие.

Люди, окружавшие Чехова, не поняли, что мистицизм, овладевший им, был формой нервной болезни. Эта болезнь то и дело давала себя знать в течение всей его жизни — то оборачивалась чувством безграничного одиночества, то мучила его каким-то страхом. Этот страх заставлял его уходить со спектакля, не закончив своей роли, уходить, не разгримировавшись, не сняв театрального костюма. Иногда на сцене им овладевали приступы сметливости, настолько сильные, что приходилось во время спектакля давать (в присутствии Станиславского!) занавес.

Никто из окружавших Чехова серьезно не задумывался над этим. В театре и около него был создан нездоровый культ чеховского таланта — таланта действительно могучего, самобытного, почти фантастического. Этот культ влиял на окружавших так, что никто по-настоящему, по-дружески не умел проникнуть в душу Чехова. Вахтангов, которого Чехов, несмотря на то, что они были однолетки, всегда называл своим учителем, умер, Станиславский и Немирович-Данченко были недовольны отходом от них Первой студии (отходом не только организационным, но и творческим) и, естественно, перестали интересоваться ее актерами. Большая часть товарищей по МХАТ‑2 была безоговорочно влюблена в творческую индивидуальность Чехова. Мы, его ученики, после закрытая {58} студии в большинстве своем уже не работали вместе с ним, к тому же он относился к нам, как к «маленьким».

Рядом с Чеховым не было настоящих друзей. Конечно, о том, что он решил не возвращаться в Москву, он никому не говорил, но я уверена, что страх перед «материализмом», страх, которым он был болен, можно было ощутить, понять его истоки, развеять и спасти от гражданской и творческой гибели огромный, самобытный талант.

Талант Чехова был ярко выраженным *национальным* талантом. Он был *русским* актером во всей глубине этого понятия. И как немыслимо представить Гоголя, пишущего не по-русски, так же нельзя представить себе Чехова, играющего на каком-либо другом языке. Талант Чехова погиб, перенесенный на чужую почву. Заграничные кинокартины с его участием, до нас доходившие, вызывали лишь чувство бесконечной боли за него. В американском фильме «Рапсодия» М. Чехов играл старика, профессора музыки. Те, кто знал и любил Чехова, со сжавшимся сердцем узнавали то промелькнувшую где-то чеховскую улыбку, то чеховский всплеск рук. Но думаю, непосвященный зритель вряд ли мог поверить, что перед ним великий актер, создавший целую галерею прекрасных образов русской и мировой классики.

Я помню, как Станиславский во время репетиций «Ревизора», не отрывая глаз от сцены, устрашающе поднимал руку, потому что кто-то в зрительном зале зашуршал страницами роли, — Константин Сергеевич пугался, что этот шорох может помешать творчеству Чехова. Я помню, как Станиславский говорил нам, только что принятым в театр:

— Изучайте систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности. Он — могучий талант, и нет такой творческой задачи, которую он не сумел бы на сцене выполнить…

Вспоминая обо всем этом, я с тоской думаю: почему же не удержали, как же допустили?! И чувствую, что многие, в том числе и я, виноваты в случившемся. Любя Чехова, преклоняясь перед ним, и я, и многие другие *не смели*, *не решались* разобраться в том, например, что он называл «новым методом репетиций», не почувствовали вовремя, что этот «новый метод» уводит его от большой дороги искусства.

То, что ему давал Станиславский, Чехов впитывал жадно, самозабвенно увлекался его учением. Но его своеобразная творческая личность искала самостоятельных ответов на беспрерывно возникавшие в актерской практике вопросы. Вахтангова, которому он был близок, уже не было рядом с ним, и Чехов споткнулся. Споткнулся творчески, и свою творческую ошибку возвел в новую, как ему казалось, систему эстетического мышления…

Я еще вернусь к этому вопросу, а сейчас мне хочется перейти к тому времени, когда Чехов собрал нас, чтобы обучать своих учеников системе Станиславского.

{59} Студия возникла в трудный для Чехова период. Нервное заболевание то и дело толкало его к решению навсегда порвать с театром. Он стал думать о средствах к существованию. На улицу в те дни он не выходил. Начал вырезывать для продажи шахматы из дерева, учился переплетать. Потом кто-то из друзей уговорил его открыть студию. Он увлекся этой мыслью, его потянуло к молодежи. Всем, кого принимали, говорили, что студия платная, но ни с кого из нас он ни разу не взял денег. С первых же уроков студия стала для него главным делом жизни. Потом он говорил, что выздоровел только благодаря своей работе с нами. Я думаю, что так оно и было. Ему нужен был контакт с молодыми, здоровыми, влюбленными в его творческую индивидуальность людьми.

Из чеховской студии не получилось и не могло получиться театра. Сравнивая ее судьбу, например, с вахтанговской студией, понимаешь, что у Чехова, в противоположность Вахтангову, и не было настоящего желания создать театр. У него не было даже стремления сделать каждого из нас актером, он не чувствовал ответственности за нашу судьбу. Просто в определенный момент жизни ему понадобились те, которым он смог бы передать все, что кипело в его душе и переполняло ее. Он был полон творческих мыслей, сомнений, ему нужны были люди, которые «впитывали» бы в себя процесс его творческих исканий.

И он раскрывался перед нами с той абсолютной откровенностью, которая дает мне право сказать: ни зрители, ни даже его долголетние товарищи по театру не знали его так, как знали мы. Мы знали Чехова во всех его сложных противоречиях — слабостях, срывах, вдохновенных поисках, сомнениях, разочарованиях и открытиях. В его занятиях не было последовательности, нужной, наверное, для нашего систематического роста. Но зато через эти занятия я поняла навсегда, что творческая личность педагога — огромная формирующая сила.

Он занимался с нами не для нас, а для себя. Если кто-то из нас, хоть в микроскопической доле, поднимался до понимания его творческих поисков, — он становился необходим Чехову. Стоило кому-нибудь отстать или потребовать особого внимания к себе, — он сразу становился помехой, и Чехов смотрел сквозь него, не видя, не слыша, не замечая. Он не учил нас, но давал нам возможность участвовать в его поисках, и за это я навсегда ему благодарна.

Теперь, когда прошло много лет, когда я узнала систему Станиславского не только через Чехова, после того, как судьба дала мне счастье назвать своими учителями и Станиславского и Немировича-Данченко, я понимаю, что Чехов в годы возникновения своей студии был *подлинным учеником Константина Сергеевича*. Проглядывая свой дневник тех лет, записи лекций, этюдов и упражнений, я восхищаюсь тем, как глубоко он воспринимал мысли Станиславского! А по более поздним дневникам я вижу, как постепенно, почти незаметно изменялись {60} формулировки, как отходил, отворачивался Чехов от Станиславского. И, наконец, случилось то, что лучший из лучших учеников оказался по ту сторону гражданских и эстетических позиций своего учителя…

Занятия в студии были в основном посвящены элементам системы, поискам творческого самочувствия в этюдах, то есть первому разделу системы Станиславского. Я не помню сколько-нибудь интересной работы над отрывками или пьесой — такая работа не входила в сферу интересов Чехова. Вопросы внимания, воображения, импровизации, «зерна», атмосферы и т. д. интересовали его главным образом в аспекте того, что Станиславский называл «работой актера над собой». Его увлекало развитие психотехники актера, *подготовляющего* себя к работе над ролями. Он понимал, что именно в этой области мы могли стать для него его маленькой творческой лабораторией.

Было, конечно, много причин, из-за которых он в течение трех лет существования студии так и не подошел к работе над пьесой. Одна из этих причин в том, что Чехов по своей природе *не был режиссером* и не стремился им стать. Мне кажется даже, что необыкновенная близость Чехова и Вахтангова во многом объясняется тем, что они касались одних и тех же вопросов, жили ими, искали, но каждый воплощал свои творческие замыслы через свою профессию. Вахтангов — режиссера, Чехов — актера. Потому так свободно и радостно Чехов подчинялся Вахтангову. Потому Вахтангов так щедро отдавал свои мысли и чувства Чехову.

Интерес Чехова к вопросам творческой техники был интересом крупнейшего *актера*. Это, к сожалению, довольно редкое явление в искусстве. Актерской психотехникой чаще интересуются режиссеры, считая себя, естественно, обязанными воспитывать актера. Актеры же редко ставят перед собой вопросы самовоспитания. Но те редкие случаи, которые мне приходилось наблюдать, когда актер сам мучительно докапывался до тайн профессии, были всегда связаны с очень крупными творческими индивидуальностями.

Чехов, как и Станиславский, считал, что актеры в массе своей еще не поднимают свою профессию до уровня большого искусства, а цепляются за старые, отжившие формы. Такие актеры втайне любят дилетантизм, принимая его за свободу, а Чехов мечтал о все более тонком проникновении в творческий процесс, о все более точной психотехнике. Поэтому он с таким увлечением строил студию и делал вместе с нами все упражнения и этюды.

Большинство из нас, конечно, этого тогда не понимало. Рядом Вахтангов строил свою студию, создавал театр, а Чехов, как только вставал вопрос о репертуаре, увядал на глазах. Мы проявляли активность, проектов постановок было великое множество, но все они лопались с необычайной быстротой, и дальше распределения ролей дело не шло.

{61} Пробовали и «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Женитьбу» Гоголя, и «Игру интересов» Бенавенте, и инсценировки рассказов А. П. Чехова и Ги де Мопассана. Но почти ничего не было доведено до конца, кроме открытого вечера-концерта, который был составлен из ряда импровизационных этюдов и сказки Толстого.

Правда, иногда у Чехова возникало желание взяться за что-то крупное. Он мечтал, например, о «Фаусте», мы читали его вслух и разбирали. А однажды он сообщил нам, что Вахтангов мечтает об инсценировке Евангелия. Он рассказал так, как всегда рассказывал о Вахтангове, с интересом и любопытством, словно стараясь угадать, что скрывалось за словами Евгения Богратионовича. А потом внезапно обратился к нам:

— Как вы думаете, может быть, Вахтангов хочет, чтобы я сыграл Христа?

С этого момента он увлекся идеей постановки Евангелия в студии. Были распределены роли. Решался вопрос, какие места Евангелия являются наиболее драматургическими. И вдруг возникла непредвиденная сложность. Одна из студиек призналась подруге, что она не верит в Христа. На ближайшем занятии подруга, оказавшаяся хранительницей «крамолы», встала и трагическим голосом объявила:

— Миша (Чехов требовал, чтобы мы его называли просто по имени и на «ты»), Миша, ты знаешь, Элла не верит в Христа!

Все лица испуганно-вопросительно повернулись к отступнице. Чехов посмотрел на нее очень строго и спросил, правда ли это. Элла Штейн, бледная, как полотно, мужественно подтвердила, что она действительно не верит в Христа. Воцарилась гнетущая пауза, потом Чехов отвел от нее глаза и задумался.

— А в Гамлета вы верите? А в Лира? А в Фауста? Я думал, что мы в студии будем искать пути, чтобы осуществить мечту Вахтангова, а теперь…

Михаил Александрович ушел, а мы остались в полном смятении. Одни обвиняли смелую студийку, другие смутно чувствовали, что вера в Лира или Фауста — не совсем то, что вкладывал Чехов в понятие «вера в Христа». Но мы были еще слишком молоды и слишком влюблены в нашего учителя, чтобы спорить с ним. На следующем уроке Чехов предложил всем продумать, насколько серьезно мы относимся к инсценировке Евангелия. На этот раз никакой обиды против «бунтарки» у него не было. Потом он сыграл нам импровизационно несколько сцен. Как мне сейчас кажется, он искал в характере Христа приблизительно то же, что искал в нем Крамской, то есть глубокой мысли, сосредоточенности, человечности.

Он предложил нам изучить изображение Христа крупными живописцами и принести ему то, что каждому покажется самым впечатляющим.

В результате всех обсуждений большинство остановилось на голове {62} Христа в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. Помню, мы даже «сыграли» эту картину. Чехов играл Христа. Этюд заключался в том, что каждый должен был найти внутреннее оправдание позы одной из фигур картины. В работе над этим этюдом Чехов раскрывал нам произведение Леонардо да Винчи, композицию, ритм и построение каждой фигуры. Больше всего мне запомнилось выражение лица Чехова — Христа, его полный пристального внимания взгляд на учеников.

Но скоро Чехов охладел к идее инсценировки Евангелия. Его занимали уже новые мысли, как всегда касающиеся совершенствования актерской психотехники. Его интересовало и воплощение актером различных жанров, и фантастика, и сценическая гипербола, и трагикомедия, и — больше всего — импровизационное самочувствие, которое он считал и основой и вершиной актерского мастерства. Может быть, не было в Художественном театре ни одного актера, который так сильно и горячо увлекался бы мечтой Станиславского об импровизации.

Так же как Станиславский, Чехов считал, что импровизационное самочувствие ни в какой мере не должно приводить к анархии, к какому бы то ни было произволу актера. Текст, точность взаимоотношений, даже мизансцены являются непоколебимой основой, на базе которой актер импровизирует.

В чем же актер свободен? В первую очередь в приспособлениях, в красках, в подтексте. Чехов постоянно говорил о том, что, если актер усвоит психологию импровизирующего творца, он найдет себя как художник. Поэтому воспитывать актера надо в первую очередь как художника-импровизатора. Большинство этюдов и упражнений в студии было посвящено именно этой проблеме.

Гете говорил, что «из всех знаний, которыми человек обогащается в течение жизни, запоминает он только то, что пережил»[[4]](#footnote-5). Я многое забыла из того, что делалось в студии, а некоторые вещи помню так, будто это было вчера. Так я помню, какими разнообразными путями Чехов развивал в нас импровизационное самочувствие.

Первое, без чего нельзя было в студии делать ни одного этюда, ни одного упражнения, была творческая смелость. Сейчас я понимаю, что Чехов искал излишне прямых путей к подсознанию, и поэтому многим из нас упражнения, которые он давал, были трудны и количество неполучавшихся этюдов было велико. Но «нырять с головой в холодную воду» он нас научил. Чехов любил этюды на «самовыявление», то есть этюды, в которых неожиданность происходящего не дает времени на обдумывание. Упражнения эти, которым он научился у Станиславского, ему как актеру огромной непосредственности чрезвычайно нравились.

Задавал он обычно такие упражнения своеобразно — не рассказывал всего этюда, а все время суфлировал последующие действия. Если кто-нибудь {63} отвлекался, слушая его подсказ, он немедленно прекращал упражнение, считая, что первоначальный шаг к актерскому искусству состоит в умении жить своей задачей так, чтобы подсказ педагога (и в дальнейшем режиссера) не мешал, а помогал выполнению задания. Подсказывал Чехов с удивительной актерской чуткостью, все время сопереживая происходящее и почти всегда входя в какой-то момент в этюд как его участник.

— Ты входишь в клетку лифта, — сказал он мне в один из первых дней моего посещения студии. (Я вошла.) — Захлопни дверь. (Захлопнула.) Ты подымаешься к Станиславскому, он захотел послушать, как ты читаешь. Повтори про себя стихи. Ты волнуешься, но у тебя на душе радостно — ты сейчас увидишь Константина Сергеевича. В руках у тебя букет цветов. Подними, — у тебя упала роза, осторожнее, не уколись. Еще раз повтори стихи. Так, — теперь нажми кнопку лифта — шестой этаж. (Я сделала движение, чтобы нажать кнопку, но в эту же секунду услышала тревожный голос Чехова.) — Нет дощечки с кнопками. В чем дело? Где она? Может быть, она с другой стороны? Ты вошла в пустую клетку! (Во мне, хоть я еще ничего не понимала, нарастала тревога.) Что делать? — сказал он вдруг с ужасом. — Лифт наверху! Он спускается! Выходи, выходи скорее! (Но стоило мне сделать одно движение, как Чехов уже оказался рядом со мной и пытался открыть дверь.) Он говорил: — Постарайся не волноваться, мы спасем тебя. Дверь заперта. Ты захлопнула дверь, в которой не было ключа. Что же вы сидите? — накинулся он на студийцев. — Спасите же ее! Бегите наверх! Остановите лифт. Может быть, там, наверху, кто-нибудь есть. Ложись, ложись на пол… (А мне уже ни о чем не имело смысла говорить. Я от ужаса потеряла сознание.)

— Почему ты упала в обморок? — спрашивал Чехов недоумевающе, когда я пришла в себя. — Это натурализм, грубый натурализм, — говорил он недовольно. — Все твои чувства никакого отношения к искусству не имели. Истерика, грубое мускульное напряжение — вот что довело тебя до обморока. Задайте мне сейчас самый «страшный» этюд, и вы увидите, что ничего, кроме творческой радости, я от него не испытаю…

Всем хотелось задать ему этюд, но мне как «пострадавшей», по-видимому, больше всех. Я придумала этюд, но созналась, что у меня не хватает смелости «вести» Чехова к цели.

— Этого и не нужно, только расскажи мне тему. Ведь я вас ввожу постепенно потому, что надо научиться слушать подсказ. Кроме того, вы еще не знаете, что самое прекрасное в искусстве, — это предчувствие, предощущение целого.

В этот день он нам впервые рассказал о том, что Станиславский придает огромное значение понятию, которое он назвал «зерном». «Зерно» — это сущность, основа, то главное, из чего произрастает будущее произведение {64} искусства. Как в зерне таится будущее растение, так в художественном «зерне» таится будущий спектакль, характер героя. Станиславский называл «зерно» душой роли, а иногда — изюминкой в квасе. Чехов рассказывал, что он как актер понимал всегда «зерно», как «чувство будущего целого», и когда оно у него не возникало, все детали и частности распадались на тысячи мелких кусков и он ощущал только хаос. Он говорил, что многие актеры начинают преждевременно выдумывать и вымучивать образы, изобретать характерность и искусственно сплетать ее по словам роли, вместо того чтобы прислушаться к «чувству целого» и смело довериться этому чувству.

— А теперь — задавай мне этюд, — прервал себя Чехов.

Этюд мой состоял в том, что Чехов собирает с дерева плоды и вдруг обнаруживает ядовитую змею. Он спросил студийцев, кто хочет до него сделать этот этюд? Отозвались все. (Чехов очень быстро приучил нас активно рваться к выполнению любых упражнений. Он так холодно и презрительно относился к «выжидающим», что каждый из нас, не задумываясь над тем, выйдет упражнение или не выйдет, смело кидался его выполнять). Кто-то принес из кухни табуретку и, встав на нее, стал срывать воображаемые плоды. Потом раздался дикий крик: «спасаясь от змеи», студиец изо всех сил побежал в другую комнату. Через несколько секунд он вернулся с довольно сконфуженным видом. Один за другим, все взбирались на ту же табуретку, твердо прикрепив дерево в своем воображении туда же, куда его поместил первый студиец. Разница состояла только в том, что некоторых змея кусала и они тут же, в достаточной мере неестественно, умирали, а некоторым удавалось то с криком, то почему-то на цыпочках спастись от змеи.

Чехов обсмеял всех. Больше всех досталось тем, кто убегал от змеи на цыпочках.

— Откуда у вас, восемнадцатилетних, такие штампы? — спрашивал он, ужасаясь. — Верно говорит Константин Сергеевич, что штампы всасываются с молоком матери! И что за бедность воображения! — никак не мог он успокоиться. — Первый придумал стандартнейшую ситуацию, и все наперебой за нее ухватились. Ну, а спасенье от змеи путем бегства на цыпочках — это, конечно, перл. Жаль, что никто не сказал ей: «Pardon, я спешу!» — И он покатывался от смеха.

Мы понимали, что делаем этюд плохо, но относили это только за счет собственной неумелости. На самом деле Чехов, как мне теперь ясно, допускал педагогический просчет — он требовал от нас сразу бурных чувств, а это могло развить лишь наигрыш и истерию. Он не умел поставить себя на наше место, потому что, проверяя свои задания на себе, чувствовал, что великолепно справляется с ними.

Этюд «Змея» Чехов сделал в нескольких вариантах. Приведу два из них, которые у меня записаны.

{65} — Я вам сыграю этот этюд, как сказку, — сказал он. (Он считал, что сказка вообще содержит в себе громадные возможности для развития актерского дарования. Она развивает воображение, в ней часто сплетаются трагизм и юмор, она воспитывает чувство стиля и требует точной формы. Сказкой в студии мы занимались много. У нас, например, был этюд «Ковер-самолет», который мы делали изо дня в день. Он постепенно разрастался, в нем появлялись все новые события, новые детали и персонажи. «Змея» была первой сказкой, которую сыграл нам и вместе с нами Чехов.) — Во-первых, уберите табуретку. Во-вторых, будьте внимательны и чутки. Может быть, мне понадобится ваше вмешательство — не мешкайте ни секунды.

Мы уселись у стенки, чтобы дать ему как можно больше места.

Он вышел в переднюю и вскоре вернулся глубоким, глубоким стариком. Он опирался на палку и казался смертельно усталым. Ноги еле двигались, глаза щурились от яркого света. Ему было жарко, не хватало воздуха. Войдя, он огляделся и начал искать тень. Он собирался устроиться то под одним деревом, то под другим, проверяя, где гуще тень. Уже почти решился положить свою палку на землю, как мысль о том, что в другом месте больше тени, заставляла его разогнуться и перейти к другому дереву. Он мягко посмеивался над своей нерешительностью, и из его пересохших губ вырывались какие-то непонятные звуки — не то смешок, не то какие-то слова. Наконец он устроился. И по тому, как он лег, как освободил все мышцы, как вытянул ноги и закрыл глаза, можно было представить, какой длинный путь совершил этот старик и как ему сейчас хорошо.

Он лежал в полной неподвижности и казался спящим. И вдруг мы увидели, что, не открывая глаз, не делая никаких движений, он стал прислушиваться. Чуть-чуть теснее прижалось ухо к земле. «Нет, — сказал он наконец блаженно, — показалось!» Он устроился еще удобнее и опять попытался заснуть, но почудившийся шорох уже спугнул сон. Его вниманием целиком завладели яблоки, густо висевшие на склоненных над ним ветвях. «Сколько яблок», — прошептал он в каком-то детском восторге. Усталое тело было неподвижно, и только глаза и сухие губы тянулись к свежим плодам. Наконец он взял палку и, сидя, попробовал достать ветку и пригнуть ее к себе. Разнообразие этих движений было огромным. То ветка совсем приближалась и он почти доставал яблоко, то она внезапно вырывалась, уходила вверх, и он должен был искать более покорную ветку, которую опять старался зацепить и со всей осторожностью пригнуть. Вот яблоко оказалось над ним, и старик, расшалившись, решил не срывать его рукой, а укусить беззубым, шамкающим ртом. Казалось, он сможет наконец утолить жажду.

Но вдруг он весь сжался, стал оглядываться по сторонам и с ужасом спросил: «Кто сказал, что яблоки волшебные и их нельзя трогать?» {66} «Я сказала», — отозвалась Наташа Цветкова. Чехов повернулся в ее сторону: «Кто ты?» — «Не спрашивай меня», — ответила она ему. — «Погоди, не уходи», — потянулся к ней тоскливо Чехов, но студийка поняла, что лучше всего не продолжать диалога и оставить его одного. Чехов проводил ее долгим взглядом, будто она куда-то постепенно исчезла. Его вниманием опять завладели яблоки. «Я хочу пить, я очень хочу пить!» — еле слышно шептал он, борясь с искушением. Ветви хлестали его по лицу — это было видно по тому, как он отталкивал головой и руками яблоки, которые лезли ему в рот. Это было и трогательно и смешно. Он доводил свое желание съесть яблоко до такой степени, что, казалось, нет силы, которая остановит его. Но за какую-то долю секунды до того, как сорвать яблоко, он со старчески-детской робостью оглядывался в сторону, откуда раздался голос. Не видя там, по-видимому, никого, он, хитро улыбаясь, опять тянулся к яблоку, и опять страх грозного запрета заставлял его оглядываться во все стороны.

Теперь он старался перехитрить ту, чьего запрета он боялся, и, быстро оглядываясь, пробирался сквозь чащу деревьев к дальним, чтобы там, никому не видимый, сорвать яблоко. «Куда ты?» — остановил его неожиданно голос другого студийца. Это был властный, жесткий оклик. Чехов остановился как вкопанный. Мы ожидали, что он испугается, смирится, но старичок вдруг рассердился, затопал ногами, стал угрожать палкой и бормотать какие-то непонятные слова. Он обращался то в сторону, откуда только что прозвучал грозный оклик, то в ту сторону, откуда запрещение возникло впервые. «А я съем, а я съем, — повторял он на разные лады, — а я съем!» В этом маленьком, щуплом, беспомощном существе зрела такая решимость, такая озорная смелость! Безумно хотелось, чтобы он никого не слушался, сорвал наконец яблоко и утолил жажду.

И вот он сделал это. Он ел жадно, быстро, весело, торопливо вытирая сок, стекающий по подбородку. Делая это движение, он, наверное, ощутил, что у него борода, — дальше перед нами был старик с маленькой смешной бородкой. Съев яблоко, он, видимо, почувствовал необыкновенное блаженство, стал даже немножко приплясывать, но вдруг опять испугался и стал прислушиваться к чему-то внутри себя. Глаза его расширились и остановились. Вдруг он открыл рот, взгляд его молниеносно проследил за чем-то, и не успели мы опомниться, как он схватил рукой змею, которая выползала из его широко открытого рта. Стремительным движением он обвил ее вокруг своей руки, другой рукой зажал ее головку и отшвырнул змею далеко от себя. Все это было сделано с таким необыкновенным юмором, с такой четкостью движений, что мы разразились аплодисментами. Но оказывается, этюд еще не был окончен.

«Палку, где моя палка? — крикнул он нам, не отрывая глаз от змеи. Кто-то из нас молниеносно подал ему палку. — Змея будет расти, нам {67} предстоит бой. Будьте готовы. Ни одного движения, пока я не прикажу», — командовал старичок, который, несмотря на всю свою тщедушность, проявлял героическую властность.

Начался бой. Чехов орудовал палкой с изощренной изобретательностью. То он чертил какой-то круг, не давая змее возможность переползти через него, то, вертя палкой над головой, производил какой-то необыкновенный звук сквозь стиснутые губы, то заманивал змею на эту палку и вертел ею в воздухе.

Вдруг его голос зазвучал трагично: «Смотрите, она растет, она не подчиняется мне. Какая темнота! Только ее глаза сверкают. Она надвигается на нас», — говорил он, продолжая бороться с огромной змеей. То что змея стала громадной, доходило до нас по необычайно широким движениям палки.

«Она взвилась, нам не достать до нее, — вскрикнул он. — У меня не хватает сил. Спасите меня!..» Достаточно было первого его зова к нам, как мы бросились к нему. Чехов оказался на плечах самого высокого студийца. «Теперь мы — одно целое, — голос Чехова звучал молодо и уверенно, — теперь надо всем вместе обезглавить ее». Мы двинулись по направлению к змее. «Смотрите, — раздался счастливый голос Чехова, — она уползает…»

Я видела многих чеховских стариков. В «Деле» он замечательно играл Муромского и в «Петербурге» — Аблеухова. Но, может быть, потому, что наш старик возник «из ничего», то есть не из пьесы, не из драматургического замысла, а был рожден полностью фантазией актера, он произвел на меня самое большое впечатление.

— Теперь я сыграю водевиль, — продолжал Чехов. — Водевиль, правда, требует куплетов и танца, без музыки делать его будет трудно. Но мне хочется, чтобы вы поняли: весь внутренний и внешний строй у водевиля особый…

Он взял ту же палку, но сейчас она стала в его руках легкой тросточкой. Посвистывая, он поглядывал вокруг и явно ждал кого-то. Глупо счастливый взгляд его скользил по сторонам, как бы определяя откуда может прийти она. Но так как она все не шла, он занялся собой — перевязал большим бантом галстук (действия без предметов он делал виртуозно), разделил волосы на прямой пробор и стал мысленно представлять, как он ее встретит. Для этого он принимал различные позы. То он несся со счастливой улыбкой ей навстречу, приподнимая несуществующую шляпу и легко вертя в руке тросточку, то замечал, что у него расшнурован ботинок, и начинал шнуровать его.

Ему мешала тросточка, но он никак не мог сообразить, что надо положить ее на землю. Тогда он придумывал все более невероятные способы, как взять ее, чтобы она не помешала ему. Перекладывал ее из одной руки в другую, а та рука, в которой в данный момент были и тросточка, {68} и шнурок, упускала или тросточку, или шнурок. Зажимал ее между скрещенными ногами, и она мешала ему нагнуться. Пытался просунуть голову под палку и с удивительно глупым, но абсолютно серьезным видом не мог разобраться, какая из двух скрещенных ног правая, а какая — левая. Вместе с тем тревога, что он окажется перед *ней* в незашнурованном ботинке нарастала. Ритм его действий все время менялся — то он терял надежду зашнуровать ботинок, то пытался это делать с необычайной быстротой. Наконец он остановился. Гениальная идея озарила его. Он лег на спину, подложил под голову палку, задрал ногу и, держа ее почти у самых глаз, зашнуровал ботинок. Завязав шнурок изящным бантиком, он, не меняя положения рук и ног, резко повернулся на бок и стал испуганно озираться по сторонам, но очень скоро успокоился — *она* его не видела, *ее* еще нет.

Довольный, он оглядел себя, взглянул на часы и вдруг… обиделся. Он встретит ее в позе обиженного человека. Он подставил под себя палку и, расставив для упора ноги, сел на ее ручку, скрестил руки и задрал голову. Посидев так несколько секунд, он увидел яблоко. Быстрым движением руки он нагнул ветку, вцепился зубами в яблоко и сжевал его в одну секунду. Челюсти работали с бешеной энергией. Съев яблоко, он выплюнул сердцевину. Одновременно с плевком рука уже нагибала другую ветку, и Чехов опять зубами отрывал яблоко, а рука принимала прежнее «наполеоновское» положение. Четкость, быстрота и ловкость движений при абсолютно покойном и свободном теле. Тросточка казалась ввинченной в пол, настолько свободно и непринужденно актер сидел на ней.

Но, несмотря на будто бы самодовлеющую эксцентрику каждого отдельного эпизода, он ни на минуту не забывал, что все его действия связаны с ней, с той, к которой он пришел на свидание. Поэтому окраска этих действий была психологически очень разнообразна. Чехов казался то насмерть обиженным, то торжествующе равнодушным, то беззаботно веселым.

К вдруг он увидел змею. Увидел ее в тот момент, когда рука опять потянулась к ветке. Не меняя положения, он глазами следил за ее быстрыми движениями. Она уползала от него. Он не испытывал ни малейшего страха, только все нараставшее любопытство. Он решил ее догнать. Сделал несколько шагов, но она, не обращая на него внимания, уползала. И вдруг он замер — змея, по-видимому, свернулась. Тогда он, быстро сорвав яблоко, стал осторожно подкатывать его к змее. Наконец она обратила на него внимание. Чехов торжествовал. Он дразнил ее то шляпой, то тросточкой, напевая какую-то шансонетку.

И вдруг весь затрясся. «Не надо меня кусать, не смей меня кусать», — почти шипел он, потеряв от ужаса голос. Он отшвырнул змею ногой, потом совершенно неожиданно шляпой, как сачком, поймал ее в воздухе, {69} бросил шляпу на землю и уселся на нее. Он победил! После пережитых волнений он поправил бант на шее, прическу, и опять как ни в чем не бывало посматривал по сторонам и посвистывал в ожидании прихода своей любимой. Он сидел на своей воображаемой шляпе с таким изяществом, глаза сияли таким наивным самодовольством, что удержаться от смеха было невозможно, и мы смеялись до слез…

Сравнивая наши этюды с тем, что делал Чехов, мы понимали, что нам мешал прежде всего крайний схематизм и в замысле и в выполнении. Мы не умели фантазировать вокруг сюжета, поэтому выполняли только логическую схему действия, а это, естественно, влекло за собой и схематизм чувств. Чехов же, выслушав задание, как бы отодвигал его на второй план. Главным становились предлагаемые обстоятельства, которыми воображение окутывало сюжет этюда.

— Ты срываешь плоды и видишь змею — это еще пустой звук, — анализировал он сам результат этюда. — Если бы у меня не возникло «чувство целого», я ничего не смог бы сделать. Мне нужно ощутить начало и конец этюда, мне необходимо решить стиль, жанр, в котором развивается заданный мне сюжет. Так в первом случае я решил, что это будет сказка, во втором — водевиль. Но главное — мне нужно было ощутить, кто увидел змею. Из всего этого возникло «зерно», характерность, и я, уже не ограниченный сюжетом, а обогащенный темой, раскрывающей сюжет, смело приступил к импровизации.

Чехов говорил, что так он подходит не только к этюду, но и к каждой роли. Именно этого требуют от него Станиславский, Немирович-Данченко и Вахтангов, и этому он хотел бы научить нас. К роли надо относиться как к материалу, требующему огромной работы воображения. Поэтому актеру необходимо пройти длительную «школу импровизации», научиться использовать сюжет для свободного проявления своей творческой индивидуальности. Только тогда, исполняя роль много раз, можно находить новые и новые нюансы.

В каждую секунду, проведенную на сцене, актер должен чувствовать себя *сотворцом* автора.

— Вы должны пережить пьесу или этюд как *собственное творение*. Как добиться этого? Станиславский отвечает: «Главное — воображение, могущественное “если бы”, без которого творчество невозможно. Ни один день актер не имеет права не работать над своим воображением».

Чехов считал, что приемами внутренней и внешней техники актер должен овладеть настолько, чтобы они стали *новыми способностями его души*. Путем постоянных упражнений в импровизации можно этого добиться.

## **{****70}** 2. Вахтангов и Чехов соревнуются. — «Атмосферу надо слушать». — Упражнения под музыку. — М. Чехов — ученик Станиславского. — Станиславский нас учит и дарит нам свои портрет.

Чехов часто рассказывал нам, что они с Вахтанговым постоянно тренируют в себе актерские качества. Он считал, что Вахтангов изобретательнее его, Чехова, и всегда с восторгом говорил: «Вахтангов придумал», «Вахтангов изобрел». Они называли эти упражнения «трюками» и работали над ними часами, добиваясь ловкости и легкости исполнения.

Легкость исполнения была одним из тех требований, которые Чехов считал необыкновенно существенным в актерском искусстве. Легкость всегда отличает подлинное произведение искусства: классические образцы скульптуры и архитектуры, невзирая на тяжесть материала, производят впечатление легкости. «Актер должен победить тяжесть своего тела», — постоянно говорил Чехов.

Они с Вахтанговым соревновались в виртуозности исполнения самых несложных «трюков». Например, изображали человека, который, опуская спичку в пустую бутылку, пропускает ее мимо горлышка. Он не замечает этого, не может понять, почему спичка оказывается на столе, и приходит к выводу, что она чудесным образом прошла сквозь донышко бутылки. Они соревновались и в многообразии действий, и в оригинальности, «зерна» характера того, кто опускал спичку в бутылку. Делали они и самые простые действия — искали какой-нибудь потерянный предмет, накрывали на стол, садились на стул. Условием было — повторить этюд двадцать раз, но не повторять положений. Или, здороваясь каждый день, они здоровались, как бы знакомясь, то есть каждый раз находя друг в друге новые черты. Это упражнение Чехов ввел в студии как обязательное. Оно постепенно усложнялось. Иногда у всех здоровавшихся болела голова, иногда у всех было горе, которое нужно было скрыть, иногда радость.

Любили мы рассказ Чехова о том, как они с Вахтанговым играли в «ученую обезьяну». Во время гастрольной поездки они жили в одной комнате и утром по очереди варили кофе. Варивший кофе был «ученой обезьяной». Он должен был первым вставать с постели и все, необходимое для того, чтобы сварить кофе и подать его к столу, проделывал на четвереньках. Тот, кто в этот день не был «обезьяной», имел право заставлять «обезьяну» проделывать весь ритуал варки кофе по своему усмотрению. «Обезьяна» должна была безропотно сносить все и ждать следующего утра, когда они менялись ролями. Вахтангов и Чехов научились {71} в этой игре понимать друг друга без слов. Одного взгляда было достаточно, чтобы «обезьяна» мчалась исполнять желание хозяина. Если же «обезьяна» не понимала или не желала понять, что от нее в данный момент требуется, — ей грозило наказание. В этом они оба тоже проявляли неуемную фантазию.

Играли они и в «развинчивающегося человека» — надо было постепенно отвинтить у себя все части тела. Победил Вахтангов, который умел сначала отвинтить голову, осторожно отнести ее в шкаф, а потом аккуратно приступил к отвинчиванию других частей тела, ни на минуту не потеряв ощущения, что у него нет головы…

Во всех этих этюдах, «трюках», шутках проявлялась одна из сильнейших сторон творческой индивидуальности Чехова — юмор. Он считал, что юмор помогает многое познать в искусстве и вносит особую легкость в творческую работу. Он любил карикатуры, сам великолепно рисовал их и считал, что они сыграли большую роль в его актерском развитии. Юмор, направленный на самого себя, спасает человека от самовлюбленности. Чехов заставил нас записать в нашем творческом дневнике слова Л. Н. Толстого: «Каждый человек подобен дроби, у которой в числителе то, что есть в действительности, а в знаменателе то, что он о себе думает». Сила юмора в том, что он поднимает человека над тем, что его смешит. А осмеянное становится понятным и ясным настолько, что его уже легко сыграть на сцене.

Чехов часто изображал то, что не выходило в этюде у нас или у него самого, и действительно, ошибка становилась ярко ощутимой, и это помогало исправить ее. Он не признавал художников, умеющих только серьезно смотреть на жизнь и на самого себя, считая, что такие люди всегда ограниченны в искусстве. Серьезность людей, одаренных чувством юмора, гораздо ценнее и глубже постоянной серьезности людей, не ощущающих юмор. Чехов говорил, что юмор объединяет людей, умеющие смеяться понимают друг друга с полуслова и легко становятся друзьями. Он считал, что человечности в искусстве нередко помогает юмор. В качестве примера он приводил творчество А. П. Чехова.

Умение этого писателя видеть смешное и через смешное раскрывать глубоко человеческое было бесконечно дорого и близко ему. Он всегда с огромным увлечением рассказывал нам об Антоне Павловиче в жизни, о его привычках, смешных и трогательных случаях, связанных с ним. Интимные, родственные отношения никогда в этих рассказах не нарушали дистанции, продиктованной безмерным преклонением перед Чеховым-писателем.

На уроках Михаил Александрович читал нам, вернее — играл, импровизировал с книжкой в руках чеховские рассказы, и я особенно остро поняла, какая огромная художественная сила заключена в сплетении комического и грустного.

{72} Много игравший в Первой студии МХАТ и, естественно, очень устававший, он просиживал с нами нередко всю ночь, наугад открывая томик чеховских рассказов. И на наших глазах возникали самые различные, всегда интересные, всегда неожиданные и живые люди.

Помню Жмухина из рассказа «Печенег», человека без чувства и сердца. С каким невозмутимым эпическим спокойствием рассказывал он о проявлениях страшной дикости и бесчеловечности и как искренне не понимал, почему собеседнику с ним противно. Чехов переворачивал страницу, — и перед нами бледнел и озирался по сторонам учитель Беликов из «Человека в футляре». Он так боялся, что со страху начинал заикаться и всхлипывать… Чехов читал и делал легкие, почти незаметные движения руками, головой, ногами, и в нашем воображении возникали то зонтик, то башлык, то глубокие галоши, в которых мелкими осторожными шагами переступали ноги труса и сыщика.

А вот Михаил Александрович читал рассказ «Святая простота». Мы видели, как добродушный и наивный отец Савва раздувался от гордости, когда приезжал его сын. Разве можно забыть, как потом Чехов на цыпочках делал несколько шагов, как бы уходя в переднюю, и там, обняв шубу сына и всхлипывая, дрожа и плача, стал крестить, целовать, разговаривать с ней…

На этих чтениях я увидела, какой силой сосредоточенности, силой мысли владел Чехов.

«Во мне происходит нечто такое, что прилично только рабам, — читал Михаил Александрович рассказ “Скучная история”; глаза его широко открыты, смотрят куда-то вперед, но в то же время видно, что он прислушивается к себе, — в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь. Я стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен…»

Чехов умел интуитивно нащупать самое существенное в образе и поэтому читал необыкновенно смело. Огромное богатство и неожиданность приспособлений всегда рождались у него от острого и точного ощущения «зерна». От Чехова я узнала, что сила Художественного театра — в умении его актеров проникать в сущность каждого отдельного человека, ощущать его индивидуальность.

— Антон Павлович, — говорил он нам, — не написал ни одного одинакового человека. Вот я и пытаюсь проникнуть в «зерно» каждого из этих людей. Ведь во всем мире вы не встретите двух одинаковых людей, разве что двух близнецов, и то, если присмотреться, окажется, что и тут есть какие-то внешние различия, а уж характеры обязательно будут совсем разными. Антон Павлович никогда не забывал об этом громадном многообразии жизни и черпал из него силой своего огромного таланта. Учитесь у него любить жизнь и верить в нее…

{73} Огромное внимание Чехов на своих уроках уделял такой творческой, проблеме, как «атмосфера».

— Атмосфера звучит, — говорил он. — Ее надо уметь слушать.

Мы делали множество упражнений и этюдов, чтобы понять, что такое «атмосфера».

— Представьте, что вы входите в Третьяковскую галерею, — заставлял нас Чехов фантазировать. — Сначала идете по большой мраморной лестнице, пожалуй, по ней не побежишь бегом… Теперь походите мысленно по залам. Если вы будете чутки, то почувствуете, что в зале, где висит Суриков, одна атмосфера, а там, где Левитан, — другая. Место действия одно — Третьяковская галерея. Воздействует на нас один вид искусства — живопись, еще точнее — русская живопись. Но мы в этом общем воздействии тем не менее различаем индивидуальные особенности и поддаемся им…

Чехов заставлял нас представлять себя то в Большом театре («вот сейчас откроется занавес и вы услышите Шаляпина — он поет дона Базилио…»), то в зимнем лесу ночью, то в том же лесу летом, то в госпитале, то на деревенском кладбище.

Сначала мы делали эти упражнения мысленно, потом перешли к действиям. Мы приходили сначала поодиночке, потом группами — на свадьбу, на похороны, к зубному врачу, в цирк. Но и это были только подготовительные упражнения, — для того чтобы мы могли понять, как по-разному человек чувствует себя в разных обстоятельствах. Он входит в «атмосферу» и подчиняется ей.

Уметь ощутить и подчиниться — таков был первый этап, которому Чехов хотел научить нас. Главное же, что занимало его, — была борьба двух «атмосфер», борьба, которая должна обязательно завершиться победой одной из них.

Помню один из этюдов, задаваемых нам на «борьбу атмосфер»… Умер наш учитель, которого мы все любили и уважали. Атмосфера траура была для всех общей. Мне же было дано особое задание. Я влюблена и только что узнала, что тот, кого я люблю, с минуты на минуту придет сюда. Мы не виделись целый месяц. «Принимай цветы, которые приносят, — сказал мне Чехов, — складывай их вокруг стола и вместе с тем жди его. Занимайся тем, что связано с твоим долгом по отношению к умершему учителю, но помни только, что в душе у тебя живет еще и ожидание человека, которого ты любишь. Ожидание вызовет в тебе соответствующую атмосферу. Она будет развиваться и нарастать». Человека, которого я люблю, играл Кудрявцев. Он должен был войти в комнату по знаку Чехова. «В данном этюде вы оба свободны, — сказал Чехов Кудрявцеву и мне, — я не диктую вам, какая из двух атмосфер Должна победить. В будущем в ваших ролях такие вещи будут продиктованы автором, а сейчас не связывайте себя предварительным решением {74} этого вопроса. Доверьтесь вашему непосредственному чувству, только будьте искренни и серьезны. Прислушивайтесь к окружающим и к себе».

Чехов долго не выпускал Кудрявцева. Я окунулась в общую «атмосферу». Это был один из удачных этюдов. Помню семью воображаемого покойника — его дочь, мать, брата. Все остальные приходили постепенно — поодиночке, парами, группами. Разное отношение к покойнику вызывало разную индивидуальную атмосферу, которую каждый приносил с собой. Общая атмосфера удавалась. Помню, у меня не было ни одной свободной секунды, так как я вместе с другими студийцами принимала венки, устраивала их около стола, на котором лежал воображаемый покойник, разворачивала цветы и уносила бумагу в другую комнату, приносила воду для дочери, которая горько плакала. Все это не мешало мне все время активно ждать. Единственное, про что я забыла, было заданное мне Чеховым чувство *радостного* ожидания. Наоборот, чувство ожидания стало беспокойным, мне представлялось, что с Кудрявцевым что-то случилось, и я еле сдерживала свое волнение. На секунду мне стало стыдно, когда брат покойного подошел ко мне и благодарно пожал мне руку.

Я поняла, что он благодарит меня за отношение к покойному. Я постаралась переключить внимание на то, что происходило вокруг меня. Подошла к семье покойного и стала внимательно слушать рассказ о том, как он умирал. Но рассказ этот я уже знала, так как его уже несколько раз повторяли вновь приходящим. В этот момент вошел Кудрявцев. Он сразу нашел меня глазами и немного дольше, чем надо, смотрел на меня. После этого в течение всего этюда мы ни разу не взглянули друг на друга. Несмотря на это, я все время ощущала его присутствие. Внешне я продолжала вести себя по-прежнему, но атмосфера радости, покоя и счастья все нарастала. Помню, какие усилия я прилагала, чтобы не встречаться ни с кем глазами, так как боялась, что выдам свое состояние…

Когда этюд кончился, Чехов похвалил всех, а обращаясь к Кудрявцеву и ко мне сказал, смеясь: «Но вы оба были незабываемы на фоне покойника. И как только не стыдно было разводить такую телячью радость!» Он смеялся, но мы видели, что он доволен. «Вам надо помнить, — говорил он, — если актер отдается той или иной атмосфере, это обязательно вызовет в нем стремление к активному действию. Именно атмосфера будит воображение, волю и чувство. Запомните, атмосфера — сердце всякого художественного произведения».

Вспоминая сейчас его слова, я понимаю, что, несмотря на ряд общих положений, которые Чехов, естественно, вынес от длительного общения со Станиславским и Немировичем-Данченко, он рассматривал «атмосферу» не только как одну из важных творческих проблем, но как едва ли же самый сильный стимул актерского творчества. Он говорил, что пока {75} не добьется в роли абсолютно реального ощущения «атмосферы», он считает, что до сущности роли он не докопался.

— В роли Фрезера, — объяснял он нам, — надо было добиться, помимо действия, хода мыслей, характерности и многих других элементов, из которых складывается роль, атмосферы обиды, озлоблении, которая как бы замыкала каким-то невидимым кругом жизнь Фрезера — жизнь неудачника, презираемого за неудачливость. Обида и озлобление вызывали во мне, Фрезере, заносчивость, придирчивость, и мне уже хотелось оскорблять, больно задевать счастливчиков. И только когда перед лицом смерти мы, персонажи пьесы, становимся равными, — во мне начинается борьба этой атмосферы неприязни с какой-то новой атмосферой, неожиданной и прекрасной… А в Мальволио я вначале совсем ничего не понимал. Боялся подражать Колину, который играл в первом составе, искал во что бы то ни стало «своих» красок. Если бы вовремя не поставил перед собой вопроса: какая атмосфера окружает Мальволио, — я роли не сыграл бы. Задав себе этот вопрос, я почувствовал, что Мальволио распространяет вокруг себя атмосферу чванства и самовлюбленности. Мне показалось, что это фигура трагикомическая, потому что его собственное представление о себе не имеет ничего общего с тем, как его воспринимают другие. И этот контраст я решил довести до гиперболы. Я почувствовал Мальволио с того момента, как мысленно очертил вокруг себя пространство, за границу которого никого к себе не допускал. Я старался ходить, двигаться, слушать и говорить, соблюдая дистанцию между собой и остальными. Дистанцию, порожденную моим величием. Я постепенно начал верить, что мое появление повергает других в трепет. Я излучал презрение и самовлюбленность. Это была моя атмосфера для Мальволио.

— Но ведь это же и есть «зерно»? — спрашивали мы.

— Да, конечно, это зерно, — отвечал Чехов. — Вернее, это какая-то часть зерна, так сказать, путь к зерну. Зерно, в понимании Станиславского, — это, пожалуй, шире…

Впоследствии, встретясь в работе с Вл. И. Немировичем-Данченко, я поняла — то, что Чехов называл «атмосферой», было связано не только с тем, что у Станиславского называлось «зерном», но и с «внутренним объектом», и «вторым планом», и «физическим самочувствием», которым в своей работе такое значение придавал Немирович-Данченко. В терминологии Художественного театра тогда еще не было этих слов. Чехов переводил на свой язык сложность требований Станиславского и Немировича и развивал их положения, исходя из собственной индивидуальности.

Это был еще период, когда Чехов гордился тем, что он ученик Станиславского и Немировича-Данченко. На входной двери у него тогда висела табличка: «М. А. Чехов — артист Художественного театра».

{76} Чехов (он был необычайно музыкален) часто садился за рояль и импровизировал. Под музыку он задавал нам какое-нибудь упражнение. И действительно, эти упражнения быстро организовывали наше внимание. Через много лет, работая под руководством Станиславского в последней из созданных им студий, я поняла, какое значение придавал музыке Константин Сергеевич в процессе воспитания молодых актеров. От Чехова я узнала об этом впервые.

— Поднимите и опустите руку, — говорил он нам. — Пока это еще простой жест, сделайте его ритмично. А теперь повторите, но придайте этому жесту психологическую окраску осторожности… Станиславский считает, что чувству приказать нельзя, но существуют «манки», которые вызывают наше капризное чувство. Один из этих «манков» — «психологическая окраска», которую мы по собственной воле можем придать любому нашему движению, любому действию. Например, попробуйте теперь встать и, сохраняя ту же «психологическую окраску», осторожно поменяться друг с другом местами. Проверьте, как эта окраска изменяет ваше отношение друг к другу. Обратите внимание, как осторожно вы обходите друг друга. Значит, вы, все ваше тело поверило «манку». Значит, в вас живет уже подлинное чувство. Только не надо «мимировать» Помните, что это один из самых страшных штампов, с которыми Станиславский жестоко борется. Только глаза актера имеют право на максимальную выразительность, но они становятся выразительными только тогда, когда тело актера абсолютно свободно. Бросайте свое тело смело в пространство, им вы выразите куда больше, чем мускулами лица. Ведь зрители, уходя из театра, вспоминают не нос, не рот, не подбородок, а глаза, только глаза…

Делая подобные замечания — иногда довольно длинные, — он требовал, чтобы мы ни под каким видом не выключались из того творческого самочувствия, которое уже удалось завоевать, и если упражнение проходило под музыку, он никогда не прекращал ее.

Он требовал обязательного завершения этюда, умения почувствовать начало и конец упражнения, ощутить его как законченное целое.

Среди наших упражнений на «чувство целого» некоторые до сих пор кажутся мне исключительно интересными. Например, такое задание: посмотреть на цветок и воспринять его как совершенное, прекрасное целое. Потом рассмотреть подробно структуру цветка — форму его лепестков, сердцевину, цвет, запах и т. д. Разобрав каждую деталь, опять взглянуть на цветок как на гармоничное целое. Потом Чехов предлагал нам представить себе не одну розу или ромашку, а букет из роз или ромашек.

Не одну березу, а березовую рощу, сосновый бор или смешанный лес. Мы старались понять, как возникает целое из деталей и детали из целого.

{77} Чехов любил и хорошо знал архитектуру и музыку. Мы приносили на урок репродукции, и на каком-нибудь архитектурном примере он показывал нам, как один и тот же мотив повторяется в деталях и в целом. А после посещения концертов он требовал рассказа о том, как мы услышали и поняли повторение и видоизменение музыкальной темы.

А вот еще один, очень типичный для Чехова этюд. После вступительных упражнений под музыку он внезапно обратился к одному из студийцев: «Что с тобой? Ты расширяешься и растешь! Скорее, скорее уходите из того угла, где сидит Витя! Он становится большим, громадным, он может задавить вас!» Теперь он говорил с волшебно растущим студийцем, глядя куда-то вверх: «Осторожно, осторожно, — твоя голова сейчас пробьет потолок, нагни ее, нагни скорее… А вы становитесь все меньше и меньше (это — к нам, с неподдельным огорчением). Великан голоден, страшно голоден — он может вас съесть, а я ничем не могу помочь, придумайте скорей, как спастись от него!»

Движения «великана» действительно стали широкими, властными и медлительными. Боясь пробить потолок, он нагнул голову и вытянул вперед шею. Он смотрел на нас с нескрываемым аппетитом. Наше воображение было разбужено, и мы, как дети в игре, бросились импровизировать. «Великан» был грузен и тяжело ступал; мы стали легкими и весело «летали» по комнате, дразня его. А Чехов на рояле подхватывал то наш торжествующий, легкий полет, то неуклюжие движения «великана»…

Я рассказываю об этом этюде потому, что задания вообразить себя большим или крошечным, старым, глухим или слепым типичны для Чехова. Мысль Станиславского о том, что не существует нехарактерных ролей, была для него особенно дорогой. Будучи сам по природе острохарактерным актером в самом высоком смысле этого слова, он и в нас постоянно развивал интерес к характерности. Он утверждал, что перенесение на себя характерных особенностей другого человека дает актеру ни с чем не сравнимую радость.

В те годы Станиславский много говорил о внутренней и внешней характерности. Эта тема занимала и Чехова и Вахтангова. Чехов часто передавал нам свои разговоры с Вахтанговым по этому поводу. Они, конечно, опять вступали в «соревнование». «Подними правое плечо, — говорил Евгений Богратионович Чехову, — прижми к плечу голову и втяни в себя, колени чуть согни». И Чехов должен был молниеносно оправдать такую фигуру изнутри и присочинить к ней глаза и походку. Такие же упражнения Чехов задавал и нам. Он говорил, что никогда не мог проникнуть во внешнее поведение другого человека, если не проникал в его психологию. Если внутренняя и внешняя характерность не сливается сразу, он знал, что ему предстоит мучительный труд. Но он обязательно должен прийти к их слиянию, иначе ему грозит провал.

{78} По первому прочтению роли он часто начинал представлять себе «тело» роли. Ему никогда не приходило в голову, что тело роли может быть такое же, как у него. И он начинал как бы «прикидывать» на себя это чужое, вымышленное тело и учиться существовать в нем, то есть ходить, двигаться, говорить и т. д. Но так как представление о «теле» роли возникало от «чувства целого», от сущности характера, которая интуитивно угадывалась при первом чтении, он говорил, что редко обманывался, — почти никогда воображение не подкидывало ему «неподходящее тело».

Я имела случай убедиться в правоте его слов. Мы встретились случайно в тот день, когда в МХАТ‑2 читали «Дело» Сухово-Кобылина. Чеховской студии уже не существовало, я была уже в МХАТ. «Пока слушали пьесу, я нарисовал свой грим, — сказал мне Чехов. — Они, правда, хотят, чтобы я играл Тарелкина, но я слушал и рисовал Муромского. На, спрячь этот рисунок и не отдавай мне, даже если я буду очень просить. Принеси мне его на генеральную, — не раньше».

Это была великолепная карикатура. У Муромского были большие, странно растущие седые баки, грушей висящий нос, громадные детски наивные глаза и беспомощные руки. Когда спустя много месяцев открылся занавес на премьере «Дела» и на сцене показался Чехов — Муромский, я обомлела, такой точной зарисовкой «тела» роли была та давняя карикатура.

В области поисков характерности было у Чехова одно упражнение, которым он гордился. Он заставлял нас под музыку искать разные походки, диктуя, в каком месте тела находится воображаемый «центр».

— Представьте себе, — говорил он нам, — что вы несете на голове стакан с водой. Все ваши движения будут подчинены этому ощущению. Вы будете передвигаться осторожно, ощущая центр на темени головы. Следовательно, центром мы будем называть то место на нашем теле или в нашем теле, которое как бы диктует нам ту или иную пластику. — Чехов садился за рояль и начинал какое-нибудь «вводное упражнение»: — На рояле лежит цветной шар. Смотрите, какой он красивый и легкий. Подойдите и возьмите его. Теперь бросьте его вверх и поймайте, потом бросьте его, кому хотите.

Мы бросали друг другу воображаемый шар, который, по воле Чехова, то увеличивался, то уменьшался, становился то тяжелее, то легче. Менялись и ритмы, они были то замедленно-плавными, то быстрыми. «Разогрев» нас таким образом, он переходил на упражнение с «воображаемым центром»:

— Обойдите комнату по кругу. Держите центр в груди. Чувствуете ли вы, как расправляются все ваши движения, каким гармоничным становится тело, какое полное вы берете дыхание?.. — Когда мы в какой-то степени научились чувствовать «воображаемый центр», ощущение {79} «центра в груди» действительно вливало в душу покой и чувство собственной силы.

Потом Чехов стал давать упражнения, меняя место «воображаемого центра». Иногда он помещался в мозгу и требовал интенсивной мысли. Кто-то вспомнил Льва Толстого на репинском портрете, и Чехов сказал, что для Толстого надо ощутить громадный излучающий «центр». Он тут же спросил, может ли быть «центр» в мозгу у человека, который, несмотря на интенсивность мысли, будет ограниченным и злым. Кто-то назвал Смердякова, и Чехов, похвалив его за это, тотчас стал «прикидывать» на себя и Толстого, и Смердякова. Мгновенно менялись его глаза и весь он до неузнаваемости преображался. А потом он неожиданно сказал: «Смотрите, я помещу сейчас центр на уровне живота». Глаза сразу ушли куда-то внутрь, ноги раздвинулись, руки легли растопыренными кистями на колени. Перед нами сидел толстяк. Шея еле ворочалась. Он начал сосредоточенно шарить ступней ноги под стулом. Видимо, что-то уронил, а нагнуться было невообразимо трудно. Но самым удивительным было то, что на наших глазах возник не просто толстый человек, а ярко выраженный характер. «Я ни к чему не готовился, — рассказывал Чехов после этюда. — Только поместил “воображаемый центр” куда-то в живот, а как только стал обрастать телом, вживаться в него, так почувствовал себя брюзгливым, сытым, на все обиженным барином».

Как-то я прочитала Чехову отрывок из «Войны и мира», в котором Наташа Ростова приходит к матери и, устроившись под одеялом, начинает разговаривать по душам. Графиню беспокоят частые визиты Бориса, а Наташа успокаивает ее, объясняя, что она его не любит. «… Очень мил, очень, очень мил! — говорит она. — Только не совсем в моем вкусе — он узкий такой, как часы столовые… Вы не понимаете?.. Узкий, знаете, серый, светлый… Неужели вы не понимаете? Николинька бы понял… Безухов — тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный… Он славный, темно-синий с красным…»

— Это замечательно! — сказал Чехов. — Вот так актеры должны воспринимать людей и роли. И если играть на сцене Безухова, разве можно обойти такую характеристику: «темно-синий с красным», «четвероугольный»? Вот это настоящее образное проникновение в человека!

Интересно, что Чехов не верил в специальные «движенческие» дисциплины. Мы не один раз просили разрешить нам заниматься ритмикой, танцем и модной в те времена акробатикой, но он отказывал. Иногда, правда, соглашался, сам приводил хорошего педагога, и мы начинали заниматься. Но очень скоро он разочаровывался. Уроки эти казались ему пустым времяпрепровождением, и он все отменял. Он восставал против любых тренировочных занятий, будь то постановка голоса, дикция или движение.

{80} — Надо подчинять свое тело, голос, дикцию изнутри, — упрямо твердил он. — Только изнутри можно добиться настоящих результатов. Работайте каждый день так, чтобы научиться переносить «воображаемый центр» в любое место своего тела, пробуйте ощутить то, что до Наташи Ростовой доходило, например, от Бориса — узкий, серый, светлый, как часы столовые. Попробуйте добиться этого в себе и в движениях, и в голосе, и в манере говорить, и, главное, в психологии. Находите каждый день все новые характерности, атмосферы, ритмы, подчиняйте им свое тело, — тогда только вы по-настоящему разовьете его. Тогда вы сможете выполнить любую мизансцену, предложенную режиссером, и не будете испытывать ни малейших трудностей.

Для себя Чехов, может быть, и был прав. Но он забывал, что сам при этом прошел все этапы актерской школы еще до поступления в МХАТ, в Петербурге. Кроме того, ему при его врожденной пластичности не нужно было специально развивать тело. Он умел виртуозно использовать свой по природе очень ограниченный голос, умел превращать свой недостаток речи (небольшую шепелявость) в индивидуальную «чеховскую дикцию», которая пленяла зрительный зал. А мы были совершенными молокососами, не прошедшими даже начальной азбуки. Чехов об этом забывал. В этом тоже сказывалось его неумение или нежелание думать о нас.

Мы тянулись за ним, кто как умел. Один выкарабкивался, другой ломал хребет. Пожалуй, ломавших хребет было большинство.

Была у нас еще одна любимая игра-упражнение. Чехов приходил к нам в облике разных людей, а мы узнавали, кто это. Иногда он пользовался какой-то деталью, иногда обнаруживал себя вопросом к нам, но чаще всего это было просто точное «зерно», характер. Он требовал от нас активности — вопросов, соответствующих той личности, которую изображал, или поведения в стиле эпохи. Конечно, наше участие в этой игре было детски беспомощно, но все-таки вопросы формы, стиля, которые занимали Чехова, входили и в наши юные души, будоражили нашу фантазию. Я помню в этих играх Чехова — Рембрандта, Чехова — Гете, Чехова — Станиславского. Станиславского он совсем не копировал. (Копировать Станиславского любили многие.) Не было ни постукивания пальцами по столу, ни характерного «гм, гм…», не было тех легко запоминающихся черт Станиславского, которые до сих пор позволяют изображать его даже людям, никогда его не видевшим.

Чехов — Станиславский вошел, подал каждому из нас руку. В его пожатии и внимательном, строгом взгляде, видящем нас насквозь, была суровая, требовательная честность. Мы приумолкли, поняв, что перед этим человеком нельзя врать и надо быть собранным. Не выходя из образа, Чехов сел в кресло. «У кого из вас есть карандаш?» — обратился он к нам. Стараясь делать все быстро и бесшумно, мы вытащили карандаши. {81} «Вглядитесь каждый в свой карандаш, постарайтесь запомнить его цвет, толщину, все мельчайшие его особенности». «Хорошо, Константин Сергеевич», — сказал один из нас…

Впоследствии, при личных встречах с Константином Сергеевичем, я часто вспоминала, с какой удивительной точностью Чехов преобразился тогда в Станиславского, не имитируя мелких привычек, а передав самую суть характера.

Надо сказать, что вообще отношение Чехова к Станиславскому в тот период было трепетным, исполненным глубочайшего уважения. Он считал себя его учеником, гордился этим и нам внушал те же чувства. При любой возможности рассказывал о Константине Сергеевиче, а как только представился случай нам увидеться со Станиславским, он проявил массу энергии, чтобы организовать эту встречу.

Станиславский согласился встречаться с группой, объединявшей четыре студии — Вахтанговскую, «Габиму», Чеховскую и Армянскую.

Самой большой комнатой владела студия «Габима», поэтому занятия решено было проводить там.

К приходу Станиславского все готовились, как к торжественному празднику.

На долю Чеховской студии выпала обязанность достать дрова, нарубить их и истопить камин. Ночью с вокзала мы тащили на себе бревна и потом круглые сутки протапливали холодное помещение. Мечталось, чтобы в этот день все могли сидеть в помещении без шубы. Помню, Чехов был необыкновенно взволнован, — хватит ли на всех стульев. Стульев надо было, и правда, много — больше ста.

Чехов говорил, что к моменту приезда Константина Сергеевича все должны спокойно сидеть на своих местах, а когда он переступит порог, одновременно встать. Тогда Константин Сергеевич: поверит, что его ждет действительно единая, организованная группа.

Но ничего из этого плана не вышло. Всех усадили минут за пятнадцать до приезда Константина Сергеевича, но как только стало известным, что он входит в дом, все повскакали с мест, ринулись вперед, и Константин Сергеевич был встречен такими бурными приветствиями, возгласами и аплодисментами, на какие способны только люди в восемнадцать-девятнадцать лет. Вставали на стулья, на подоконники, кричали, протискивались вперед.

Станиславский стоял довольный, веселый и зорко вглядывался в лица. «Вахтанговец? Чеховец? Габимовец?..» — спрашивал он, здороваясь за руку со всеми подряд. Всем хотелось ощутить на себе пожатие руки Станиславского, и кольцо вокруг него становилось все теснее. Он никак не мог переступить порог комнаты. Казалось, что порядка в этот птичий переполох внести невозможно. И вдруг Станиславский сказал довольно громко:

{82} — Вообразите, что сейчас бал в мою честь. Я открываю его и приглашаю вас (он обратился к одной из стоявших рядом девушек) на первый вальс. Молодые люди, следуйте моему примеру! — он сделал широкий, обводящий всех жест. — Есть кто-нибудь, играющий на рояле?

Кто-то молниеносно пробрался к пианино, стулья отодвинули к стенке, раздался вальс, и Константин Сергеевич, а за ним все сто человек закружились по комнате.

Сделав несколько туров, Станиславский остановился, сел в приготовленное ему кресло, а мы продолжали танцевать, слушая его команду, менявшую темп вальса.

— А теперь, — сказал он, прервав хлопком музыку, — каждый молодой человек посадите свою даму, поклонитесь ей и вернитесь на свое место. Мне хотелось бы, чтобы в результате каждая студия сидела отдельной группой.

Почти никто из танцующих не знал, из какой студии его партнер. Возник живой, веселый разговор. Надо было угадать, в какой части комнаты устраивается каждая студия. Константин Сергеевич останавливал любого, который, замешкавшись в поисках своего места или места своей дамы, переставал танцевать.

— Все делайте в танце, только в танце, — звучал его веселый, властный, красивый голос, — слушайте музыку, надо ощутить ритм!

Уже играли польку. Помню необыкновенно красивого, пластичного Ю. Завадского и рядом с ним скорее скачущего, чем танцующего, П. Антокольского. Им пришлось соло пройтись полькой через всю комнату под веселый, ободряющий смех Станиславского.

Когда мы уселись по местам, ритм вальса и потом польки еще жил в нас, и неудержимая радость от встречи со Станиславским слилась с чувством удивительной свободы и подъема.

— А теперь будем танцевать, не вставая с места, — обратился он к нам. — Я начну, а вы включайтесь. Попрошу мазурку! — любезно обратился он к студийцу, который, на наше счастье, оказался великолепным аккомпаниатором.

Зазвучала мазурка, и мы увидели чудо: в Станиславского будто вселилась музыка. Глаза, плечи, ноги, которые только изредка отбивали четкие такты, вдруг вырывающийся элегантный жест изумительных рук, его большое красивое тело, прекрасная седая голова — все жило, играло, сияло мазуркой.

Мы не выдержали и бурно зааплодировали ему. На всю жизнь запомнила я эту мазурку и то чувство, с каким мы аплодировали. Пожалуй, главным в этом чувстве была радость — радость от встречи с ним, радость от собственной свободы, пришедшей на смену зажиму и смущению, радость от чуда, которое было в этой мазурке, вообще радость от соприкосновения с искусством.

{83} На этой же встрече Константин Сергеевич велел каждому из нас приготовить какой-нибудь монолог.

Помню, как на следующем занятии А. Орочко великолепно читала монолог Электры. Низкий грудной голос, чудесная внешность, необычайный темперамент… Станиславский хвалил ее и предрекал будущность трагической актрисы.

Пленительно читала чудесная актриса из «Габимы» Айвевит библейскую «Песнь песней». Станиславский растроганно поцеловал ее… П. Антокольский читал свои стихи, Ю. Завадский — Блока, Р. Симонов покачал замечательную пантомиму.

Все рвались к показу, в атмосфере занятий не было никакой зажатости. А когда она возникала, Станиславский каким-нибудь приемом, каждый раз новым и неожиданным, восстанавливал свободное и естественное самочувствие.

Однажды, например, Ц. Мансурова, по-видимому простудившись, пришла на занятия, закутанная в какой-то допотопный бабушкин шелковый платок. Она притулилась к стенке, прячась за спиной студийцев. Константин Сергеевич сразу заметил экзотическую фигурку и подошел к ней. Мансурова от смущения и растерянности была близка к слезам.

И вдруг Константин Сергеевич спросил:

— Вы когда-нибудь считали, сколько ниток шелка в каждой кисти вашей шали?

— Нет, — прозвучал испуганный ответ Мансуровой.

— Давайте считать!

Счет начался одновременно — одну кисть изучал Станиславский, другую Мансурова. У нее дрожали руки, но, видя, как сосредоточенно и по-деловому Станиславский считал нитки, она постепенно занялась делом и забыла обо всех нас. Количество нитей у них не сошлось.

Константин Сергеевич привлек к счету сидящих рядом. Большая шаль Мансуровой переходила из рук в руки. Мансурова, которая должна была пересчитать все кисти, двигалась вместе с широко развернутой шалью по всей комнате. Шаль вела ее за собой, и наконец она опять подошла к Станиславскому. Мансурова весело и азартно рассказала Константину Сергеевичу, что, оказывается, во всех кистях разное количество нитей!

— Обратите внимание, какие чудеса совершает с человеком выполняемая задача, — сказал довольный Станиславский. — А теперь я прошу всех вообразить, что сейчас XVIII век. Я приглашаю вас (он опять обратился к Мансуровой) быть моей дамой в менуэте. Постройтесь все в пары. После первого круга все молодые люди делают поклоны, а барышни приседают. Следите за мной!

И начался новый урок!..

{84} Веселая, живая, прелестная Мансурова без малейшего стеснения положила свою руку на большую руку почтительно склонившегося перед ней Станиславского. Большинство из нас довольно коряво последовало за ними. После первого круга Станиславский показал нам мужской и дамский поклоны. Увидев, как мы эти поклоны повторяли, он пришел в ужас:

— Все должно быть подчинено занятиям по танцам и по движению! Актер не имеет права выходить на сцену, если у него мертвое тело! Поклоны всех эпох надо знать, как таблицу умножения!!!

Так в первый раз я увидела то, что потом в разные годы, в разных ситуациях раскрывалось мне характерной чертой Константина Сергеевича.

Встречаясь с любым проявлением любительщины, дилетантизма, — будь то бессмысленный жест или плохая речь, — он приходил в страшный гнев и «бил во все колокола». (Кстати, после этого урока Чехов сразу же ввел в студии занятия по движению и танцу.)

Глубоко врезался мне в память день, когда Станиславский отдавал Чеховской студии надписанный им портрет. Это было в 1919 году.

Портрет очень хорошо срисовал с фотокарточки студиец Иван Кудрявцев. Михаил Чехов попросил Константина Сергеевича подписать его. Момент вручения я помню отлично.

Происходило это в день генеральной репетиции «Дочери Иорио» в Первой студии. Чехов устроил нас всех на просмотр, а во время второго антракта мы должны были собраться в актерском фойе. Как только мы собрались, быстро вошел Станиславский, держа в руках большой портрет. Он был сосредоточен и очень собран. Поздоровавшись с нами общим поклоном, он сиял пенсне и прочитал нам вслух надпись: «Чеховской студии. Учитесь скорее самому трудному и самому важному: любить искусство, а не себя в искусстве. Дай бог вам сил, здоровья в успеха. К. Станиславский».

Огромнейшее впечатление произвело на нас то, как он читал. Он вкладывал нам в мозг и сердце мысли, выражающие его постоянную и, может быть, главную заботу.

Прочитав, он передал портрет Чехову и, не говоря больше ни слова, обошел всех с коротким, очень энергичным рукопожатием. Рукопожатие это как бы закрепляло его требование к нам и наше безмолвное обещание.

Чеховская студия как коллектив не справилась с заветом Станиславского, но многие из студийцев пронесли через всю жизнь, как горячий уголек, глубоко поразившие нас слова о трудном пути, на который он нас звал.

## **{****85}** 3. Михаил Чехов играет Фрезера. — Сценическая речь Чехова. — Опять об импровизации. — Критика о «Ревизоре». — Чехов готовится к Хлестакову. — Этюды на «зерно». — Легкость, свобода, точность. — М. Чехов о речи русского актера.

Как я уже говорила, Чехов организовал свою студию в период, когда из-за болезни не играл на сцене. Но постепенно он вернулся к актерской работе. И вернулся с такой активностью, что мог одновременно репетировать Хлестакова в МХАТ, Эрика XIV в Первой студии; играл Фрезера в «Потопе» Г. Бергера, Мальволио в «Двенадцатой ночи» В. Шекспира и Калеба в «Сверчке на печи» Ч. Диккенса.

Все эти спектакли я видела по многу раз, игру Чехова помню до мельчайших подробностей и воздействие его на зрителей считаю чудом, ради которого, может быть, и существует театр. Но отделить полностью Чехова-актера от Чехова-педагога, его игру на сцене от его уроков в студии мне трудно. Он был прежде всего *художником*, и его влияние на нас — это некий сплав уроков в студии, бесед о театре, о Станиславском и, наконец, его собственного актерского искусства.

О Михаиле Чехове и его искусстве нет книг и почти нет описаний его игры. А теперь, когда остается все меньше театральных людей, видевших Чехова на сцене, все меньше остается и надежд, что такие описания появятся. Тем не менее искусство Михаила Чехова заслуживает внимания, как искусство художника, бывшего на определенном этапе своего творчества лучшим воплощением того одухотворенного сценического реализма, к которому стремился Станиславский.

Я не буду описывать каждую роль Чехова, хотя, честно говоря, из многих желаний описать что-то это желание мне наиболее трудно сдержать. Но на таких работах, Как Фрезер, Гамлет, Хлестаков, нельзя не остановиться, если уж честно придерживаться рассказа о наиболее ярких художественных событиях жизни.

Мне запомнился рассказ Вахтангова о том, как они с Чеховым готовились к «Потопу». (К Евгению Богратионовичу Чехов три раза водил нас на беседы.)

В начале работы над спектаклем они искали подходящий «типаж» для Фрезера. В Москве в то время существовала нелегальная, «черная» биржа, и Вахтангов решил, что там можно будет найти что-нибудь интересное Для Фрезера. Они долго бродили, пока наконец не встретили какого-то еврея-спекулянта, который им приглянулся. Прикинувшись, будто хотят что-то купить или продать, они вступили со спекулянтом в долгую беседу.

{86} По дороге домой оба весело изображали своего случайного собеседника, но отказались от мысли взять у него что-либо для Фрезера.

Работа над «Потопом» успешно подвигалась, и они совершенно забыли об этой мимолетной встрече. И вот наступила генеральная репетиция. Зал переполнен самой ответственной публикой — смотрят актеры, товарищи по работе, много старших актеров Художественного театра.

— Когда я зашел в уборную к Чехову и увидел его за гримом, он мне не понравился, — рассказывал нам Вахтангов. — Меня беспокоило не то, что он волновался, — это было естественно, все мы волновались, — но у него был какой-то подавленный, потерянный вид. Поэтому я пошел на сцену вместе с ним и решил дождаться там его выхода. И вдруг он поворачивается ко мне и спрашивает жутким, замогильным голосом: «Женя, Женя, а какое у меня зерно?» Я от возмущения только руками развел. А выход его уже приближается, и я понимаю, что сейчас произойдет катастрофа — он на сцену не выйдет. Тогда я беру его за плечи и буквально выталкиваю из-за кулис. И вдруг я слышу, как он на сцене, с сильнейшим еврейским акцентом кричит: «Здравствуйте, Стрэттон! Здравствуйте, Чарли… жарко. Уф!.. Почему не открываете вентилятор?»

Смотрю из-за кулис на сцену и вижу остановившиеся от удивления глаза Смышляева — Чарли и Сушкевича — хозяина бара. «Сейчас начнется хохот», — в ужасе подумал я. А Чехов чувствует себя, как рыба в воде! Реплика за репликой льются с такой смелостью, уверенностью и свободой, характерность так органична, что кажется, он никогда по-другому и не репетировал. Партнеры захвачены необычайным зрелищем — Чехов настолько в образе, что ничего не замечает. Бегу в зрительный зал и вижу, что Чехов завоевал всех с первой реплики. В антракте вхожу к нему. Сидит он счастливый — все кругом поздравляют его. «Миша, как это случилось? Ты вспомнил еврея-спекулянта с “черной” биржи?» «Какого?» — спрашивает Чехов с удивлением. Вот какие штуки проделывает подсознание! — закончил Вахтангов.

Рассказывая, он замечательно показывал Чехова. Перед нами сначала был Чехов убитый, растерянно жавшийся к Вахтангову. Глуховатость голоса усугублялась страшным волнением, глаза испуганные, движения некоординированные. И вдруг полный контраст — звонкий, властный, требовательный голос: «Стакан джина с содовой водой!.. Побольше джину и много льда!»

Огромный успех сопутствовал Чехову в течение многих лет жизни этого спектакля. Исполнение роли Фрезера критика называла образцом тончайшего психологического рисунка и воистину художественного переживания. Но, увы, искусство актера по своей природе таково, что даже от гениальной игры с годами остаются лишь общие оценки критиков и несколько туманных и разноречивых легенд…

{87} … Фрезер быстро входил в бар. Соломенное канотье сдвинуто на затылок. Руки растягивают помочи под распахнутым клетчатым пиджаком. «Стакан джина с содовой водой! Побольше джину и много льда», — резко бросал он. Все, что говорилось на сцене до сих пор о жаре в 39 градусов, сразу становилось реальностью. «Уф… это освежает», — говорил он, жадно выпив бокал и с интересом оглядывая всех. Он блаженствовал, освободившись на секунду от мучительного чувства жажды. «Это что за гусь?» — обращался он к хозяину бара Стрэттону по поводу клиента, который, выпив у стойки свой коктейль, торопливо уходил. Он спрашивал так, что не ответить ему было невозможно. И Стрэттон — Сушкевич начинал отвечать. Но, ввинтив свой вопрос, Фрезер тотчас забывал о нем и целиком окунался в то, что, по существу, занимало его.

В течение всей сцены Стрэттон пытался ответить на вопрос, который ему задали, но Фрезер, захваченный своими обидами, неудачей, своим внутренним «принципиальным» спором с грабителями, повышающими цены на бирже, не слушает Стрэттона. Он до такой степени одержим собственными переживаниями, обиды так свежи, так живы, что, казалось, они пронизывают все его тело электрическим током. Несправедливость жена его, он не мог найти себе места. Он разговаривал то с «негодяем Биром», будто тот находился рядом с ним, то, как к своему лучшему другу, обращался за поддержкой к Стрэттону. Он видел Стрэттона, до какой-то части его сознания доходило, что Стрэттон хочет ему рассказать о чем-то, но это не интересовало его, и он в ответ обрушивал то, что кипело у него в душе. Речь его лилась беспрерывно, страстно, казалось, что тема «негодяя Вира» неисчерпаема для него.

И вдруг — без всякого перехода — спокойный приказ: «Дайте мне сигару». И перед нами человек, который до такой степени хочет курить, Что в данный момент ни о чем другом думать не может. Подобные неожиданные контрасты были типичны для Чехова. Сигара на какое-то время успокаивает его, и разговор о Вире переходит в другую тональность. Фрезер — уже злобный сплетник, которому обязательно надо знать, до какого часа кутил «этот мошенник» и сколько проиграл. Сумма проигрыша приводит его в восторг. Он сплетничает, как старая баба, смеется и захлебывается от восторга, представляя, какие неприятности ожидают его врага.

И вдруг опять резко меняет тему. «А что с рекой? — обращается он к Стрэттону. — Расскажите. Вы все время хотите сказать о реке». Стрэттон, который уже забыл, о чем ему хотелось рассказать, возвращается к первоначальной теме об аккуратном клиенте, но Фрезер тут же требует спичек — погасла сигара. Пока сигара раскуривается — он раскуривает ее весьма энергично, — Стрэттон говорит, но слова его не доходят До сознания Фрезера. Они только вызывают у него ассоциацию, ничего общего не имеющую с их смыслом. Разговор идет о реке, и перед Фрезером {88} встает другой объект его ненависти — О’Нэль, адвокат «воровского общества», которое строит плотину. Самый продажный человек на свете и к тому же еще полупомешанный. Его следовало бы упрятать если не в тюрьму, так в сумасшедший дом! Два врага — Вир и О’Нэль. Оба вызывали у Чехова — Фрезера чувство жгучей ненависти, но какой-то еле уловимый оттенок различал его отношение к ним, делал эту ненависть различной. Эта многогранность поражала правдой.

Сообщение о возможной буре он категорически отвергал, не желая верить газетному листку, который стоял на стороне биржевиков во время его банкротства. И вдруг его захватывает радостная мысль: «Пусть река выйдет из берегов и затопит их всех — но крайней мере Вира и О’Нэля». Такой выход кажется ему блестящим: «Еще стакан джина с содой!» В этом озлобленном человеке на секунду приоткрываются какая-то наивная непосредственность, мальчишеское озорство. Ему на секунду показалось, что он будет отомщен, и мысль о потоплении Вира и О’Нэля звучала в его устах уже торжеством победителя.

Стук автоматического телеграфа сразу возвращает его к реальной жизни. По тому, как он реагировал на телеграф, по его восклицанию: «Чертова выдумка! Ничего хорошего никогда не возвещает!» — чувствовалось, что у него свои особые счеты с телеграфом, что один звук его вызывает в нем целый комплекс далеко не радостных воспоминаний, каким-то образом связанных, вероятно, с разорением, с которым он никак не может смириться. Трудно забыть, как он слушал Чарли — Смышляева, который читал телеграфные новости. «Ужасно, ужасно», — трагически шептали его губы. «Действительно ужасно, — подхватывал Стрэттон, — 42 градуса в тени. Будет дождь». «Да я не об этом! — с каким-то тоскливым раздражением говорил Чехов, обхватив голову руками и качаясь всем корпусом: — Я о хлебе. 1,44 и 0,3. С ума сойти!»

После этого появлялся Вир. Казалось, Чехов, только что так ярко сыгравший ненависть Фрезера к Виру, сейчас неминуемо повторится. Во происходило обратное. Возникали совершенно неожиданные приспособления. Одно дело — говорить о ненависти к человеку за глаза, другое — как вести себя при встрече с ним. Фрезер умеет не показать унижения, взять себя в руки, зажать бурлящую ненависть и не обнаружить ее.

Станиславский придавал огромное значение перспективе артиста, умению художественно распределить свои выразительные средства. Он восхищался тем, как Сальвини в роли Отелло строил свою роль с точки зрения соразмерности своих внутренних и внешних выразительных возможностей. Мне кажется, что Чехов тоже великолепно знал, что такое перспектива, пользовался ею удивительно тонко и точно, но его индивидуальный артистический прием выражался в том, что он как бы отказывался от какой бы то ни было экономии выразительных средств. {89} Краски и приспособления возникали, как из рога изобилия. Темперамент лился неудержимо, речь казалась словотворчеством. Но в этом кажущемся отсутствии экономии выразительных средств заключался определенный прием, очень тонкий художественный расчет. Прием этот заключался в умении пользоваться контрастами. Он и в студии постоянно говорил нам, что контрасты дают актеру особую силу и выразительность, а отсутствие контрастов рождает монотонность. В каждой из своих ролей он широко пользовался контрастами, но в каждой по-своему. И ни в одной роли он не обнаруживал технологического приема, все было от существа характера…

В Фрезере эти контрасты были как бы построены по двум разным направлениям. Первое — характеристика образа. Чехов сгущал все дурные качества Фрезера. Он безжалостно разоблачал этого разорившегося биржевого зайца, спекулирующего теперь на доходах с публичных домов. Он заставлял зрителя верить в то, что у Фрезера совесть абсолютно спокойна, мысль о том, что он сам подлец, никогда не приходила ему в голову. Он полой только ядовитой злобы и зависти к счастливчикам, испортившим его жизнь. Эти мысли и чувства Чехов доводил до гиперболы, до эксцентрики. Почти фарсовыми приспособлениями он разоблачал Фрезера, переживавшего свое разорение. Казалось, перед нами человек, на которого обрушилось нечто непосильное, человек, нервы которого обнажены и могут не выдержать такого напряжения.

А когда внезапный потоп отрезает посетителей бара от жизни и они думают, что пришел их последний час, тогда Чехов раскрывал в Фрезере удивительные по контрасту качества. Он с радостной непосредственностью шел на первый же зов своих смертельных врагов, щедро раскрывая неистраченные человеческие чувства, которым не было места в жизни, наполненной звериной злобой. И теперь, перед фактом неминуемой гибели он, как ребенок, радовался возникновению этих новых светлых чувств. Я думаю, что человечность Фрезера не действовала так сильно, если бы характеристика его в первом акте не была так остра и язвительна.

Эта многогранность всюду звучала и цельностью личности, и цельностью выразительных средств. Верилось и в то, что такой человек способен в минуту потрясения раскрыть в себе, неожиданно для окружающих и — главное — для себя, драгоценные свойства души. Верилось и в то, что это *тот же* человек, потому что в самые патетические, лирические моменты единения со своими врагами Фрезер был так же гиперболичен, так же эксцентричен и трагикомичен. (Сидевший рядом со мной красноармеец обратился к своей спутнице: «Чудно! Чего только не намешано в человеке!»)

В последнем акте, когда наступало утро и оказывалось, что опасность миновала и люди снова переставали быть людьми, в чеховском Фрезере {90} вновь всплывало чувство обиды и раздражения. Но все это было окрашено болью человека, впервые познавшего смысл таких слов, как: «мы — братья», «общий путь» и т. д. И когда он говорил: «Итак, кончено… Новый день с новыми подлостями», — это звучало трагично. В этом была глубокая скорбь о только что приобретенном и потерянном праве считать себя человеком.

«Никакого потопа не было!» — говорил Чехов — Фрезер с отчаянным желанием забыть все хорошее, вернуть скорей привычное отношение к жизни и людям. Но эта фраза, несмотря на то, что Чехов произносил ее с вызывающим безразличием, заставляла зрителей думать о том, что отказ *от человеческого* для Фрезера окажется еще более трудным, чем пережитое им банкротство.

Характерность становилась неотъемлемой формой роли. Фрезер откидывал голову назад, чуть суживал зрачки и как бы на расстоянии от себя формулировал мысли. Держась за резиновые помочи, отпуская то правую, то левую, то обе сразу, он договаривал этим жестом, а иногда пользовался им вместо слов.

Он говорил с еврейским акцентом, но этим никак не ограничивалась характеристика его речи. Акцент только помогал ему интонационно выражать метафорическую манеру мышления. В речи Фрезера Чехов часто пользовался вопросительным знаком. Он произносил фразу, ставил после нее необыкновенно выпукло вопросительный знак и как будто ждал ответа. Вместе с тем и партнерам и зрителям было ясно, что отвечать он собирается сам и паузой этой, подчеркнутой острым вопрошающим взглядом, он только увеличивал ценность своего высказывания. Это уважение к собственным мыслям, любовь к процессу формирования фразы составляли подлинную характерность его речи. Эта манера говорить приобретала особую выразительность в сцене, когда он, подвыпивший, — чтобы заглушить страх смерти, — прерывает речь О’Нэля, утверждая, что в жизни лучше идти вместе, рука в руку.

Речь Чехова в этой сцене возникала как бы из многоточий и лилась беспрерывно, потому что он заполнял паузы жестом, движением всего тела, вздохами, которые он делал для того, чтобы выразить наконец словами такие трудные и новые для него понятия: «Мы все друзья-братья».

Невозможно забыть, как, задыхаясь от обуревавших его мыслей в чувств, он протягивал всем руки для пожатия, а потом организовывал цепь, чтобы все могли, взяв друг друга за руки, пройти тихо по бару под общую песню. Эта цепь становилась для него символом *нового* в жизни, и слова, которые он произносил, были *новыми* для него словами. «Мы спутники в дороге… Мы цепь, мы все соединены, так должно быть всегда, рука в руку…» — произносил он трепетно, властно и радостно.

{91} Вообще речь Чехова на сцене была необыкновенно жизненна, образна и исключительно разнообразна. Он и тут широко пользовался контрастами. Это тоже было его индивидуальным приемом распределения выразительных средств. Когда сопоставляешь то, что он говорил нам в студии о сценической речи, с его Собственной речью на сцене, — понимаешь, что очень многое, казавшееся гениальным озарением, неподдающимся сознательному анализу, было, по существу, результатом глубокого изучения законов творчества и своей собственной индивидуальности. Чехов говорил, что каждое внутреннее движение выразительно только в силу контраста с двумя соседними. Нужно изучать в роли паузы. Паузы бывают разными: одни предшествуют действию, другие следуют за ним. Первые — подготовляют зрителя к восприятию дальнейшего, вторые — суммируют и углубляют впечатление. Это создает сложные ритмические волны. Динамика — в приливах и отливах. Если актер не знает пауз своей роли, значит, он не изучил ее.

Чехов сравнивал паузу, подготовлявшую действие, со стойкой охотничьей собаки, ожидающей приказа, а паузу, суммирующую впечатление, — с послегромовыми зарницами. Он рассказывал, как играл Фрезера (Фрезер сидит с Стрэттоном за домино, а Бир в это время ведет длинный разговор с Чарли). Он, Чехов, ждал, когда пауза в нем созревала настолько, что импульс к действию становился непреодолимым. И когда Бир хвалил Чарли за то, что тот открыл вентилятор, Чехов — Фрезер, будучи уже не в состоянии сдерживать себя, кричал: «Остановите вентилятор, Стрэттон! Дует!» «Я знал, что у меня есть время, — рассказывал Чехов, — и давал созреть распиравшему меня ритму». Контрастность спокойной фигуры Фрезера, будто целиком поглощенного игрой в домино, с этим внезапным всплеском (широкое движение всего корпуса, жест руки, обращенной к вентилятору, и слова, которые вырывались изо рта, как гончие псы) — это вызывало бурю восторга в зрительном зале. Психологически такой контраст был абсолютно оправдан.

Помимо всего прочего, эти контрасты были одной из тайн актерской техники Чехова, позволявшей ему при довольно бедных голосовых средствах, отпущенных природой, никогда не обнаруживать это и никогда не впадать в монотонность. Отыгрывал он свою вспышку тоже великолепно: Фрезер не опускал руки, направленной на вентилятор, до тех пор, пока Стрэттон не вставал, чтобы закрыть его. Тогда Чехов — Фрезер обводил всех торжествующим взглядом и вновь пытался сосредоточиться на игре в домино. Только что он сидел необыкновенно спокойно и свободно, а теперь он никак не мог устроиться удобно. То он съезжал с сидения, то вновь выпрямлялся, то крепко брался одной рукой за колено, как бы заставляя ногу не дергаться, то держал обеими руками костяшки домино, то откидывался назад, чтобы вздохнуть полной грудью. Это был необыкновенно выразительный «эпилог» вспышки. Строил ли {92} он его сознательно? Кто знает… Думаю, что строил. Потому что в его занятиях с нами большое место занимало действие, имевшее предыгру и, если можно так выразиться, послесловие.

Но самым впечатляющим в его игре, тем чудом и волшебством, о котором все говорили, ради которого десятки раз смотрели один и тот же спектакль, был, конечно, импровизационный дар. Наметочных ниток техники в этой игре невозможно было увидеть. Если он и ставил перед собой какие-то технологические задачи, например задачу разработанной паузы, то можно твердо сказать, что на каждом спектакле такие паузы звучали по-разному, потому что прием обрастал живой, сверкающей тканью неожиданных красок.

Позже я узнала, как ценит Станиславский смелые, неожиданные, дерзкие приспособления. Константин Сергеевич говорил, что в моменты вдохновения приспособления рождаются подсознательно и выходят наружу сверкающим потоком, ослепляя зрителей. Главные вехи пьесы, основные действенные задачи должны оставаться незыблемыми однажды и навсегда, но то *как* выполняются эти задачи, *как* оправдываются предлагаемые обстоятельства, *какая* возникает форма общения и т. д., должно быть подсказано подсознанием, только тогда возникнут драгоценные экспромты и роль будет спасена от штампа.

«*Что* — сознательно, — пишет Станиславский, — *как* — бессознательно. Вот самый лучший прием для охранения творческого бессознания в помощи ему; не думая о *как*, а лишь направляя все внимание на что, мы отвлекаем наше сознание от той области роли, которая требует участия бессознательного в творчестве»[[5]](#footnote-6). Не знаю, в какой мере эти мысли были знакомы Чехову. Думаю, что, несмотря на то, что Станиславский сформулировал и записал их значительно позже, они были одним из тех основных его принципов, которые Чехов знал. Именно от Станиславского Чехов воспринял умение сознательно вбирать в себя содержание пьесы. Вбирать так, что это содержание становилось для него областью, изученной до мельчайших подробностей. Он точно знал, что происходит в пьесе, кто как к нему относится, когда и во имя чего он сам добивается в пьесе той или иной цели. Всем этим он как бы *высвобождал подсознание*. И оно диктовало ему, *как* он на данном спектакле осуществит ту или иную задачу.

Как-то Чехов рассказал нам о том, что Станиславский захватывающе интересно говорил об аффективных воспоминаниях, которые создают те или иные настроения. Кто-то из присутствовавших, кажется Н. Демидов (врач по образованию), сказал, что важны не сами аффективные воспоминания, а *апперцепция*. Что такое апперцепция никто толком не понял, но слово это привело Чехова в восторг — он любил «научные» {93} слова. Термином «апперцепция» он стал определять то особое, что возникало ежедневно, в результате новых впечатлений, и окрашивало роль, этюд или упражнение неожиданным светом. Этим словом он как магическим знаком оборонялся от Вахтангова, который упрекал его за излишнюю вольность импровизаций, иногда сбивающую с толку партнеров. «Я не виноват, — уже заранее кричал Чехов, видя входившего к нему в антракте Вахтангова, — ты сам понимаешь — апперцепция!»

Рассказывая нам об этом, Чехов смеялся, но угроза, что Станиславский узнает об этих «апперцепциях», по-видимому, не на шутку его пугала. Действительно, определить границы, в которых импровизационность Чехова шла только на пользу спектакля, было очень трудно. Иногда неожиданность его сценического поведения всех выбивала из колеи. Правда, она же заставляла других исполнителей искать в себе живые, непосредственные отклики, тем более что для Чехова смысл происходящего, текст и мизансцены всегда были незыблемы. А. Д. Попов в своей книге «Воспоминания и размышления» рассказывает о том, как на одном из спектаклей «Гибель “Надежды”», в котором Чехов уже больше ста раз играл старика Кобуса, он всех ошеломил. Вместо добродушного лысого старика, одетого в мягкую курточку, шерстяные чулки и деревянные сабо, в руках у которого была старенькая суконная рыбацкая шапка, старика, который каждым своим движением напоминал о том, что он живет в богадельне, — на сцену вышел совсем другой, крепкий, кряжистый старик. На нем были тяжелые рыбацкие сапоги, кожаная куртка, а на голове кожаная зюдвестка. «Казалось, — пишет А. Д. Попов, — что он сейчас сошел с шаланды, — он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта. Это был человек с другим мироощущением, с другим “зерном”, жадный до жизни, еще пристающий на пирушке к молодым рыбачкам…»[[6]](#footnote-7)

Подобный случай помню и я. Чехов запретил нам, студийцам, ходить на «Потоп»: «Мне надоел Фрезер, я в нем штампуюсь, а вы этого не видите, и я злюсь и на вас, и на других за то, что никто не чувствует этого». Прошло какое-то время, к он вдруг разрешил нам прийти на спектакль. Когда Фрезер вышел на сцену, мы буквально замерли. Куда делся тот Фрезер, которого мы все любили? На сцену вышел старый еврей в черном сюртуке, с черным котелком на голове. Глубоко сосредоточенный взгляд мельком скользил по окружающим. Это был униженный, раздавленный жизнью человек, который решил смириться. Единственное, что его занимало, было желание найти контакт с богом. Все, что он делал на сцене, он делал через общение с богом. Бог был где-то здесь, рядом с ним, чуть повыше его головы, и чтобы ни делал Чехов — Фрезер, он делал с ощущением, что бог все видит, все слышит, все понимает. {94} Он разговаривал со всеми смиренно, и когда ему удавалась эта кротость, он поглядывал куда-то не очень высоко вверх и жмурился от удовлетворения, потому что бог, по-видимому, был доволен им. Когда же неукрощенные страсти брали верх и он срывался и жалобно ругал тех, кто довел его до такого состояния, — он глядел наверх с опаской, пряча голову и поднимая плечи, как будто сейчас на него посыплются удары. Бог, которого придумал Чехов для Фрезера, занимался исключительно им, был целиком на его стороне, желал ему всяческих благ, главным образом материальных, но требовал, по-видимому, одного — укрощения своих страстей. А это давалось Фрезеру с большим трудом.

Помню сцену драки Фрезера и О’Нэля — Хмары. Если раньше Фрезер казался задирой, который все время ко всем цеплялся, то теперь Фрезер *терпел*. Терпение давалось ему мучительно, но помогал ему в этом бог, и Чехов, помимо текста пьесы, беззвучно шептал что-то, видимо, обращаясь к богу. Даже там, где по тексту Фрезер нападает первым, Чехов делал это только словами, стараясь обмануть и себя и своего бога тем, что он покоен и кроток. Он придавал своей речи характер какой-то иносказательности, скорби по поводу мошенников и неразоблаченных продажных адвокатов. Он говорил так, словно к нему лично все это не относится. И только постепенно, как будто под бешеным напором О’Нэля, он наконец не выдерживал, и начинались отчаянная ругань и драка. Сцена, после того как их с трудом разнимали, шла под гомерический смех зрительного зала. Враги еще дышали ненавистью друг к другу. Инерция драки жила в обоих. Оскорбления сыпались одно страшнее другого. Казалось, что Стрэттону не удастся удержать их и драка разгорится с новой силой. И при всем том главным объектом для Чехова — Фрезера в этой сцене был… бог. Это было невероятно смешно.

«Вор! Пьяница! Продажная тварь!» — кричал он, показывая богу на О’Нэля. Он разоблачал того перед богом, призывал бога в свидетели, радовался тому, что бог, к счастью, наконец сам собственными глазами увидел, что собой представляет О’Нэль, и теперь уже не сможет обвинять его, Фрезера, в несдержанности. И все-таки в какой-то момент бог, наверное, приказывал ему прекратить ссору, потому что Чехов опять виновато посматривал наверх, а слова: «Шантажист, мошенник. Я убью тебя», — он бросал О’Нэлю шепотом, по-видимому, твердо уверенный, что бог его не расслышит…

Интересно, что этот, совершенно новый, не менее острый и законченный рисунок роли Чехов также внезапно и бросил, получив от каких-то зрителей письмо, обвинявшее его в оскорблении их религиозных чувств…

Спектакль Художественного театра «Ревизор» точнее всего можно было бы назвать событием скандальным. Огромный успех Чехова у публики шел рука об руку с ядовитой бранью некоторой части прессы, бранью и по адресу Чехова, и по адресу Станиславского.

{95} Одна из рецензий того времени даже вышла отдельной книжкой (склад издания, правда, хранился у автора). Она называлась «“Ревизор” Станиславского и… Гоголя». Автор, некий В. Гурский, щедро расточает свое возмущение и против Станиславского и против Чехова. Критик почти полностью печатает широко известное гоголевское письмо, написанное после первого представления, «Ревизора», в котором Гоголь говорит о том, что «Дюр ни на волос не понял что такое Хлестаков». В такой же степени непонимания роли критик обвиняет и Чехова. Не стесняется он и в выражениях, обращенных к Станиславскому, — «сечет» его как безграмотного мальчишку, не удосужившегося задуматься над гениальной комедией.

Критику и в голову не приходит, что означало для Станиславского еще раз взяться за «Ревизора», в предыдущей постановке не принесшего ему большой радости. Он не ведает, что каждая репетиция, которую проводил Станиславский, была то радостной, то мучительной разведкой тайн гоголевского творчества. Что Станиславский был буквально «опален» Гоголем, захвачен желанием найти наконец достойные гоголевского гения сценические средства. И если бы не индивидуальность Михаила Чехова, которая, как верил Станиславский, единственно давала надежду воплощения фантасмагорической гоголевской фигуры, которая «действует без всякого соображения», — вряд ли Станиславский вообще вернулся к «Ревизору».

Интересно, что другие критики, апологетически относившиеся к чеховскому Хлестакову, считали, что Станиславский отрекается от принципов Художественного театра, допуская в «Ревизоре» «гастроль Чехова». Но один из этих критиков приветствует эту «гастроль». Он считает, что. Чехов — не только лучший из виденных им когда-либо Хлестаковых, а первый и единственный. «Ни о каких сравнениях, ни о какой преемственности не может быть и речи, — пишет он. — Лефевр, когда к нему пристали: кто твои предки, — ответил: сам себе предок. То же можно, сказать и о Чехове — Хлестакове». Эта критическая статья интересна тем, что она выражала распространенную в те годы в театральных кругах точку зрения о совершенно самостоятельном создании Чеховым Хлестакова. Выдвигалась версия, что Чехов своим исполнением изничтожает теорию Станиславского. Упомянутая мной статья так и называлась — «“Теория” Станиславского и “практика” Чехова». «По окончании спектакля публика наградила “гастролера” Чехова бурными аплодисментами, — пишет критик. — Хлопал гротескному, фантастическому Хлестакову и большой, белый Станиславский. Он или не понял, что “практика” Чехова разрушила его “теорию”, или понял и был этому рад…»[[7]](#footnote-8)

{96} К сожалению, тогда считалось, что *новое* должно обязательно разделаться с такими якобы отжившими явлениями в искусстве, как Художественный театр и Станиславский. Поэтому все свежее, сверкающее, талантливое, рождавшееся в стенах МХАТ, выделялось, как явление исключительное, не имеющее к МХАТ никакого отношения и даже враждебное ему.

Сказывалось, конечно, и особое, властное обаяние Чехова, при котором даже такие участники «Ревизора», как Леонидов, Москвин, Грибунин, Лилина, меркли рядом с ним.

Из всех известных мне рецензий только в одной статье Чехов не противопоставлялся Станиславскому и признавалось, что в постановке «Ревизора» снова «во всем своем художественном значении развернулся гении Станиславского и явился актер, каких давно уже не видела русская сцена…»[[8]](#footnote-9). Я перебираю сейчас старые газетные и журнальные вырезки и невольно думаю (сколько раз невольно приходилось об этом думать!) об ответственности театральной критики, чьи оценки, — подчас очень субъективные или продиктованные соображениями, лежащими вне сферы искусства, — нередко остаются чуть ли не единственным «памятником» художнику и его сценическому творению. Ведь не будь я зрителем «Ревизора», не общайся я в этот период с Чеховым, не будь я, наконец, посвящена в творческие отношения Чехова и Станиславского, — я ничего, ровным счетом *ничего* не узнала бы из прессы о «Ревизоре» и о том, как и кем был создан едва ли не самый гоголевский Хлестаков русской сцены.

Год репетиций «Ревизора» был годом самой активной работы Чехова в студии. Это было время, когда он жил, расходуя себя с неменьшей щедростью, чем Вахтангов. По утрам он репетировал Хлестакова со Станиславским, потом бежал на репетицию в Первую студию и творил вместе с Вахтанговым безумного короля Эрика XIV, потом — или на спектакль, или к нам в студию. А иногда — в студию после спектакля. Естественно, он был переполнен впечатлениями от работы со Станиславским и Вахтанговым и каждый день всем этим делился с нами. «Станиславский хочет», «Станиславский сердится», «Станиславский сегодня смеялся» — это мы слышали постоянно.

Бывали и мучительные периоды, когда Чехову казалось, что Константин Сергеевич не верит в него. Ему никак не удавалось схватить то, что воображение Станиславского раскрывало в Гоголе. Помню, как однажды Чехов, опираясь большим пальцем о стол, сжал остальные пальцы в кулак и сделал быстрое движение кулаком, стараясь очертить полный круг вокруг большого пальца. Круга конечно, не получилось, {97} а движение было удивительно нелепым и смешным. Полуоткрытый рот, глаза, наивно глупые и до предела увлеченные этой попыткой, — мы на минуту почувствовали, что перед нами Хлестаков. Мы ему сказали об этом. «Что вы! — удивился он. — Станиславский говорит, что Хлестаков должен быть таким, как палец, на который я опираюсь, — как стручок! Он для этого и велел мне делать это упражнение. А может быть, — он вдруг залился смехом, — Константин Сергеевич придумал этот палец, чтобы я развивал в себе непосредственность?»

С этого момента этюды наши в основном были посвящены поискам детской наивности, непосредственности в восприятии окружающего. «Только не изображайте детей, — останавливал он нас. — Нужно учиться находить верную детскую реакцию».

Мы строили карточные домики, прыгали на одной ноге, меняли перышко на резинку… (Помню, мне был задан этюд «Дюймовочка». Я должна была родиться из цветка и, раздвинув лепестки, впервые увидеть мир. Этот этюд делали многие из нас.) Но главное, чего добивался Чехов от нас в период «детских этюдов», было умение детей быстро переключаться с объекта на объект. Мы делали упражнения на зрительное и слуховое внимание, почти такие же, с которых начались наши занятия по системе. Но это упражнение теперь делали «дети», и каждый из нас искал «зерно» какого-то малыша.

Чехов называл предметы, окружавшие нас, и мы должны были быстро и точно их рассмотреть Он заставлял нас слушать разнообразные звуки, потом вспоминать свою игрушку, стихи или песенку, а затем опять рассматривать какой-то предмет. Он менял объекты необычайно быстро и требовал от нас детского повышенного интереса. Мы должны были переключаться не механически — новый объект должен был, как это бывает у детей, полностью вытеснить предыдущий.

Наблюдая, как эти упражнения делает сам Чехов, мы понимали, что присутствуем при рождении Хлестакова. Мы часто просили Чехова показать кусочек из Хлестакова, но он всегда отказывал. А этюды на «зерно» делал с наслаждением и говорил, будто Станиславский требует от него, чтобы он развил в себе такой «обезьяний» интерес ко всему, при котором (по словам Гоголя) он будет «не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли».

Делать эти этюды Чехов начинал почему-то с причмокивания губами. От причмока рот оставался чуть приоткрытым, глупели и становились круглыми глаза. После этого возникал фейерверк глупостей. Он писал пальцем по воздуху письмо кому-то из нас и с необыкновенным нетерпением ждал ответа, а когда кто-нибудь догадывался ему ответить, он уже был занят тем, что пересчитывал плитки паркета по всей комнате ели заставлял нас зажмуриться, чтобы отгадать, какого цвета у каждого из нас глаза…

{98} Потом он переставал шалить, делался мрачным: «Если бы вы знали, как трудно овладеть гоголевским текстом, какая мука приспособить свой язык к нему! Какая мука!» И он рассказывал нам о том, как Станиславский не только его, но и всех маститых актеров иногда держит часами на одной фразе, требуя и ясности мысли, и характерности, и знаков препинания, и подтекста, и верного общения…

Был период, когда Чехов впал в полное отчаяние. Однажды у него был насморк, но на репетицию он пошел. И как раз в этот день Станиславский остался им доволен.

— Молодец, Миша, — крикнул он ему из зрительного зала. — Вы нашли великолепный тембр голоса для Хлестакова. Как будто бы нос чуть-чуть заложен, и вы дышите ртом.

— Константин Сергеевич, — возразил Чехов, — я ничего не нашел, у меня просто насморк!

Но это был один из дней, когда Станиславскому нельзя было возражать.

— Пусть будет насморк, — гремел его голос, — это не должно никого касаться. Нужно «закрепить» этот тембр, потому что это великолепный штрих, это то, чего не хватало в речи…

Я никогда не видела, чтобы человек так боялся выздороветь. Он устраивал сквозняки, не застегивал пальто, выходя на улицу, и т. п. Насморк усилился, Чехов уже еле говорил. Это обстоятельство привело к полному конфузу.

— Прошу вас не шаржировать! — оборвал его из зала Станиславский после первой же реплики. А когда Чехов совсем гнусавым голосом пытался изложить ему суть дела, на него обрушился настоящий гнев.

— Мальчишка! — кричал Станиславский. — Вам поручена ответственнейшая роль, от того, как вы ее сыграете, зависит будущее театра и ваше будущее! Вы не понимаете, какое вам оказано доверие!

Чехов хлюпал носом, но все же еще попытался защитить себя. «Константин Сергеевич!» — прогнусавил он, но в ответ услышал о том, что чеховская шаржировка уже давно беспокоит Станиславского, что в «Потопе» и в «Двенадцатой ночи» Чехов «трючит», что Станиславскому об этом сообщают по телефону и что пора положить этому конец. Такие бури были знакомы всем артистам Художественного театра, и редко кто осмеливался прерывать их. На этот раз над Чеховым сжалился Москвин. Он незаметно сошел со сцены и подсел к Константину Сергеевичу:

— Константин Сергеевич, Чехов болен. Он всех нас перезаразит, его надо экстренно отправить домой.

— Почему же он мне об этом не сказал? — растерянно спросил Станиславский.

— Он пробовал, Константин Сергеевич, вы не слушали.

— Разве? — несколько смущенно спросил Станиславский и отправил Чехова домой.

{99} Еще хуже пошло дело, когда Чехов выздоровел. Ни он, ни Станиславский не могли забыть удачной репетиции, и это воспоминание мешало обоим. Как-то Станиславский остановил Чехова на репетиции и строго сказал, что если он не перестанет вспоминать, *как* он тогда говорил, то погубит роль.

Придя в студию, Чехов сел, обвел всех грустными глазами и сказал:

— Вот и все. Споткнулся я о тумбу. Не сыграть мне Хлестакова…

Так продолжалось долго. Чехов мучился ужасно. На занятия в студию он не ходил. Как-то меня отправили к нему уговорить прийти на урок. Попытка моя не увенчалась успехом, но разговор с Чеховым был интереснейшим. Он рассказывал мне о Хлестакове, как о бесконечно дорогом человеке, который ушел от него навсегда. Он говорил о его глупых, смешных чертах, о том, как ужасно он был голоден, когда его жизнь внезапно изменилась… Он говорил не о роли, а о человеке, которого любил, несмотря на то, что человек этот был «пустейшим».

Через много лет Л. М. Леонидов рассказывал мне так же о несыгранном им Гамлете, а О. Л. Книппер-Чехова — о сыгранной Маше из «Трех сестер». Рассказ Чехова был для меня первым рассказом о роли, которая входит в жизнь актера, прочно устраивается там и связывается с актером иногда более неразрывными нитями, чем это бывает в жизни между людьми.

Прошло еще какое-то время, и однажды Чехов не вошел, а вбежал на урок, стал крутить нас то в вальсе, то в польке. «Нашел! — напевал он. — Нашел! Нашел!»

С этого момента он совсем перестал заниматься студией. Никому из нас не удавалось получить от него хоть в какой-то степени серьезный ответ на тот или иной вопрос. Все для него оборачивалось по-хлестаковски. Чехов для нас исчез. Любой разговор, связанный со студией, нашими занятиями и делами, он превращал в материал для Хлестакова.

Мы и смеялись, и плакали, умоляя его хоть часик поговорить с нами серьезно, потому что жизнь в студии шла сложно, но Чехов не только не хотел, он, по-видимому, не мог это сделать.

С тем, что роль захватывает и меняет человека в жизни, я впоследствии сталкивалась неоднократно. Чехов — Хлестаков и Чехов — Гамлет, Хмелев — князь в «Дядюшкином сне» и Хмелев — Грозный, Грибов — Глоба и Грибов — Ленин, Смирнов — Иванов и Смирнов — Ленин — этот список можно было бы значительно увеличить. Однако такой резкой тени, какую роль бросала на жизнь и характер Михаила Чехова, я больше не встречала. Возможно, у Чехова сказывались в этом и черты Душевного нездоровья. Но в принципе зависимость актера от роли, изменение его характера и психологии в процессе создания роли — один из интереснейших факторов творчества.

{100} Больше всего в чеховском Хлестакове меня восхищала *легкость*. Легкость движений, молниеносность переходов от одного объекта внимания к другому, легкость, с которой он приспособлялся к самому невероятному, легкость, с которой вспыхивали и угасали в нем различнейшие чувства. Никогда, ни до, ни после Чехова, мне не приходилось видеть в драматическом спектакле актера, который производил бы впечатление такой физической невесомости. Казалось, стоит дунуть, и этот Хлестаков исчезнет, как пылинка. Чехов всегда говорил, что нельзя игру делать тяжелой, потому что тяжесть на сцене — это тема, это характерность, а не манера играть, и все знали, что легкость в выполнении самых сложных сценических задач является одной из черт чеховской индивидуальности. Но легкость, которой он добился в Хлестакове, покоряла еще и потому, что она была как бы единственной и неповторимой сценической формой гоголевского замысла.

Гоголь одарил Хлестакова такой чистосердечной глупостью, такой детски наивной беспринципностью, такой жаждой жизни и полным отсутствием моральных устоев, что характер этот требует от актера очень редкого сочетания — *неподдельной непосредственности при тончайшей изощренной технике*. Обычно одно исключает другое. И в постановках «Ревизора» чаще всего Хлестаков как бы играет двойную роль. Видя, что его принимают за другое лицо, он начинает изображать это лицо. Как бы великолепно ни игралась такая трактовка, она всегда попадает мимо гоголевского замысла, потому что вносит в характер рационализм, чуждый Гоголю. Она уничтожает существеннейшую черту Хлестакова — беспредельную глупость, несовместимую с обдуманным надувательством.

Виртуозная техника исполнителю Хлестакова нужна в первую очередь для того, чтобы справиться с исключительно трудной лексикой роли. Гоголь гениально индивидуализировал речь своего героя. В замечаниях актерам он пишет о Хлестакове: «Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно». Овладеть этой удивительной болтовней, в которой отсутствует какой бы то ни было самоконтроль, овладеть речью, которая «совершенно неожиданно» срывается с уст, — задача сверхтрудная, требующая виртуозной техники.

Великий дар Чехова — импровизационность — выражался в Хлестакове иначе, чем в других его ролях. В «Потопе» или в «Гибели “Надежды”» рамки этой импровизационности были значительно шире. В «Ревизоре» импровизационность подчинялась властному замыслу Гоголя. Тут вообще все было иначе — сам авторский замысел предполагал импровизационность как черту характера. Если Пушкин говорит о двух видах косноязычия — от богатства мыслей и от скудости их, — то Гоголь, одаряя «сморчка» Хлестакова даром импровизационного самочувствия, доказал, что любое человеческое качество может быть насыщено умом или {101} глупостью. И Чехов в своем Хлестакове шел за автором. Может быть, ни в какой другой роли он не был так глубоко предан автору, так скрупулезно точен в выполнении авторского замысла и вместе с тем так свободен в приспособлениях. Бесспорно, к этому привела полная увлечения и веры работа со Станиславским.

В те годы Чехов твердо верил в путь творческого перевоплощения, по которому вел его Станиславский. Он мучительно вынашивал и внутренние и внешние черты, аналогичные гоголевскому созданию, а произведя на свет своего Хлестакова, чувствовал себя в этой роли так свободно, как чувствует себя птица, взмывая ввысь, — она сливается с высотой и счастлива от этого, она совсем не ощущает страха.

Некоторые обвиняли Чехова в шарже, даже в патологии. Вот и в недавно вышедшей книге О. Литовского[[9]](#footnote-10) автор высказывает точку зрения, что Чехов играл в Хлестакове шизофреника. Я никак не могу с этим согласиться. Чехов играл *Гоголя*, со всей свойственной Гоголю яркостью, неожиданностью и гиперболическим юмором. И творчество Чехова было в этой роли здоровым, так же как творчество Гоголя времен «Ревизора». Не случайно Станиславский советовал тем, кто хочет понять, что он, Станиславский, вкладывает в понятие «я есмь», посмотреть Чехова в Хлестакове.

Первое его появление на сцене озадачивало. Этот Хлестаков не походил на традиционных фатоватых Хлестаковых. Медленно входил в дверь невзрачный, курносый, худенький юноша. Усталый, грустный, не глядя на Осипа, отдавал ему цилиндр и трость. Он был страшно голоден.

То, как играл этот момент Чехов, заставляло думать, что мы необычайно редко видим на сцене подлинный, голод, подлинную жажду, подлинную жару или холод. В последние годы жизни Вл. И. Немирович-Данченко пришел к убеждению, что верное физическое самочувствие — один из основных элементов творчества. Когда репетировался «Ревизор», термина «физическое самочувствие» еще не было, но правде физических ощущений в Художественном театре всегда придавали очень большое значение. Чехов владел физическим самочувствием великолепно. Когда мы спрашивали, как ему удается сыграть так точно чувство голода, Чехов отвечал:

— Просто я представляю себе, что ужасно хочу есть, вызываю в себе такую атмосферу голода, что у меня по-другому начинают работать слюнные железы и из головы не выходит мысль о всякого рода соблазнительных бифштексах. Мне кажется, что вся комната наполнена чудными запахами…

Есть он действительно хотел — до ужаса, до тошноты. Но эти наиискреннейшие его переживания сразу вызывали смех. Смех возникал от {102} того, *какой* человек был голоден, — прокутившийся, проигравшийся в пух и прах. Несмотря на необыкновенную скромность выразительных средств, которыми пользовался Чехов в этой сцене, он точно передавал самую сущность этой «сосульки», как называл потом Хлестакова городничий.

Я позволю себе привести несколько строк из рецензии, автор которой, В. Додонов, по-моему, верно передает характер игры Чехова: «Не человек, а человечишко. Не коллежский регистратор, а елистратишка. Мальчишка. Чтобы всыпать ему порцию горяченьких, надо поднять ему рубашонку, — не рубашку даже, а рубашонку. Все, что до него относится, ничтожно и жалко. Даше фрак не фрак, а фрачишка. Когда Хлестаков уезжает и инкогнито его раскрывается, разгневанный, взбешенный городничий бросает словечко, тоже ярко характеризующее его и вполне гармонирующее с “елистратишкой”, — сморчок. Духовная малость, ничтожность — вот основное в Хлестакове. И именно это основное выявляет в своей игре Чехов»[[10]](#footnote-11).

Итак, голоден был не человек, а человечишко, куриные мозги которого лихорадочно искали выхода из создавшегося положения. Помню, как, отослав Осипа за хозяином — в надежде на обед, — он подходит к окну, пытаясь отвлечь себя от мучившего его голода. Текст он говорил, разглядывая проходивших под окном прохожих. Мотивы из «Роберта», «Не шей ты мне, матушка», а потом, как Гоголь пишет, «ни се, ни то» вырывались то насвистыванием, то жалобным напевом. Потом он, наконец, находил занятие, на минуту увлекшее его, — он пытался осторожно доплюнуть до кого-то из проходивших. Эта бессмыслица делалась им с таким детским увлечением, что зал разражался аплодисментами.

Ставя «Ревизора», режиссеры и актеры обязательно встречаются с проблемой исключительной трудности. От ее решения зависит внутренняя правда спектакля. Гоголь берет ситуацию почти неправдоподобную — ведь ни *один* человек в городе не распознал Хлестакова, никому не пришла в голову мысль, что приезжий хлыщ — не ревизор. Внутренняя слепота, отсутствие трезвого ума и трезвого взгляда, легкость, с которой воображаемое принимается за истинное, делают «Ревизора» одной из самых трудных пьес мирового репертуара. Бумажный футляр, который городничий при известии о ревизоре хочет надеть на голову вместо шляпы, — ключ к той степени потрясения, которую Гоголь требует от актеров.

В целом ряде сцен «Ревизора» Станиславскому удалось добиться и гоголевского темперамента, и полного внутреннего оправдания фантастической ситуации. В первой встрече Хлестакова — Чехова и городничего — Москвина на сцене возникала атмосфера такого подлинного взаимного {103} страха, такой отчаянной трусости и острейшего ощупывания друг друга, что становилась ясной самая суть гоголевского замысла.

Чехов — Хлестаков верил в то, что сейчас его поволокут в тюрьму. Он действительно «съеживался и бледнел», он действительно «сначала немного заикался, но к концу речи говорил громко», он действительно «бодрился, потом храбрился» и для этого «стучал кулаком по столу», а затем умоляюще говорил: «Дайте, дайте мне взаймы! Я сейчас же расплачусь с трактирщиком. Мне бы только рублей двести или хоть даже и меньше». Он не делал никакой паузы, перед тем как назвать цифру — «двести». Он эту цифру не обдумывал. Она у него возникла непосредственно и, по-видимому, была пределом его мечтаний.

Получив деньги, он не удивлялся, не размышлял, даже не радовался. Он успокаивался и становился таким откровенным, каким можно быть только с человеком, который осчастливил тебя. Он ласково усаживал Москвина — городничего и с полным чистосердечием благодарил за то, что тот выручил его из беды, и жаловался на отца, который требует его домой.

Чехов играл эту сцену предельно искренне и просто. Но чем правдивее был Хлестаков, тем меньше верил ему Москвин — городничий. За каждым бесхитростным словом Хлестакова городничий видел тончайшее вранье, «славно завязанный узелок». В этой сцене звучала подлинная, страшная и смешная правда о том, на что способна *предвзятость*. Москвин был единственным городничим, из тех, кого я видела, который боялся Хлестакова так, что по-настоящему дрожал от страха. Весь текст, который городничий, по ремаркам Гоголя, говорит в сторону, звучал с такой убежденностью и правдой, на которые был способен только Москвин. И это абсолютное убеждение, что перед ним — продувная бестия, приводило его наконец к наивнейшему выводу: «Он хочет, чтобы считали его инкогнитом. Хорошо, подпустим и мы турусы: прикинемся, как будто совсем не знаем, что он за человек».

И вот Москвин — городничий льстил, умасливал, всовывал деньги, ухаживал, а Чехов — Хлестаков плыл по воле волн, не задумываясь и не озираясь. Хлестаков производил впечатление мальчишки, который трясся до гусиной кожи перед тем, как войти в воду, а войдя, — бездумно отдался волнам, поднимающим его все выше и выше, он едва успевает подставлять им свое почти невесомое тело. О том, что он может погибнуть под этими волнами или они выбросят его на берег, он не помышляет.

Хлестаков наслаждался, пьянел от триумфа, рисовался с таким простодушием, что казалось, нет ситуации, которая могла бы его поставить в тупик. Даже внезапно вспыхнувшее чувство не то к дочке, не то к мамаше, — даже эта ситуация великолепно укладывалась в его умишке, а, потрясенный страстью, он со всем пылом кидался от одной к другой, {104} путал их, страстно любя ту, которая в данный момент была около него. Эту сцену Чехов играл блистательно. Яркость и смелость его приспособлений были столь дерзостны, что у зрителя буквально перехватывало дыхание.

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что на сцене не может быть ничего «чересчур», если это оправдано. Станиславский рассказывал о комедийном актере, который на сцене, разгневанный на свою тещу, стащил с себя брюки, чтобы ими избить эту тещу, и никому в голову не приходило, что это неприлично, — все следили только за тем, удастся ли зятю осуществить свое желание. А Чехов — Хлестаков грыз от страсти ножку стула, прятался при виде городничего под юбку городничихи., и Станиславский ему аплодировал, потому что это было продиктовано настоящим чувством.

Приспособления Чехова — Хлестакова были *алогичны*, и эта алогичность казалась его естественной стихией.

Однажды в сцене, когда Хлестаков рассказывает об арбузе, который подали на стол во время одного из петербургских балов, Чехов очертил в воздухе контуры этого арбуза, но, вместо того чтобы показать круг, он начертил четырехугольник.

От неожиданности смех возник не только в зрительном зале, но и на сцене.

— Миша, нельзя так смешить! — сказал ему в антракте Москвин. — Как вам пришло в голову, что арбуз может быть квадратным?

— Когда я сказал: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз», — я вдруг понял, что арбуз в семьсот рублей не может быть обычной формы, — ответил Чехов.

— А кто его действительно знает, какой он был, — неожиданно согласился Иван Михайлович.

Я множество раз смотрела «Ревизора», но никогда у меня не было ощущения, что актер Чехов придумал какой-то новый трюк. Нет, на сцене был Хлестаков, который каждый раз *приспособлялся* к окружающему. Движимый то страхом, то успехом, то влюбленностью, то опьяненном, он откликался самым живым образом на все происходящее, а в этом живом, непосредственном отклике рождались самые неожиданные краски. Чеховский Хлестаков, как того и требовал Гоголь, разворачивался «неожиданно для самого себя». Он сам не предполагал, как в его душе отложились петербургские впечатления. Оказалось, что их много и что это богатство безотказно действует на окружающих. В восторженном порыве вдохновения он ловко поддерживает светскую беседу, острит и даже шалит с чиновниками. В какой-то момент он даже показал им нос, — и это приводило их в восторг. Он уже не ходил, а летал, прыгал, танцевал, чувствуя, что все, что он делает, изящно, пленительно, оригинально…

{105} У Чехова — Хлестакова и в мыслях не было, что к нему так щедро потекут деньги. Всхрапнув после обильного обеда, чувствуя себя великолепно от мысли, что впереди его ждет масса удовольствий, — он необычайно любезно встречал судью — Л. М. Леонидова, но, не зная о чем с ним говорить, с детским любопытством начинал рассматривать орден Владимира. Конечно, он видел этот орден в Петербурге, но только издали. А здесь он мог разглядеть его, не стесняясь, мог даже дотронуться до него — и Чехов с упоением рассматривал и с благоговением прикасался к тому, о чем грезит каждый чиновник. И вдруг он замечал, что судья зажал что-то в кулаки. «Что это у вас в руке?» — спрашивал Чехов с превеликим удивлением. Он не видел, что это деньги, но его поражал неестественно высунутый вперед кулак судьи. «Ничего‑с», — отвечал Леонидов и терялся так, что ронял на пол ассигнации. Какая-то сила срывала Чехова с места — он нырял под стол и возвращался оттуда с радостной улыбкой. «Да это деньги», — говорил он так, как будто эта находка так же неожиданна для судьи, как и для него. Просьба дать взаймы рождалась у него сама собой Разве можно не попросить, когда в руках деньги, которые он нашел так, как находят гриб в лесу?!

Когда после ухода судьи приходил почтмейстер, вначале Чехов был еще целиком во власти неслыханной удачи. Он болтал с почтмейстером о светской жизни, о столичном бонтоне, о провинциальных гусях, но жил только что происшедшим событием — у него в кармане пачка ассигнаций! И вдруг его осеняла мысль: «А попрошу-ка я у этого почтмейстера взаймы!» На секунду эта мысль пугала его, но он тут же, не раздумывая, без каких бы то ни было подъездов, просил триста рублей. Удача! Опять удача! Со смотрителем училищ он уже играл, как расшалившийся котенок. Предложив Хлопову сигару, он то подносил ему свечу, то убирал ее, как только тот дотягивался до огня, от души веселился, что Лука Лукич берет сигару в рот не тем концом, и с наслаждением следил, как старик конфузится от фривольного разговора о блондинках и брюнетках. Просьба о деньгах теперь возникала почти машинально, фразу о том, что с ним произошел «престранный случай», он произносил, даже не вкладывая в нее просьбы — у него не было ни малейшего сомнения в том, что деньги он получит.

Сила наступательной инерции бешено развивалась в нем. Раз удавшееся действие повторялось им уже без страха. Он брал взаймы с азартом картежника, которому вдруг пошла карта: он должен, не раздумывая, отдаться счастливой минуте, чтобы не спугнуть внезапное везение. Чехов был единственным из виденных мной Хлестаковых, у которого реплика, завершающая сцену «взяток», действительно выливалась из всего предыдущего: «Ого! за тысячу перевалило… Ну‑ка, теперь, капитан, ну‑ка, попадись-ка ты мне теперь! Посмотрим, кто кого!» С каким бешеным озорством произносил это Чехов и как ясно было, зачем ему {106} деньги! Как отчетливо, во всех деталях вставал перед нами этот бестия капитан, который в Пензе «поддел» Хлестакова!

Вообще Чехов видел то, о чем на сцене говорил, с удивительной яркостью. Учение о «видениях» еще не занимало в те годы такого места в системе Станиславского, как впоследствии. Но уже тогда термин «кинолента ви́дений» и требование создания иллюстративного подтекста широко входили в практику репетиций. Чехов, который был наделен от природы необычайно ярким образным мышлением, особенно увлекался этим разделом системы. «Видеть, видеть, видеть то, о чем говоришь на сцене, — это ключ ко всему, — говорил он. — Ничем не компенсируешь отсутствия образа, который должен стоять за словами».

Гоголь пишет, что Хлестаков лжет не холодно, не фанфаронски театрально, он лжет с чувством, в глазах его выражается наслаждение, «это лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения»[[11]](#footnote-12). Вот этим особым самочувствием — «поэтическим» вдохновением, пьяненького, сытенького Хлестакова — Чехов владел в совершенстве. Его вообще интересовало воплощение пьяного на сцене. Он утверждал, что это одно из тех явлений, которые на сцене, за редким исключением, изображают необыкновенно стандартно, штампованно. Чехов признавался нам, что когда-то он сильно пил, но за трехлетнее существование студии никто из нас ни разу не видел его даже немного подвыпившим. Изображал же он пьяных с необыкновенной фантазией, когда бывал в хорошем настроении, на уроках, на общих со студийцами встречах Нового года, на праздновании чьего-либо дня рождения.

Он говорил, что народную поговорку «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке» надо понимать широко. Те качества и привычки — хорошие и плохие, — которые не выявляются у человека в нормальном состоянии, лезут из него в пьяном виде. Та форма опьянения, когда человек падает или шатается, уже не может быть интересна для искусства. Интересно, когда он ходит устойчиво и твердо, но внимание у него разбросанное и задачи ежеминутно меняются. Он ставит перед собой одну цель и направляется к ней устремленно, но вот что-то отвлекло его внимание, цель молниеносно меняется, и он так же напористо и твердо меняет направление…

Чехов показывал нам и мрачных пьяных и веселых; пьяных, настроенных философски, и пьяных легкомысленных. Пьяных из трагедии я из водевиля. Пьяных, описанных Чеховым, Горьким, Толстым и Островским. Пьяного, который, обливаясь слезами, пел на какой-то очень грустный мотив: «Ах, штаны мои, штаны, для чего вы мне даны»… Смешливого пьяного, который вначале искренне веселился от малейшего пустяка, а потом решал, что это неприлично, и пытался сдерживать свою {107} необузданную веселость. Это оказывалось непосильным. Смех все больше разбирал его. Для того чтобы не смеяться, он принимался считать до десяти, производя этот счет каждый раз по-разному. То он закрывал глаза и пытался медленно, раздельно и ясно произносить цифры, то начинал внимательно пересчитывать пальцы на своих руках, то решал сосчитать до десяти как можно быстрее. Результат был один — на слове «четыре» его одолевал смех, который он был уже не в силах побороть.

Изображение пьяных было формой тренировки — Чехов беспрерывно тренировался как актер, то серьезно, то балуясь, то ставя перед собой определенную цель, то поддаваясь только что возникшей мысли. Он изображал представителей разных сословий, разных национальностей, обожал изображать нищих и доискиваться до той формы нищенства, которая воздействует на прохожих наиболее оглушительно. Он показывал нам людей, подверженных той или иной страсти, — скупых, влюбчивых, ревнивых, вспыльчивых. К этим страстям он сразу же присочинял обязательно жанр, стиль, в каких действует человек. Мне кажется, что его поразительная техника складывалась не только из опыта ролей и великолепной школы, которую он впитывал на репетициях в Художественном театре, но и из того, что ежедневно, незаметно обогащало его в процессе всех этих шуток и экспромтов. Я думаю, что, если бы он в течение многих лет не привык импровизационно, эскизно баловаться, ища разнообразнейшие самочувствия и характерности, он не смог бы овладеть с таким совершенством «зерном» Хлестакова.

Монолог третьего действия звучал у Чехова блестяще. Несмотря на то, что Хлестаков был переполнен желанием похвастать, рассказать о своем положении в светском обществе и т. п., он прежде всего был воспитанным человеком, поэтому он впитывал каждую реплику партнеров, как губка. От него ничего не ускользало. Он никого не перебивал, но отвечал на реплики молниеносно. Знакомясь с Анной Андреевной и Марьей Антоновной, он был приподнято весел и говорлив. Выпитое вино делало его красноречивым и находчивым. Чехов великолепно понимал, какой диапазон между началом и концом монолога, — Хлестаков пьянел постепенно, почти незаметно. Вначале разговор о преимуществе жизни в Петербурге звучал благопристойно, светски, но постепенно Хлестаков возносил себя на недосягаемую высоту. Он с грозным наслаждением представлял себя государственным человеком и рассказывал, как распекал всех до единого в Петербурге. В этом месте он доходил До патетики, но внезапно язык отказывал ему, терялась нить мысли, и он доходил до состояния, о котором Гоголь пишет: Хлестаков «поскальзывается и чуть-чуть не шлепается на пол»[[12]](#footnote-13).

{108} Этот монолог нередко толкает актеров к манере иллюстративного изображения, потому что в речь Хлестакова все время вплетается прямая? речь других лиц. То это начальник отделения, который говорит Хлестакову: «Приходи, братец, обедать!»; то это сторож, который летит за ним с щеткой: «Позвольте, Иван Александрович, я вам сапоги, говорит, почищу»; то это офицер, который заявляет ему: «Ну, братец, мы тебя совершенно приняли за главнокомандующего». Потом всем памятный разговор с Пушкиным и с театральной дирекцией, обращающейся с просьбой написать что-нибудь. И, наконец, когда воображение разбушевалось до того, что представились тридцать пять тысяч курьеров, которые мчатся просить его взять на себя управление департаментом. Рассказ все время пестрит прямыми вопросами и ответами: «Извольте, господа, я принимаю должность, Я принимаю, говорю, так и быть, говорю, я принимаю, только уж у меня ни, ни, ни!.. Уж у меня ухо востро! уж я…».

Во всем этом у Чехова не было ни малейшего оттенка «иллюстрации», «изображенчества». Там, где казалось бы на первый взгляд нужна передышка, время, чтобы выпутаться из неловкого положения, он не делал никакой паузы, и это производило впечатление удивительной свежести и неожиданности. В рассказе о том, как он играл в вист с министром иностранных дел, французским, английским и немецким посланниками, он завирался настолько, что нечаянно рассказывал правду о том, как он вбежал к себе на четвертый этаж и сказал: «На, Маврушка, шинель…». Говоря эту реплику, Чехов уже понимал, что проболтался, и, не делая ни полсекунды паузы, на ходу молниеносно и весело выворачивался: «Что ж я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стоит…».

Можно вспоминать и вспоминать этого уникального, неповторимого Хлестакова, и в каждом примере будет ни с чем не сравнимое искусство жизни в образе. Но коль зашел разговор о том, какой была сценическая речь Михаила Чехова, мне хочется привести отрывок из письма, которое попало мне в руки. Это письмо Чехов прислал в киносекцию ВОКС, после того как увидел в Америке фильм С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный». Он высоко оценивает и режиссерское искусство постановщика фильма и русскую актерскую школу. Я приведу только ту часть письма, в которой он говорит о слове, о речи — все, что он пишет, удивительно точно передает его собственную манеру говорить и, что не менее важно, представление о законах сценической речи, которое он получил в школе Станиславского и бережно хранил всю жизнь.

Признавая, что «ни у одного актера в мире нет таких сильных, горячих, волнительных и волнующих чувств, как у русского», Чехов упрекает Эйзенштейна в том, что в фильме «Грозный» эти чувства не проявляются в их истинной силе из-за манеры говорить. «Вы говорите мысль, — пишет {109} Чехов, — ударяя на главном слове, и растягиваете фразу, делая неоправданные паузы (задержки) между словами. Этой манерой говорить, в большей или меньшей мере, страдаете вы все. Всю фразу вы произносите холодно (я бы сказал мертво) в надежде на ударное слово. Чувство не может пробиться сквозь эту несвойственную человеку манеру речи. Ударение на важном слове, на фразе — необходимо, но вопрос в том, как и чем сделать это ударение. Вы, по большей части, делаете его голосом, напрягая при этом свою волю. Но ударение можно сделать я чувством, и это — самый ценный вид ударения. У вас же в игре оно встречается слишком редко. От постоянных голосо-волевых ударений ваша речь очень скоро начинает производить монотонное впечатление. За нею становится трудно следить. Разделяя слова во фразе и голосово ударяя на главном из них, вы не даете чувству “места”, где оно, вспыхнув, могло бы наполнить нюансами вашу речь, сделать ее разнообразной и волнительной. Чувство в речи приковывает внимание зрителя и заставляет его с волнением ждать: что же дальше? Речь только волевая (так сказать, метрическая) ослабляет интерес зрителя. И, наконец, воля и голос, если они не окрашены чувством, неизбежно производят механическое впечатление, это, я уверен, не может входить в ваши художественные замыслы.

Только целую фразу (не разорванную искусственными задержками между словами) сможете вы наполнить чувством, передать их зрителю. Фраза — живой организм. Но если распадаются и теряют жизнь слова одной фразы, как может уцелеть живая связь многих фраз? Может быть, впечатление мое ошибочно, но оно таково: делая паузы между отдельными словами, вы думаете, что эти паузы производят на зрителя впечатление чувства, которым в эту минуту должен жить ваш герой. Может быть, полусознательно вы ожидаете, что в этот молчаливый, напряженный момент (1/2 секунды) в вас самих вспыхнет чувство и вы передадите его зрителю в следующем слове. Может быть, наконец, вы (также не вполне сознавая это) надеетесь на то, что в самом зрителе вспыхнет чувство в эти 1/2 секунды. Но происходит обратное: благодаря этим задержкам зрители остывают, и вам все снова и снова приходится завоевывать их внимание. Ваше напряжение, которое заполняет для вас 1/2 секунды, переживается зрителем как время пустое, ничем не заполненное.

Напряжение это не есть чувство и никогда не перейдет в него. Напротив: как всякое напряжение, оно задерживает и парализует чувство. Энергия такого напряжения центростремительна, она направляется внутрь. Чувство же всегда направляется вовне, оно центробежно и поэтому несовместимо с напряженными мгновениями, прерывающими нашу речь. Возможно, что, затягивая вашу речь, вы хотите тем самым придать ей характер значительности. Если это так, то и здесь, не согретая {110} большим чувством, ваша речь производит впечатление неоправданного пафоса, который делает всех действующих лиц похожими друг на друга.

Не только актеру, но и режиссеру вредит такая речь: она лишает его одного из наиболее сильных средств выразительности: паузы. Зритель уже не воспринимает ее, утомившись десятками, а потом и сотнями маленьких “пауз” в речи.

И, наконец, ваша тяжелая метрическая речь исключает возможность смены темпов. Игра ваша становится медленной, монотонной. Немало в “Грозном” стихийных моментов по темпу задумано режиссером, но эта стихия разбивается часто о медленный темп речи актеров. Без смены темпов тема начинает казаться растянутой, незначительной, отдельные моменты — повторениями, детали выступают на первый план, и зритель теряет связь с главным. Без смены темпов и актер не может жить высокими чувствами, нужными для трагедии. Темп в наши дни — проблема острая и волнительная.

Я встретил здесь недавно приехавшего из Москвы фильмового работника. Он сказал мне: русский актер хочет научиться американскому фильмовому темпу. Я ответил: американскому “темпу” русский актер учиться не должен. В американском фильме не темп, а спешка. Ею, по большей части, режиссер и актер стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране, я исключаю, конечно, многие-фильмы большого значения. Актеры здесь боятся замолчать даже на 1/2 секунды: может обнаружиться полное ничто, — надо говорить, говорить, говорить. И как можно быстрее. Это не темп… Настоящий темп зависит от двух условий: первое — устранение ненужных длиннот (в речи, игре и постановке) и второе — живое, подвижное чувство актера. Темп, как вы знаете, бывает двоякого рода: внешний и внутренний. Первый выражается в быстрой или медленной смене внешних средств выразительности, которыми пользуются и режиссер, и актер (движение, речь, мизансцена, монтаж всякого рода сценические эффекты и пр.). Второй, внутренний теми выражается в быстрой или медленной смене душевных состояний героя, изображаемого вами на сцене. Если темп первого рода (внешний) может быть достигнут режиссером чисто постановочными средствами, средствами монтажа и т. д., то второй (внутренний) темп зависит исключительно от актера. Этому, а не “американскому” темпу следует учиться русскому актеру, быстрой, но четкой смене образов, желаний, чувств и эмоций всякого рода. Замечу, между прочим, что внутренний и внешний темпы могут и не совпадать при игре. Нередко это дает изумительные по неожиданности и силе эффекты…»[[13]](#footnote-14)

{111} Мне это письмо представляется в высшей степени интересным. Не только по глубине анализа искусства сценической речи, но, главное, потому, что в нем раскрылась личность великого актера Чехова, думающего, чувствующего и говорящего (может быть, только про себя) по-русски. Глядя фильм, он переживал с русскими актерами, он думал, чувствовал вместе с ними. Он, когда-то репетировавший Ивана Грозного, вновь окунулся в стихию русского языка и русского искусства. Это письмо — ясный, чистый голос гениального актера, который живет всем сердцем вопросами русского театра, глубоко заинтересован им, смертельно устал и подавлен «американизацией» искусства…

## 4. Михаил Чехов — Гамлет. — «Вопль оскорбленного вкуса». — Живые чувства Гамлета. — Внутренняя наполненность и строгая правда.

… При открытии занавеса Гамлет в свите короля уже сидел на сцене. Скромный черный костюм, желтовато-бледное лицо, длинные гладкие волосы, внимательно следящие за всем происходящим глаза.

Он слушал тронную речь короля, будто боялся пропустить не только слово, но малейшую интонацию. Внимательным взглядом провожал послов, потом Лаэрта, которому Клавдий разрешил вернуться во Францию.

Обращенный к нему вопрос Клавдия на секунду будто выбивал его из активной душевной деятельности. Его ответные реплики звучали сдержанно, скупо, бескрасочно. Он вынужден отвечать — этого требует вежливость. Но вежливость давалась ему с трудом. А от него ждали слов. Клавдию и Гертруде нужно, чтобы он смирился перед неизбежностью:

Ты знаешь, все живое умирает  
И переходит в вечность от земли[[14]](#footnote-15).

Чехов — Гамлет соглашался: «Да, все умрет».

Но если так, то Гертруде не понятно, почему Гамлету все кажется так странно.

Услышав эти слова, Чехов — Гамлет вдруг резко отступал от матери и протягивал руку вперед, как бы защищаясь от страшного удара. Создавалось {112} впечатление, что своими словами Гертруда дотрагивалась до открытой, кровоточащей раны.

Нет, мне не *кажется*, а точно *есть*.  
И для меня, что *кажется*, — ничтожно,

говорил он с той пронзительной простотой и искренностью, которые сразу выводили Гамлета из разряда «высоких» поэтических образов и приближали к реальному, живому, знакомому.

У маленького тщедушного принца кровоточило сердце, и он сурово разграничивал горе, *кажущееся и истинное*. Всем внешним признакам горя — траурному плащу, черному костюму, грустному виду, вздохам, слезам — всему тому, что «можно и сыграть», что только *кажется*, — он противопоставлял то истинное, что он несет в душе, что «есть», «что выше всех печали украшений»…

Исполнение Чехова вызывало много споров. Большинство не признало этого Гамлета. Я не берусь судить о том, кто в этом споре прав, — меня этот Гамлет потряс. Я видела после него многих великолепных Гамлетов (в том числе и Моисси), но никогда мне не удавалось получить такого полного, всеобъемлющего чувства художественного удовлетворения. Ведь каждый из нас любит Гамлета по-разному. Гейне пишет: «Мы знаем этого Гамлета так же, как знаем собственное лицо, которое мы так часто видим в зеркале и которое, однако, нам менее знакомо, чем мы думаем»[[15]](#footnote-16). И это действительно так.

Чеховского Гамлета я навсегда полюбила за то, что он приоткрыл мне *сложность* характера шекспировского героя. Он позволил шаг за шагом пройти вместе с ним через все горнило страданий, сомнений, потрясений, выпавших на долю бедного датского принца.

Чехов потрясал в Гамлете силой восприятия случившегося, размахом мысли и чувства, возникавших в нем в ответ на события в Эльсиноре. Реальность этих событий была так жгуча, что, несмотря на помпезную бутафорию всего спектакля, она доходила через Чехова — Гамлета как живая действительность.

Гамлет был ролью, по всем внешним данным противоположной Чехову. Ни голоса, ни дикции, ни внешности, хотя бы отдаленно отвечающих требованиям, обычно предъявляемым к исполнителям Гамлета, не было и в помине. Исполнение Чехова явилось одним из самых удивительных, самых смелых ниспровержений театрального амплуа.

Не удивительно, что это было встречено далеко не миролюбиво. Известный трагик Н. П. Россов написал статью под названием: «Гамлет популярный». Журнал, в котором были напечатаны выдержки из этой {113} статьи, характеризует ее как «подлинный вопль оскорбленного вкуса». Россов обвиняет Чехова в низведении образа до себя. «Мне совсем не интересно, как думает и чувствует сам Чехов, беспечно беря мысли и чувства датского принца для вышивания на них собственных узоров, — пишет автор статьи. — Это принцип характерно любительский и при “седьмом поте” и бесчисленных репетициях доступен любому с улицы…»[[16]](#footnote-17).

Он упрекает Чехова в том, что его дарование «все основано на психологии будней». «Ох, сдается мне, Чехов, как даровитый артист, отлично сознает, чего ему не хватает в Гамлете. Не отсюда ли подчеркнутая простота костюма. Ведь придворный костюм Возрождения обязывает к пластической красоте и величавости жестов, а стильным длинным париком еще более обезличивается маленький рост, и крайне реалистические, реалистические до натурализма, приемы игры делают невозможным придавать какую-либо гравюрность классической роли»[[17]](#footnote-18).

С моей точки зрения, все в этих оценках — от предвзятости, от органического неприятия трагиком старой школы самой индивидуальности Чехова. Чехов в Гамлете слишком многому из общепринятого противоречил — и понятию об амплуа, и многим другим театральным условностям. Взамен всего этого как единственный принцип исполнения он выдвигал *правду*.

Правда была не только категорией, характеризующей стиль актерского исполнения. Стремление к правде было главной чертой характера Гамлета. Это стремление было таким всепоглощающим, таким страстным и подлинным, что казалось, человеческое сердце не в силах выдержать подобное напряжение. Мысль о кажущихся и истинных чувствах, которая прозвучала в первом появлении Гамлета, была камертоном всей роли.

Когда я сейчас вспоминаю, чем отличался чеховский Гамлет от других, которых пришлось видеть, мне кажется, что он был, как ни странно, *молчаливым человеком*. По-видимому, длинные монологи, насыщенные образами, развернутые реплики, полные глубоких мыслей-метафор, воспринимались настолько неотделимо от того, как Чехов слушал, молчал и думал, что самый момент возникновения монолога или реплики был неуловим. Он говорил потому, что не мог молчать, спрашивал потому, что ответ ему был нужен, как воздух. Потому труднейшие монологи Гамлета казались прозрачно ясными.

Умение довести до кристальной ясности самые сложные и глубокие психологические положения было одной из особенностей чеховского таланта. Это как бы высвобождало воображение зрителей, давало им возможность, не спотыкаясь об алогизмы ударений, рваную речь, неясность {114} психологических переходов, непосредственно соприкасаться с живыми созданиями Чехова и сочувствовать им.

Внимая просьбам короля и матери, Гамлет остается в Эльсиноре.

«Я повинуюсь вам во всем», — говорил Чехов покорно. И в этой покорности уже звучала трагическая нота. Его сейчас не тянет в Виттенберг, он ни на чем не настаивает. Казалось, он потерял чувства будущего.

Получив согласие Гамлета, двор во главе с королем и королевой уходит. Гамлет остается один. Покойно и печально Чехов — Гамлет провожал уходящих взглядом. Не меняя ни мизансцены, ни даже положения тела, только отвернув от уходящих голову и глядя куда-то вперед, он начинал говорить. Он освобождался от необходимости быть среди чужих людей. У него вырывался долго сдерживаемый стон:

О если б вы, души моей оковы,  
Ты, крепко сплоченный состав костей,  
Ниспал росой, туманом испарился;  
Иль если б ты, судья земли и неба,  
Не запретил греха самоубийства!..

Он не хочет жить, потому что горе непосильно, а измена матери непонятна, страшна, и мозг не может примириться с тем, что случилось.

В первом монологе Гамлета есть фраза: «Покинь меня, воспоминанья сила!». Так вот именно сила воспоминаний — живых, ярких, мучительных и подлинных — заслоняла все и парализовала стремление к жизни.

Здесь еще Чехов — Гамлет далек от мысли о преступлении. Просто самый факт молниеносной свадьбы матери после едва совершившегося погребения был трагический несовместим с его представлением о жизни. Дело в том, что у чеховского Гамлета был свой прекрасный, великий *идеал человека*, который как бы освещал все вокруг. Несоответствие происходящего с тем, что достойно имени человека, переполняло его горем и презрением.

Чувства чеховского Гамлета были столь живыми еще и потому, что идеал человека являлся для него не абстракцией, — он воплощался в безгранично любимом образе отца. Гамлет любил отца беспредельно, сыновняя любовь становилась огромной моральной силой, активным импульсом к действию.

Весть о появлении тени отца приводила Чехова — Гамлета в неописуемое возбуждение. В нем менялось все — ритм, пластика, голос, взгляд. Вместо человека, покорно и безнадежно несущего свою скорбь, перед нами возникал юноша, который взволнованно, пылко, нетерпеливо требовал ответа. В то, что Горацио, Марцелл и Бернарде не ошиблись, что они действительно видели покойного короля, он верил сразу, безоговорочно. {115} В слове: «Странно!», которым он венчал рассказ Горацио, гласная «а» звучала, как долгий стон. Это «странно!» было, как рокот волны. В нем не было недоверия к словам друга, оно скорее выражало предчувствие, готовность подойти к какой-то тайне.

Теперь Гамлету нужны подробности. И вопросы, один за другим, все стремительнее обрушивались на Горацио. «Но где же это было?», «Ты с ним не говорил?», «Он был вооружен?», «Так вы лица не видели его?», «Что ж, грозно он смотрел?», «Он был багров иль бледен?», «И очи устремлял на вас?», «И цвет волос на бороде седой?». Внутренняя энергия Чехова была необыкновенной. Казалось, все в нем дрожит, но в этой напряженности не было никакого элемента физического напряжения. Призрак искал его, Гамлета, он *нужен* отцу, — и в чеховском Гамлете зрела глубочайшая убежденность в своих силах, в своей воле, они помогут ему проникнуть в тайну, которую он сейчас ощущал как реальный факт.

Сцена с призраком решалась в спектакле исключительно интересно. Призрак не появлялся на сцене. Нельзя утверждать, что такое решение правомерно для всех постановок трагедии, но для спектакля, где Гамлета играл Чехов, это было абсолютно органично. Воображение Чехова и его заразительность были так масштабны, что зритель верил каждому его слову, и образ короля Гамлета «в доспехах бранных с головы до ног» рисовался нашему воображению таким, каким его видел Чехов.

В этой сцене Чехов — Гамлет поднимался до глубоких философских обобщений. В нем как бы просыпались те силы души, которые вдохновляли его на борьбу с миром коварства и зла.

Несмотря на ужас, который овладевал им при виде безмерно любимого отца, он тянулся к нему. Грозное счастье увидеть еще раз того, кто был навсегда потерян, наполняло Гамлета и счастьем и страхом, но все эти противоречивые чувства вытеснялись желанием узнать, что кроется в этом таинственном появлении. И воля и познание тайны делали чеховского Гамлета бесстрашным. Он отчаянно боролся с непосредственностью своего чувства к отцу:

Твой образ так заманчив!  
Я говорю с тобой, тебя зову я  
Гамлетом, королем, отцом, монархом!

Казалось, что в эти определения он хочет вложить всю свою нежность и любовь. Но он подавлял эти чувства. Сейчас надо узнать, *зачем* король покинул склеп.

В сцене, когда Горацио и Марцелл не пускают Гамлета за манящей его тенью, Чехов обнаруживал такие черты Гамлета, без которых нами не мыслится человек эпохи Возрождения. Да, этот Гамлет умел фехтовать, {116} скакать на коне, его можно было представить не только углубленным в книгу, но и на поле боя.

Стремление услышать то, что призрак мог открыть ему только наедине, наполняло его львиной силой и ловкостью. И вот начиналась сцена, которая осталась для меня одним из самых сильных впечатлений жизни.

Сквозь густые облака пробивался лунный свет, освещавший лицо и руки Гамлета. Все остальное было погружено в темноту. На сцене не было не только актера, изображающего призрак, но не было и его голоса: Чехов произносил и слова призрака, и слова Гамлета, а за сценой звучали на фоне какой-то музыкальной ноты четкие удары гонга и барабана, означавшие ритм шагов призрака. Смысл этого решения был в том, что Чехов переводил разговор Гамлета с тенью во внутренний монолог. Мысли отца жили в самом Гамлете, и Гамлет как бы высвобождал то, что еще не озарила ясная мысль.

В нем существовали теза и антитеза, и он огромным напряжением воли стремился к синтезу. То он, не отрываясь, следил глазами за призраком и расстояние между ними казалось огромным, то слышал слова отца как бы в себе самом. Он слушал и, для того чтобы запомнить каждую мысль, повторял слова старого Гамлета. Он говорил не весь текст. Были куски, когда он только слушал, и по его лицу, глазам, жесту, какому-то одному слову становилось понятно, какая страшная тайна обрушилась на него.

Такое решение имело определенные сценические корни. Мы сейчас недооцениваем, какую огромную роль сыграло исполнение В. И. Качаловым роли Ивана в «Братьях Карамазовых». Трактовка сцены Ивана с чертом не только потрясла современников, но оставила глубочайший след и в сценическом искусстве, и в драматургии, и в теоретических обобщениях. Решение Качалова играть в сцене «Кошмара» одновременно и Ивана, и черта испугало вначале даже Вл. И. Немировича-Данченко, но творческое озарение Качалова привело его к тому, что в результате на сцене не было двух действующих лиц — Ивана и черта. На сцене был только Иван, а в нем было как бы два «я». «Черт» был вторым, тайным «я» Ивана. И перед зрителем возникал человек, ведущий напряженнейший разговор с самим собой.

Чехов не мог пройти мимо опыта Качалова, к которому он относился восторженно, влюбленно. Думаю, что он знал о неосуществленной мечте Качалова играть Гамлета без призрака. Необыкновенная доброта и отзывчивость Василия Ивановича, его активное желание помочь и поделиться своими мыслями с молодыми актерами позволяют мне думать, что Чехов знал об этих мыслях от самого Качалова.

О. В. Гзовская приводит в своих воспоминаниях о Качалове такой его разговор с К. С. Станиславским.

{117} — Я, Константин Сергеевич, не верю в привидения, я должен конкретно и реально зажить живыми чувствами, и потому для меня слова тени отца Гамлета являются словами самого Гамлета, который отвечает своим собственным мыслям, своим собственным чувствам, — тогда я могу зажить этой сценой. Эта сцена для меня не диалог, а это мой внутренний монолог[[18]](#footnote-19).

Василий Иванович сыграл Ивана Карамазова в сезон 1910/11 года. Гамлет был им осуществлен в следующем сезоне. В работе над Иваном он сумел превратить столкновение человека с чертом, с потусторонними силами в сложность внутренних конфликтов, раздирающих человека, — конфликтов, в которых в конечном счете торжествует сила человеческого разума.

Я далека от мысли утверждать, что Михаила Чехова в период работы над Гамлетом увлекали ясные, материалистические позиции Качалова, но Чехов-художник был явно не в ладу с целым рядом мыслей мистического порядка, которые сам он тогда исповедовал. Во всяком случае, в сцене с призраком он пошел за Качаловым — внутренний монолог стал для него основой решения.

В пору работы Чехова над Гамлетом Чеховской студии уже не существовало, но Чехов по-прежнему пытался объединять вокруг себя людей, заинтересованных в его творческих поисках. Группа эта состояла преимущественно из актерской молодежи разных театров. Он никому не обещал ни занятий по системе Станиславского, ни организации хотя бы в далеком будущем нового театра, ни работы над ролями или отрывками.

— Есть вопросы, которые интересуют, мучают меня, — говорил он. — Мне кажется, что эти вопросы вообще имеют значение для театра. Если хотите, будем совместно искать, пробовать, думать. Цель занятий — развить в себе более пристальный взгляд на творческий процесс актера. Путь — терпеливые поиски. Мы будем решать разные сценические проблемы. На это никогда не хватает времени в суете театральной жизни.

Он особенно настаивал на том, что участие каждого должно быть совершенно бескорыстно, — нужно твердо знать, что никто не получит ни благ, ни ролей, ни возможности продвинуться в театре. Состав этой новой студии, естественно, был непостоянен. Кто-то быстро ушел, часто приходили новые люди. Иногда на занятиях бывало много народа, иногда всего несколько человек. Я еще расскажу о работе этой новой студии, так как, по-моему, именно в этот период у Чехова сформировались те мысли об искусстве, которые сыграли решающую роль в его отходе от Станиславского.

{118} Гамлет захватил Чехова еще более властно, чем все предыдущие роли. Он много говорил о Гамлете, пробовал при нас отдельные моменты роли. Однажды он рассказал нам, как ему видится сцена с призраком. Кто-то стал спорить с ним. Ведь призрак открывает Гамлету то, что до этого было ему неизвестно, — об измене матери и убийстве, совершенном Клавдием, Гамлет ничего не знал. Стоит ли отказываться от возможности, которую дает Шекспир и в которой может проявиться одна из сильнейших сторон чеховского таланта — непосредственность восприятия? Чехов, наверное, слышал подобные возражения и в театре, поэтому отнесся к ним нервно, нетерпимо.

— Почему восприятие слов тени более глубоко, более выразительно, чем озаряющая душу догадка? — спрашивал он. — Ведь Гамлет и раньше чувствует, что что-то не так, еще до встречи с тенью он говорит: «Неловко что-то здесь: я злые козни подозреваю». А после слов призрака, открывших ему преступление: «О, ты, пророчество моей души! Мой дядя…» Его мысль билась где-то близко, она просто еще не созрела…

Чехов так и играл эту сцену. А таинственные шаги призрака была данью более традиционному решению — у театра не хватало смелости, которую в свое время проявил Качалов в сцене «Кошмара».

Замечательно играл Чехов сцену после исчезновения призрака. «Прощай, прощай и помни обо мне», — *эти слова* призрака он говорил еле слышно, как бы повторяя, запоминая, прислушиваясь к себе. После этих тихих, с удлиненными гласными слов: «Прощай, прощай…», звучащих, как далекое эхо, Чехов — Гамлет как бы вступал в новую эру жизни.

Твои слова, родитель мой, одни  
Пусть в книге сердца моего живут  
Без примеси других, ничтожных слов!

Горячим потоком лились эти слова. Чехов — Гамлет в этот момент действительно рвал с прошлым, посвящая себя одному великому делу.

Своеобразно трактовал Чехов отношение Гамлета к Офелии. К этой стороне роли он часто обращался в беседах с нами.

— Я, Гамлет, любил Офелию, — размышлял он. — Но это — прошлое. С тех пор как в мою жизнь вошла громадная цель — соединить порванную связь времен, — любви нет места. Я не доверяю своей тайны ближайшему другу — Горацио, тем более не доверю ее благовоспитанной девочке, дочери Полония…

Чехов считал, что Гамлет решил представиться сумасшедшим для *всех*, включая Офелию, но он пришел к ней не для того, чтобы напугать ее или проверить, насколько он убедителен в роли безумца, а для того, чтобы проститься с той, которую он когда-то любил. Это *прощание* с любовью он играл замечательно.

{119} Чехову очень нравился рассказ Офелии об этой сцене. Он знал его наизусть, как, впрочем, и целый ряд других мест в пьесе, в которых описывалось поведение Гамлета. Рассказ Офелии он часто читал вслух.

Больше всего ему нравилось, как здесь Офелия описывает вздох Гамлета. Гамлет проверял Офелию, способна ли она понять его великие цели, пойти за ним, но почувствовал, что она чужая. Чужая, как все, — и отказался от нее. Отказ от любви, прощание с любовью — это еще одна рана в его сердце. Чехов — Гамлет был безжалостно, язвительно жесток с Офелией. Казалось, что теперь его чувство к ней близко к ненависти. Он не верил ей. Каждое слово Офелии резало его слух, подобно фальшивой ноте. М. Дурасова, игравшая Офелию, рассказывала мне, что она никогда не могла сдержать слез обиды и унижения, — так смотрел на нее Чехов — Гамлет.

Сложное чувство испытывал Чехов — Гамлет к своей матери, виновнице всех бед. Но он не только ненавидел ее, — он ее любил. Любил безгранично, мучительно, стыдясь и презирая свое чувство. Чем глубже он осознавал ее вину, тем беспомощнее было его желание разлюбить ее. Слова тени:

Но как бы ты не вздумал отомстить,  
Не запятнай души: да не коснется  
Отмщенья мысль до матери твоей! —

казались его собственными словами, которыми он запрещал себе касаться того, что с детства было для него святыней.

Во время работы над Гамлетом у Чехова дома висела литография Делакруа «Гамлет и мать». Мизансцена, ритм движений, бурная линия одежды и четкий энергичный рисунок выражают стремительность конфликта, накаленность страстей. Кажется, королева только что упала в кресло, пораженная упреками сына. В ее позе нет устойчивости — одна нога опирается на скамеечку, другая осталась на полу, руки стремятся отстранить сына, оттолкнуть портрет отца, который Гамлет протягивает ей, а голова падает и прижимается к его плечу. Она и отталкивает сына и ищет у него защиты. Гамлет — невысокий, некрасивый. Он смотрит мимо матери на портрет. В жесте его рук, протянутых вперед, — растерянность, недоумение. Движение тела порывисто — он тянется к матери, он прильнул к ней, как бы отвечая на ее стремление найти у него защиту от себя самой.

Чехова поразило, что художника, по-видимому, волновало в этой теме то же, что и его самого. Все, что он делал в сцене Гамлета с матерью, было так далеко от трафарета «карающего сына», так непосредственно, сильно и человечески страстно.

{120} Мать вызвала его к себе, и он пришел, сразу после того, как отказался от убийства Клавдия. Он отложил момент мщения, но его удержало не мягкосердечие, не слабость. В словах: «Живи еще, но ты уже мертвец», — звучала ясность и воля. Таким он и приходил на свидание к матери. Собранный, чужой, как будто победивший в себе сыновнюю любовь.

Постой, садись: ты с места не сойдешь,  
Пока я зеркало тебе не покажу,  
В котором ты свою увидишь душу, —

Чехов говорил эти слова властно. В них была такая внутренняя сила, что естественным был смертельный испуг королевы. После того как крику о помощи вторил крик подслушивавшего Полония, Гамлет со словами: «Как! Мышь?» — стремительно обнажал шпагу. Он был убежден в том, что ему удалось поймать короля. Увидев Полония, он не испытывал ничего, кроме разочарования. К самому факту убийства Полония он относился удивительно равнодушно. Ему было даже жалко Полония, но жалко так, будто его убил кто-то другой. Сердце его молчало, совесть не мучила.

Помню его удивительную по неожиданности и правдивости интонацию, когда он говорил королеве: «Да не ломай так рук, потише! Сядь!» Казалось, он безгранично утомлен крикливым изъявлением чувств. Казалось, Гамлет физически не может больше жить среди фальшивого шума и жаждет тишины, чтобы заставить мать прислушаться к своим истинным чувствам, разобраться в самой себе.

Только безграничная любовь к матери могла породить такое разнообразие внутренних ходов. Чехов — Гамлет был в этой сцене и жесток, и ласков, и презрителен, и нетерпим, и горяч, и нежен. Порой казалось, что на сцене разговаривает не сын с матерью, а отец с дочерью, настолько мудро, глубоко и тонко чеховский Гамлет разбирался в сложных вопросах жизни. Его совесть отзывалась нестерпимой болью на зло, творимое кругом. Этот Гамлет понимал, что грех матери связан со всем «развратным веком», которому он объявил войну. И поэтому, несмотря на глубокую интимность переживаний Гамлета, мы все время чувствовали, что все происходящее воспринимается им в крупном охвате времени. Решение вопроса — «я» и «действительность» — занимало основное, ведущее место в трактовке каждой отдельной сцены.

В сцене Гамлета с актерами исполнители чаще всего сужают шекспировский замысел — Гамлет рассматривает приезд актеров только как удобный случай, чтобы устроить «мышеловку» и разоблачить Клавдия. Чехов тоже осуществлял эту действенную сюжетную линию, но, помимо нее, он доносил до зрителя огромную, восторженную любовь Гамлета {121} к театру, веру в его волшебство, в его огромную силу воздействия на людей.

В слово «друзья», которым он приветствовал актеров, вкладывалось такое активное тяготение к людям, что одиночество Гамлета при дворе становилось особенно ясным. Рассказ Энея об убийстве Приама он слушал, как живую быль о собственной жизни. Последующий монолог построен так, что Гамлет, получив согласие актеров сыграть при дворе «убийство Гонзаго», как бы бросает на какое-то время эту мысль и оказывается во власти глубочайшего самоанализа, сопоставляя себя, свою пассивность с пламенным воображением актера. Чехов великолепно, чувствовал структуру этого монолога.

Не дивно ли: актер при тени страсти,  
При вымысле пустом был в состоянии  
Своим мечтам всю душу покорить.  
Его лицо от силы их бледнеет.  
В глазах слеза дрожит, и млеет голос,  
В чертах лица отчаянье и ужас,  
И весь состав его покорен мысли.  
И все из ничего — из-за Гекубы!  
Что он Гекубе? Что она ему?  
Что плачет он о ней? О! если бы,  
Как я, владел призывом к страсти,  
Что б сделал он?

Актер Чехов словами Шекспира пел гимн актеру. Это кажущееся отступление обнаруживало глубину и тонкость натуры Гамлета, ясно понимающего, какие душевные черты мешают ему выполнить свой долг. Чехов с удивительной тонкостью подчинял тему размышления Гамлета об актерах теме собственной слабости. Он не умел, подобно актеру, подчинять «состав» владеющей им мысли. «А я, презренный, малодушный раб…» — говорил Чехов с такой мукой, с таким презрением к себе, что сама интенсивность этого взрыва отчаяния поражала подлинно шекспировским трагизмом.

В спектакле были сделаны большие текстовые купюры. Многие из них были, безусловно, во вред постановке. В спектакле, например, не было Фортинбраса, Озрика. Не было и сцены, в которой Гамлет дает свои замечательные наставления актерам. Меня лично это очень огорчило — такой актер, как Чехов, имел особое право говорить со сцены о том, как надо играть. Чехов отказался от этой сцены, решив, что она останавливает действие. Кроме того, само положение учителя актеров казалось ему необыкновенно ответственным.

— Боюсь, что в этот момент все забудут о Гамлете и начнут думать: а сам-то Чехов, как играет? Так ли, как он требует от актеров, или нет?

{122} Но, отказавшись от этой сцены, он все же в какой-то степени использовал ее. Перед «Мышеловкой» игралась пантомима, которую Гамлет как бы заранее репетировал. Чехов сидел в кресле, а актеры (их было трое) репетировали убийство короля, Сцена шла в сопровождении музыки. У одного из актеров в руках был кинжал, и он направлялся к спящему королю, чтобы убить его. Чехов в этот момент останавливал хлопком рук действие и показывал актеру, как надо сыграть этот момент, — убийство должно свершиться не кинжалом, а ядом, который нужно влить в ухо короля. Чехов играл этот кусок блестяще. Он подкрадывался мягко, тихо, необычайно пластично. Не было ни одного движения, рассчитанного на эффект, и вместе с тем это было удивительно ритмично и выразительно. Ни одна капля яда не должна попасть мимо — содержание действия диктовало удивительную целесообразность движений, а их пластическая выразительность поражала почти звериной свободой. Актер, которого играл А. И. Благонравов, сейчас же повторял подсказанные ему Гамлетом движения. Он тоже был очень пластичен и вносил в повтор ту долю импровизации, которая сразу раскрывала дух, суть шекспировского театра.

Главная тема Чехова — Гамлета — *сохранение человеческого*. Эта тема особенно ярко раскрывалась в финале. Вступив в борьбу, Гамлет сам принужден бороться звериными средствами. Это — дань времени, дань жестокой эпохе. Он подделывает письмо короля, заменяя в нем свое имя именами предавших его Гильденстерна и Розенкранца. Их, а не его, должны будут казнить. Он убивает Полония. И все же потребность *человеческого* звучала в нем таким высоким и страстным призывом, что невольно заставляла зрителей заглядывать в свою собственную душу.

Чехов — Гамлет оскорблял Лаэрта, потому что во время похорон Офелии был взбешен риторикой его печали. Но степень раскаяния за нанесенную незаслуженно обиду, желание сказать Лаэрту об этом и то, *как* он просил при всех прощения, потрясали. Казалось, только до конца прощенный Лаэртом он в силах приступить к дуэли.

Он шел на этот бой, действительно забыв все зло. Он весь светился изнутри. Чистая, светлая, открытая для добра душа раскрывалась в умении забывать зло.

Помню замечательный момент — королева подходила к Гамлету, чтобы вытереть его разгоряченное в пылу боя лицо.

«Благодарю», — говорил Чехов, и его лицо освещалось детской улыбкой. Заботливый жест матери как бы воскрешал для него детство, счастье материнской любви, гармонию чувств.

Это длилось какую-то секунду, но секунда буквально впечатывалась в память. Казалось, эту улыбку заметила я одна. Но ее видели все, и каждый думал, что заметил он один. В этом была баснословная техника {123} Чехова-актера. А потом смерть матери, отравленная рапира, и конец. Слова, которыми Чехов — Гамлет сопровождал убитого короля, были до жути бескрасочны. Гамлет совершал свой долг. Он убивал не просто короля Клавдия, он убивал зло.

Я теоретически знаю, что такое катарсис. Но пережила я это в театре только однажды — в момент смерти чеховского Гамлета. Театральный прием был очень прост. Во время дуэли сцена была тускло освещена. Светом вырывались лишь отдельные фигуры.

После ранения Гамлета сцена постепенно заливалась полным белым светом.

Чехов падал, но слуги подхватывали его движение, и он оказывался на громадном щите. Так, — прислоненный спиною к щиту, — он обращался к Горацио с просьбой поведать миру о жизни Гамлета.

Не меняя позы, он говорил: «Конец — молчание». А потом слуги на высоко вытянутых над головами руках под звуки фанфар уносили щит с мертвым Гамлетом…

Из всех рецензий тех лет я полностью разделяю оценку П. А. Маркова. Не принимая спектакля в целом из-за отсутствия режиссерской сосредоточенности, смешения оперности с приемами Вахтангова, найденными для «Эрика XIV», Марков безоговорочно берет Чехова под защиту. «О Чехове будут писать и говорить, что он не Гамлет. Между тем, его исполнение — огромной и непосредственной заразительности, — пишет П. А. Марков. — Он лишает Гамлета безволия и рационализма. Его Гамлет приведен к строгому единству. Он не рассуждает, а ощущает. Его философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волею Гамлета. Основной мотив роли — “распалась связь времен”. Ощущение разрушающегося мира стало основной нотой музыкального исполнения. Образ Гамлета не ущемлен, но под знаком этого ощущения живут и любовь, и гнев, и ненависть, и презрение Гамлета. С момента развертывания событий Гамлет — Чехов поставлен в необходимость действовать. Он доведен до предела. Так возникает образ — почти лирический, до конца волнующий зрителя, острый и трогательный…» Заканчивает Марков свою статью так: «Чехов обещает единственное разрешение Гамлета, оправдывающее и шумливость спектакля, и его помпезность своей внутренней наполненностью и строгой правдой»[[19]](#footnote-20).

Мне кажется, что нельзя найти лучших слов, чтобы определить сущность этого исполнения, — «внутренняя наполненность и строгая правда».

## **{****124}** 5. Новая студия. — Андрей Белый. — Пластический язык букв. — «Мячи». — Теория имитации. — Последняя встреча.

Я уже обмолвилась, что во время работы над Гамлетом встречалась с Чеховым уже в его новой студии.

На занятиях этой, студии бывали интересные люди. Участие Андрея Белого привлекало сюда и поэтов. Дружба Белого с Чеховым возникла после «Ревизора». Андрей Белый был покорен чеховским Хлестаковым. Он страстно любил Гоголя и восторженно принял «живого Хлестакова» — Чехова. После первой же встречи Михаил Александрович увлекся интересной, своеобразной, талантливой личностью А. Белого. Помню его рассказ о том, как поражают огромные, удивленные, будто бы вобравшие в себя непосильно многое, глаза Белого, его странные, широкие движения рук и т. п. Чехов уговорил его прийти на занятия, прочитать несколько лекций о поэтике. Белый был далек от театра, но сразу согласился, может быть, почувствовав в Чехове человека, мятущегося и потому близкого ему.

После нескольких бесед, которые протекали в атмосфере крайней накаленности, — поэзия, разные поэтические направления живо интересовали всех участников, — Белый стал бывать в студии очень часто. Часто он читал нам свои стихи. Я увидела, насколько точно Чехов, рассказывая о Белом, сумел передать внутренний ритм человека, готового будто отделиться от земли, куда-то улететь и вместе с тем понимающего бессилие этих попыток. Было в нем что-то и трагическое, и смешное одновременно. «Читает он, будто Сивилла вещающая и, читая, руками машет, подчеркивая ритм не стихов, но своих тайных помыслов, — пишет о А. Белом И. Эренбург. — Это почти что смешно, и порой Белый кажется великолепным клоуном. Но когда он рядом, — тревога и томление, ощущение какого-то стихийного неблагополучия овладевают всеми»[[20]](#footnote-21).

Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия, —  
Безумствуй, сжигая меня…

читал Белый, как бы тяготясь законом притяжения земли, а в словах:

Россия, Россия, Россия —  
Мессия грядущего дня!

звучала глубокая, неистовая привязанность поэта к родине.

{125} И. Эренбург сказал о Белом, что он «пророк, не способный высечь на скрижалях письмена». Эренбург прав. Прав он и в том, что «Белый выше и значительнее своих книг». Действительно, талантливая, противоречивая фигура Белого, влюбленного и в Гоголя, и в Маяковского, каменщика, работающего на постройке антропософского храма в Швейцарии, Белого, мечтавшего о грядущей революции и всем сердцем принявшего «пролеткульт», была одной из тех трагических фигур русской интеллигенции, которые умерли, не успев понять, что революция, о которой они мечтали, уже совершилась. Блуждая в сложных философских умозаключениях, пытаясь стать «челом века», он не увидел живой, реальной действительности, и это стало его трагедией.

Однажды мне нужно было сговориться с ним о намеченной лекции. Он жил тогда недалеко от Москвы, на станции Кучино. Была снежная зима. Подхожу к калитке. На дорожке, ведущей от калитки к даче, стоят Борис Николаевич (А. Белый) и дворник. У дворника метла в руках. Борис Николаевич крепло держит дворника за пуговицу пальто и что-то горячо доказывает ему. На Белом шапка и короткая драповая куртка, из-под которой виден длинный теплый халат. Все это густо заснежено. Разговор, по-видимому, шел уже давно. Старик дворник был откровенно рад моему приходу. Здороваясь со мной, Борис Николаевич вынужден был отпустить его, дворник воспользовался секундной паузой и молниеносно исчез.

— Представьте себе, — сказал мне Белый, удивленно ища глазами старика, — Степан Михайлович — милейший человек, но он никак не может уразуметь разницу точки зрения на мир Платона и Аристотеля!

— Может быть, это ему неинтересно? — спросила я.

— Этого не может быть! — категорически ответил Белый.

Однажды Борис Николаевич тяжело пострадал из-за своего абстрагированного мышления. Где-то на Кавказе он увидел медвежонка и, преисполненный нежности к нему, кинулся его гладить. Этот порыв обошелся ему дорого. С тяжелым костным переломом он долго пролежал в больнице. Рассказывая впоследствии о случившемся, он растерянно и недоуменно говорил:

— Вы представляете себе, мишка такой милый, такой апатичный, такой вялый, мне захотелось его приласкать, и вдруг!.. — и горестно разводил руками.

Помню Белого на следующий день после смерти Маяковского. Мы встретились в одном из арбатских переулков. Борис Николаевич был подавлен и растерян.

— Мне сегодня приснился страшный сон, — сказал он. — Будто с каких-то громадных гор летит, перелетая пропасти, грузовик, и страшный гудок гудит голосом Маяковского: «Пустите меня, я — Маяковский, пустите меня»…

{126} Белый представляется мне человеком, который не в силах справиться с богатством собственных ощущений, и страдает от невозможности выразить то, что он чувствует. Абстрагированность мысли, сложные, рациональные ее формы создавали вокруг него некую туманную среду, сквозь которую он никак не мог прорваться к живой жизни. Вместе с тем его индивидуальность была заразительна, притягивала своей внутренней напряженностью и загадочностью.

Возможно, под влиянием Белого ритм стал одной из основных проблем, которые разрабатывались под руководством Чехова и Белого в новой студии.

Чехов писал о работе над «Петербургом» А. Белого: «Я и все мы, участники этого спектакля, искали подхода к ритмам и метрам в связи с движениями и словом»[[21]](#footnote-22). Начало этих поисков можно отнести к работе над «Гамлетом», когда впервые Чехов и Белый объединились для экспериментирования.

Прошло много лет — я не берусь точно описывать эти занятия. Помню только, что иногда мы делали упражнения под музыку, а иногда один читал текст, а остальные сопровождали чтение разнообразными движениями.

Потом мы изучали «пластическое» выражение каждой буквы, гласные и согласные имели свой определенный рисунок движения. Впоследствии я узнала, что эти движения были заимствованы из учения Р. Штейнера о так называемой эвритмии, учения, носящего антропософский, мистический характер. Чехов, вероятно, знал об этом от Белого, но нам ничего не говорил.

Мы учились «грамматике» жеста, переходя от буквы к слогу, к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали достаточно трудные упражнения. «Читали» жестами Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из «Фауста», а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого А. Белый очень любил.

Чехов, конечно, был впереди всех и владел «пластическим» языком букв в совершенстве. Иногда он предлагал читать медленно любой незнакомый ему текст и почти синхронно двигался, раскрывая жестами буквы слов. Он был в этих движениях не только текстуально точен, но умел передать общий характер, атмосферу произведения, ее психологическую окраску. Это было очень красиво и выразительно.

Можно ли было назвать это абстрактными движениями? Думаю, нет. Содержание, смысл произведения доходили через произносимый текст, а движения были своеобразным ритмическим аккомпанементом, каким-то желанием добавить к звуку слова эмоционально-пластическое отношение к нему.

{127} Одно из новых упражнений называлось «мячи». Чехов перенес его в работу над Гамлетом. Об этих «мячах» много спорили — считалось, что в них выразились мистические настроения Чехова. В МХАТ поговаривали о назревавшем конфликте между группой А. Дикого и М. Чеховым. Рассказывали, что в одном из фойе театра репетировалась — громко, сочно, жизнерадостно — «Блоха» Лескова, а в соседней комнате царила полная тишина — там готовился «Гамлет». Голосов не было слышно. «Бросают друг другу мячи и молчат», — рассказывали актеры. Эти слухи вызывали нездоровый интерес в театральных кругах и создавали напряженную атмосферу вокруг Чехова.

Упражнение же само по себе было, по-моему, очень интересным, не содержало в себе ничего мистического и служило одним из выражений требования Станиславского: не произносить авторских слов до тех пор, пока не возникнет внутреннее к ним побуждение. Но Чехов, как всегда, искал *свой* путь для реализации закона, принятого от Станиславского.

Он решил перенести опыт ритмических упражнений непосредственно в процесс репетиций. Первыми подопытными кроликами были мы. Он разобрал с нами отрывок из «Двенадцатой ночи». Каждый должен был определить характер своих взаимоотношений с партнерами и свои задачи. После этого он попросил нас принести на урок мячи. Чехов читал нам вслух текст, а мы, не произнося слов, только внимательно вслушиваясь в смысл текста, вызывали в себе те внутренние волевые побуждения, которые заставляли нас бросать партнеру мяч. А Чехов следил, чтобы мы вкладывали в свои движения то содержание, которое диктует автор.

Как только мы в какой-то степени разобрались в этом упражнении, он передал чтение пьесы одному из участников, а сам стал действовать от лица Мальволио.

Он проиграл нам сцену, когда Мальволио после получения написанного Марией письма встречается с Оливией. К тому времени он уже сыграл эту роль в театре и теперь с легкостью вызывал в себе «зерно», физическое самочувствие и т. п.

Это было похоже на великолепное немое кино, в котором не было ни одного иллюстративного, объясняющего жеста. Чехов был переполнен достоинством, — достоинством ничтожества, претендующего на высочайшее признание. Вместе с тем он был счастлив так, что ему еле‑еле удавалось скрыть дрожь. Он соблазнял Оливию улыбкой и зовущими глазами. Самому себе он казался прекрасным. В поворотах головы, в движениях ног, на которых Оливия должна была увидеть крест-накрест завязанные подвязки, пела, кричала торжествующая самовлюбленность. Слова его роли и роли Оливии медленно и спокойно читал кто-то из студийцев. (В этом чтении не было никакой игры.) А в это время сам он, не шевеля губами, не изображая ничего мимически, переводил все {128} во внутренний монолог, живя мыслями и чувствами Мальволио. В руках у него был мяч, и он бросал его Оливии, вкладывая в движение невероятно глупое, чванливое изящество, кокетство. В самом посыле этого мяча была такая динамика, что казалось, что у него не хватает терпения получить обратно мяч, который принесет ему ответное признание. Для Оливии поведение Мальволио настолько удивительно, что она забрасывает его вопросами о том, не болен ли он, и наконец приходит к убеждению, что он безумен.

Чехов давал своей партнерше, молоденькой студийке, великолепный материал, но та в первую минуту растерялась от блеска чеховской фантазии и стала вслед за читающим пьесу произносить вслух свои реплики. Потом, поняв сущность задания, быстро нашла не только верный, но и разнообразный ритм своих вопросов. Она кидала мяч то настороженно-медленно, то быстро и энергично, то опасливо. Между партнерами возникло безмолвное, но удивительно насыщенное общение. Интересно было то, что при повторении этюда исполнительница роли Оливии с удивлением отметила, что она почти точно запомнила текст этой сцены. Внутреннее движение сцены связывалось для нее с текстом, еще не произнесенным вслух, но уже осознанным.

Эти занятия увлекли нас. Мы брали разнообразные отрывки. Тут были и разные авторы и разные жанры. Брали шекспировские трагедии и комедии, рассказы А. П. Чехова и водевили. Увы, мы ничего не доводили до конца — Чехову было важно ощутить право на постановку нового эксперимента, а доводить его до конца он собирался в работе над Гамлетом с актерами театра.

Впоследствии он писал: «Одним из первых упражнений на репетициях “Гамлета” были мячи. Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей… Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словами, с одной стороны, и с эмоциями, — с другой. Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов»[[22]](#footnote-23).

Если сравнить эти слова с высказываниями Станиславского, можно понять, что Чехов тогда искал и думал в том же направлении, в котором искал и Станиславский.

{129} Трагедией его стало не то, что он как актер практически изменил реализму и Станиславскому, — во всех своих ролях, включая последние работы в русском театре, он оставался крупнейшим реалистическим актером. Но, окунувшись в сложность творческого процесса актера, он не смог увидеть там той гармонической силы, которую увидел Станиславский. Основные труды Станиславского были тогда еще не опубликованы, важнейшие открытия сформулированы значительно позднее, а Чехова нестерпимо тянуло заглянуть в тайны творчества и самостоятельно осознать его законы. Именно с этим он не справился.

Столкновения разнообразнейших влияний в разных сферах искусства, богоискательство, декадентщина, страх перед революционными буднями — все это повергало Чехова в смятение и не давало возможности разобраться в окружавшей жизни и законах искусства. Он запутался в терминологии, модной для тех лет, и пытался при помощи этой ложной терминологии решить сложнейшие проблемы театра. Терминология брала над ним верх, он становился ее рабом.

Какие же мысли волновали Чехова? Мне кажется, те же, что волновали и Станиславского, и Немировича-Данченко. Но ответы, выводы, к которым они приходили, разительно отличались друг от друга.

Сложность человеческой личности, глубина духовной жизни человека не пугали Станиславского и Немировича-Данченко, проблема раскрытия «жизни человеческого духа роли» стала путеводной звездой учения Станиславского. Чехов же (как актер, познавший моменты истинного вдохновения) отнесся ко всем этим вопросам как древний человек, который не в силах объяснить силы природы. Он стал придумывать богов.

Станиславский писал: «То, чем я восторгаюсь, называют разными непонятными именами: гением, талантом, вдохновением, подсознанием, интуицией. Но где они находятся — не знаю; чувствую их в других, иногда в себе. Некоторые считают, что это таинственное, чудотворное наитие “свыше”, от Аполлона или от бога. Но я не мистик и не верю этому, хотя в моменты творчества хотел бы этому верить. Это воодушевляет»[[23]](#footnote-24).

Чехов был одержим мыслью «поверить алгеброй гармонию», объяснить то, что казалось необъяснимым, и схватился для этого за достаточно схематические философские формулы. Отталкиваясь от верной мысли, что специфика актерского искусства состоит в том, что материалом, которым пользуется актер, является он сам, Чехов пришел к убеждению, что творческая индивидуальность как бы разъята на два «я», на «два сознания». «Низшее я» постепенно вытесняется «высшим я», и это «высшее я» рождает третье «я», «третье сознание», присущее созданной {130} роли. Он относился к этому определению как к какой-то открывавшейся ему потусторонней тайне, при этом положение о «трех сознаниях» обрастало туманными философскими выводами.

Станиславский утверждал единство человеческой личности, способной на различные психические состояния. Само творчество, по мнению Станиславского, может возникнуть лишь в результате высокой сосредоточенности, при которой силой воображения человек-художник переносится в мир образного мышления. В творческом процессе актера всегда есть элемент раздвоения, но это совсем не означает ни присутствия, ни конфликта «двух сознаний».

Станиславский учит, что в процессе перевоплощения актер никогда не теряет чувства контроля. Оно не только не позволяет ему забыть, что он на сцене, но отмечает все малейшие детали происходящего вокруг. Анализируя творческий процесс, Станиславский говорит о человеко-роли, о постепенном создании нового *человека* из материала творящего. Станиславский толкает актера к тому, чтобы искать в самом себе творческие силы, которые способны в бесконечных комбинациях создавать галерею разнообразнейших характеров. Неколебимая вера в цельность и богатство человеческой личности заставляла Станиславского все время говорить о «я» человека, художника, которое заключает в себе в потенции будущие сценические создания.

Основа искусства — воображение.

Это утверждал Станиславский, и это стало символом веры Чехова. Но в попытке самостоятельно, теоретически обосновать эту мысль Чехов запутался и попал в лабиринт, выход из которого ему чудился опять-таки в мистических категориях.

Мир театра, мир искусства актера для него — некая субстанция, в ко торой как бы витают образы, которые при терпеливом ожидании художника постепенно становятся зримыми. Имея цель, художник должен ждать, — тогда образ начнет действовать сам. Задача актера в том, чтобы, не навязывая ничего и ничего не выдумывая, он мог подглядеть, каков же тот, кого он должен воплотить. Для этого необходимо развить в себе максимальную объективность — она должна спасти актера от рассудочного вмешательства в свое собственное творчество.

Чехов приходит к тому, что он называл «новой техникой репетиций». Она заключалась в том, что актер сначала строит свой образ исключительно в воображении, а затем старается имитировать его внутренние и внешние качества.

Для имитации нужна, с точки зрения Чехова, утонченная техника как внешняя, так и внутренняя. Если в жизни мы обычно видим только внешнюю сторону поведения человека, то в искусстве надо проникнуть внутрь образа. Для такого угадывания нужно вырабатывать в себе как бы тончайшие щупальца, улавливающие жизнь.

{131} Чехов приходит к убеждению, что человек, актер, не в силах совершить это. Его дело — ждать, задавая один вопрос за другим, пока образ не выступит из необозримого потустороннего пространства и не станет таким очевидным, что актер будет в состоянии его имитировать.

Смысл одного из стихотворений А. К. Толстого близок идеям Чехова:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!  
Вечно носились они над землей, незримые оку.  
Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!..  
Нет, то не Гете великого Фауста создал…  
Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный.  
Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов…  
Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве…

Убежденность в том, что творчество художника иррационально, уводила Чехова все дальше от Станиславского, а Константин Сергеевич в те годы интенсивно разрабатывал свое глубоко материалистическое учение об актерском творчестве.

Один из многочисленных ходов к созданию образа Константин Сергеевич видел в работе над «видениями».

Но если для Чехова образ — «видение» — является чем-то осеняющим актера извне, то Станиславский считал, что «видения» возникают только на основе жизненного и творческого опыта человека.

Мысль Станиславского, что «видения» обладают удивительной силой (они не только не штампуются, но становятся богаче и многообразнее от каждого возврата к ним мысли художника), — эта мысль будто бы очень близка утверждению Чехова, что нужно активно ждать созревания воображаемого образа. А ждать активно означает задавать ему, образу, вопросы. Станиславский тоже говорит о вопросах, которые надо задавать *себе* — себе в роли: о чем я думал в этом месте роли, какая у *меня* походка, какие руки, какие глаза, что я люблю в жизни и т. д. и т. д. И он знал, что воображение откликнется.

«Я утверждаю, что непосредственное интуитивное переживание, подсознательно направляемое самой природой, наиболее ценно и не может быть сравнимо ни с каким другим творчеством»[[24]](#footnote-25), — говорил он, веря, что {132} такое творчество возможно только, если человек мобилизует для него все свои творческие силы. Так же как Пушкин, он считал, что вдохновение является результатом груда. А труд актера состоит в том, чтобы вовлечь постепенно всю эмоциональную природу человека в творческий акт.

Чехов говорил: для того чтобы увидеть будущий образ, нужно развить в себе максимальную *объективность*. Станиславский и Немирович-Данченко призывали к максимальной *субъективности*, к активному, субъективному отбору видений, к определенному творческому замыслу роли.

Чехов утверждал, что образ, рожденный поэтом, начинает свою самостоятельную жизнь. Он преувеличивал эту самостоятельность, придавая ей особое, мистическое значение, тем самым преуменьшая значение творческого замысла художника.

Абстрагировать образ от себя — значит перерезать кровеносные сосуды, питающие живой плод создания художника. Убеждение Чехова в том, что актер должен сначала полностью создать образ в фантазии, а потом стараться *имитировать* его внутренние и внешние качества, было недооценкой той реалистической школы, ярким представителем которой был сам Чехов.

Тем не менее в его поисках было много интересного. Например, делая с нами упражнения на имитацию, Чехов обращал внимание на то, что, когда мы мысленно следим за человеком, созданным нашей фантазией, тело без всякого участия нашей воли уже включено в работу.

Мы представляем себе голос образа, и нам уже хочется попробовать тот или иной тембр этого голоса, мы увидели «его» жест, и у нас, хотя мы еще не двигаемся, уже рождается стремление к тому же жесту. Видя «его» походку, мы, сидя на месте, уже приспособляем ноги для аналогичных движений. Чехов подметил здесь неразрывную связь психологического и физического, которая надолго займет внимание Станиславского.

Ошибка Чехова заключалась в самом приеме имитации. Прием этот неизбежно влечет актера к изображению *внешних черт*. Имитировать можно походку, взгляд, манеру говорить, какие-то отдельные черты, смешные или уродливые, даже «зерно» характера. Но для того чтобы зажить мыслями и чувствами героя, овладеть его характером в целом, чтобы создать «жизнь человеческого духа роли», надо открыть все это в *себе*.

Имитация всегда предполагает известный рассудочный подход. И как странно, дико, что именно Чехов — актер огромной эмоциональной наполненности, актер-импровизатор — звал к рассудочному, схематичному подходу к роли!

Отдалив от себя образ, он пришел к тому, что переживания сценического {133} героя нереальны — они безличны, очищены от всего эгоистического. Одарив человека двумя сознаниями — низшим и высшим, — он решил, что низшее сознание способно только на эгоистические чувства и не может подняться до мыслей о роли, об образе. Только высшее сознание способно вызвать в душе артиста сострадание, сочувствие к образу, и именно это чувство доходит до зрительного зала как переживание образа.

Чехов уходил от самой сущности природы актерского искусства. Он считал, что образ объективен, независим, и к этому уже созданному в воображении образу актер начинает так или иначе относиться. Он как бы присоединяет к объективно уже существующему образу свое человеческое отношение. Это неверно не только для актерского процесса, но и для любого творческого акта, будь то творчество писателя, художника или поэта. Нельзя что-то создать, а потом полюбить или возненавидеть.

Множество примеров говорит о том, как сливалась душа поэта, писателя с его образами в *процессе* творческого их создания.

Диккенс рыдал над судьбой своих героев, потому что, создавая их, он жил их жизнью. «Герман сегодня умер», — сказал Чайковский и заплакал. У Флобера была рвота, когда он описывал самоубийство мадам Бовари. Образы родятся живыми и трепетными только тогда, когда их питает горячая любовь художника.

Но если писатель, композитор, художник все же физически «отделяются» от созданных ими образов, то актер уж никак не может отделиться от роли. Он должен преобразовать свою душу и тело так, чтобы цельно и неразделимо слиться с авторским образом, но и этого мало. Он должен *на каждом спектакле* вновь и вновь физически и психологически возобновлять рожденный образ, наполняя его жизненными силами.

Теория имитации привела Чехова и к другим неверным выводам. Он утверждал, что актер во время игры должен «видеть самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика». Он должен как бы со стороны получать впечатление от своей игры. «Истинное творческое состояние, — пишет Чехов, — в том именно и заключается, что актер, испытывая вдохновение, выключает себя самого и предоставляет вдохновению действовать в нем. Его личность отдается во власть вдохновению, и он сам любуется результатом его воздействия на свою личность»[[25]](#footnote-26).

Конечно, в творческом процессе существует самоконтроль, живет некое раздвоение. Но вся прелесть актерского искусства состоит в том, что эти процессы происходят в человеке *одновременно и неразделимо*. {134} Немирович-Данченко говорил: разница между чувством в жизни и чувством на сцене состоит в том, что в жизни, когда человек переживает горе, он только страдает и плачет, а актер на сцене чем искреннее и глубже переживает горе, тем больше творческой радости испытывает. И эта радость ни в какой мере не снижает активности и страстности его горя.

Самое удивительное заключалось в том, что теоретические положения Чехова были в острейшем конфликте с его исполнительским искусством. Ни утверждаемая им «имитация», ни «закон о трех сознаниях», ни «объективность», ни «наблюдение за собой» в процессе спектакля не могли в те годы помешать Чехову — гениальному актеру.

Он неоднократно говорил, что для драматического актера сложно только то, что трудно сделать физически: трудно сделать сальто-мортале, пройти по канату и т. д. И действительно, он сам способен был внутренне оправдать любое самое сложное задание. Реализм был самой сутью его таланта. Он мог начать с формально продиктованной позы, и через несколько секунд перед нами был живой человек с характером, судьбой и своим внутренним миром. Ему можно было предложить короткую реплику, и он к ней немедленно присочинял человека, невероятно живого и реального.

Не актер Чехов, а Чехов-теоретик отошел от Станиславского, под аплодисменты «поклонников» решив, что он ниспровергатель традиций, открыватель мистических истин сценического искусства.

Но Чехов как личность был настолько заразителен, что он повел за собой театр. Я убеждена, что никого из актеров МХАТ‑2 не волновали открытые им теоретические истины, в утверждении их он был одинок, но практика репетиций, во главу которой Чехов ставил «имитацию», не замедлила сказаться. Очень скоро творческий облик театра, руководимого Чеховым, резко изменился. Несмотря на группу исключительно талантливых актеров, за плечами которых был целый список великолепных ролей, МХАТ‑2 стал театром, в котором «образочки», внешняя, а не пережитая характерность стали типичной манерой исполнения, а сам Чехов как актер стал в ряде спектаклей выглядеть гастролером…

Мне хочется привести отрывок из его письма из-за границы, где он рассказывает о встрече со Станиславским в Берлине в 1928 году и пишет о своем понимании его системы.

«… Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений. Различия, по-моему, существенные, но я не очень напирал на них, так как неудобно критиковать труд и смысл всей жизни такого гиганта. Для себя же лично я извлек колоссальную теоретическую пользу и еще большую любовь к своей системе. Замечательно, что если бы Костя мог согласиться на некоторые изменения в своей системе, то мы могли бы работать с ним душа в душу и, наверное, сделали бы вместе {135} больше, чем порознь. Как это, в сущности, обидно. Между прочим, моя система проще и удобнее для актера. При моем методе, напр[имер], актер вполне объективен по отношению к создаваемому им образу с начала работы и до конца ее. У К. С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам и выдавливанию из себя личных чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и неглубоко. Напр[имер], у К. С. нашему созерцанию образа и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа ставится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: “как бы мой герой (а в данную минуту я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах?”. Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Не богата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов. Я ничего унизительного не хочу сказать по отношению к душе человека вообще, я — только сравнительно. Еще пример: актер по системе К. С. начинает с физической задачи, причем выполняет ее от себя лично: поставить стол, передвинуть стул, зажечь спичку и т. д. — все ради воспламенения чувства правды. Актер моего толка имеет чувство правды заложенным уже в самом образе и слитым с ним. Мой актер может развивать свое чувство правды дома — это его дело, но *начинать с этого* репетицию нельзя. Почему? Потому что “поставьте стол” — прямой путь к жуткому натуралистическому настроению и к привлечению внимания к своей нетворческой личности…»[[26]](#footnote-27).

Это письмо мне удалось прочитать уже после того, как я написала все, что думала о Чехове-художнике. Оно явилось для меня достаточно горьким подтверждением моих собственных мыслей.

… В последний раз я видела Чехова в Берлине. После тяжелой операции меня послали туда лечиться. Я чувствовала себя плохо, и меня редко выпускали из санатория. И вот однажды на улице я встретила Михаила Александровича. Он окликнул меня: «Я знал, что мы сегодня встретимся». Я не спросила, почему, — ведь никакой вероятности такой встречи не было, но мы привыкли к его странностям и таинственным шуткам.

Мы пошли в зоологический сад и долго сидели там. Смотрели на животных. Он, как когда-то в студии, учил меня. Показывал разные ритмы медведей, орлов, моржей.

Об искусстве он говорил, или дурачась, или очень серьезно. На этот раз он был очень, очень серьезен. Говорил, что ему опять нужна студия, что работа в театре, режиссура и организационные дела мешают ему понять что-то самое существенное в творчестве. Говорил, что, так же {136} как у человека обновляется кожа, в искусстве надо уметь обновлять восприятие чувств. Расспрашивал о Станиславском.

Я видела теперь Константина Сергеевича чаще, чем он. МХАТ‑2 стал самостоятельным театром, и Чехов почти не встречался со Станиславским.

Потом мы поехали к нему домой. Он вместе со своей второй женой Ксенией Карловной остановился у ее друзей — у них в Берлине был какой-то маленький магазин. В квартире было все очень чисто, аккуратно — тюлевые занавески, вышитые подушки. Чехов говорил по-немецки ужасно. Он так не подходил к этой квартире, к этой чистоте, к этому немецкому уюту… Но его там очень любили, и это было ему, по-видимому, дорого.

Покатываясь со смеха, он рассказывал, что, когда ему приходится идти в немецкое кафе или ресторан, он предпочитает говорить единственную иностранную фраку, которую знает: «Merci, madame». «Пусть по-французски, и пусть это обращение к даме, но зато я уж точно знаю, как соединить эти буквы!»

Могла ли я тогда думать, что мы больше никогда не встретимся?..

# **{****138}** Вторая студия Художественного театра **{****139}** Третья глава 1. Снова поворот судьбы. — Студия Художественного театра. — Суровая школа. — Е. С. Телешева. — Когда импровизация становится искусством? — Добрый домовой МХАТ. 2. «Сказка об Иване-дураке». — Станиславский репетирует массовую сцену. — Я — сын Станиславского. — Первая роль. — Молодой Хмелев. — Москва вокруг нас. — Уроки эксцентрики. 3. «Разбойники». — Хмелев играет Шпигельберга. — «Гроза». — Моя сумасшедшая барыня. 4. В. С. Соколова — очарование женственности. — Н. П. Баталов — современный актер. — Как Баталов меня спас. — «У Баталова роль в пятках видна». 5. Чернорабочий МХАТ. — И. Я. Судаков — актер. — «Мы создали спектакль». — Вклад, не оцененный историей театра. — Вторая студия вливается в Художественный театр. — Вопросительный знак, которого, возможно, и не было.

## **{****140}** 1. Снова поворот судьбы. — Студия Художественного театра. — Суровая школа. — Е. С. Телешева. — Когда импровизация становится искусством? — Добрый домовой МХАТ.

Закрытие Чеховской студии было для меня большим горем. Что-то надо было начинать сызнова, сначала продумывать жизнь. Одно было для меня ясно — жить без театра я не могу.

Чеховцы разбрелись по разным местам. Несколько человек пошло в Первую студию: Николаевский, Громов, Татаринов, Бибиков, Кравчуновская; Бендина, Баженова, Русинова, Кудрявцев — к Вахтангову; Ефимова, Свинарская, Москатинов уехали в Кострому к А. Д. Попову. Многие порвали навсегда с театром. Лида Гурвич, сыгравшая в моем поступлении в Чеховскую студию такую большую роль, ушла в детскую самодеятельность, другой мой студийный друг Е. Штейн стала искусствоведом.

Н. Фрид и я решили экзаменоваться во Вторую студию. М. Чехов был против этого, уговаривал меня идти в Первую студию, где играл сам. Но мне казалось, что встречаться с Чеховым не в студии, а в «чужом» театре будет невыносимо трудно. Я понимала, что жизнь надо менять {141} резче, а возможности для поступления в молодые театры были в те годы великолепные.

Количество студий Художественного театра служило темой бесконечных острот в театральных кругах. Помимо Первой и Второй студий, жили и работали Третья студия во главе с Вахтанговым, «Габима», Армянская, Оперная студия при Большом театре. С творческой щедростью гения, увлеченный страстной пропагандой своих убеждений, Станиславский один за другим создавал все новые и новые коллективы. Он бережно коллекционировал не просто талантливую молодежь, но тех влюбленных в искусство, кто был готов отдать ему себя без остатка, до конца.

Хотя главной целью Станиславского было воспитание вокруг Художественного театра молодых единомышленников, он ни в какой мере не насиловал молодежь, не навязывал ей своей воли. Как только студийцы становились взрослыми и начинали искать собственные пути в театре, он всегда предоставлял им самостоятельность. Мне кажется, что этот процесс «отпочкования» был для него труден, трагичен. Тяга к «уходящим» то вспыхивала у него, то исчезала, то опять вспыхивала — и к целому организму, и к отдельному человеку.

Вот маленький отрывок из его письма одному из помощников:

«Вы говорите, что Вы так заняты, что все Ваше время разобрано и Вы недоумеваете, как Вам быть со школой Первой группы, куда мы Вас приглашаем, куда Вы обещались мне не только в том или третьем году, а десять лет тому назад, когда Вы стали изучать систему, посещать меня, присутствовать на всех моих занятиях.

Разве тогда я говорил Вам, что у меня нет времени заняться с Вами и т. д.?

Теперь же, когда я впервые обращаюсь к Вам, — оказывается, что Вы заняты повсюду, но только не у меня. Это какой-то рок!

Работал, мучился с Вахтанговым. Его не признавали, выгоняли из театра, а под конец поманили, и там он давал уроки, обещал режиссировать; в Габиме работал по ночам, а для меня во всю свою жизнь нашел только два вечера, чтобы вместе поработать над Сальери.

Все, что ни сделаю, ни заготовлю — у меня вырывают из-под рук, а я — на бобах…»[[27]](#footnote-28)

Но стремление к созданию нового было сильнее обид, и он вновь открывал какую-нибудь студию. Его творческие посевы были широки и многосторонни. Одно вырастало, другое формировалось, третье гибло. Работая с молодежью, он сам обогащался, сам учился на каждой новой группе.

{142} Второй студии в силу многих обстоятельств Константин Сергеевич уделял на первых порах меньше внимания, чем другим. Тем не менее именно ей суждено было сыграть огромную роль в жизни Художественного театра.

Вторая студия выросла из школы драматического искусства, возглавляемой замечательным актером МХАТ Н. О. Массалитиновым. Педагогами этой школы были Н. Н. Литовцева, Е. П. Муратова, Н. Г. Александров, В. В. Лужский, Н. О. Массалитинов, В. Л. Мчеделов, А. А. Стахович. Историю театра и искусств преподавали А. К. Дживелегов, Сергей Глаголь, М. А. Цявловский. Одним из самых любимых молодежью педагогов был В. Л. Мчеделов, помощник режиссера МХАТ. Он и стал? организатором, энтузиастом, вдохновителем молодого театра.

В 1915 году Мчеделов определил группу людей, составивших ядро будущего театра. Группа учащихся и педагогов обязывалась внести определенную сумму денег за аренду помещения.

Мчеделов предложил открывать молодой театр «Зеленым кольцом» З. Гиппиус. Начать работу учащиеся должны были в свободное от занятий время, а завершить после окончания школы. Затем спектакль предполагалось показать Станиславскому, и в случае его одобрения-премьера должна была состояться в маленьком помещении театра в Милютинском переулке.

В. Л. Мчеделов уговорил актеров МХАТ Н. Н. Литовцеву, А. А. Стаховича и И. Э. Дувана участвовать в спектакле. Таким образом, взрослые роли играли великолепные актеры, а молодые были поручены выпускникам и учащимся школы.

В начале ноября 1916 года спектакль был показан Станиславскому, одобрен им и 24 ноября сыгран перед публикой. Успех, был большой.

В архиве Станиславского хранится документ того времени, что-то вроде программы нового театра. Там говорится: «Благоговейно ценя традиции Художественного театра, как идеал наших стремлений, мы, члены организации, всеми силами будем стараться оправдать оказанное нам доверие. Заранее соглашаясь на все условия, организация предоставляет свой труд и нанятое помещение в полное распоряжение театра»[[28]](#footnote-29).

И действительно, Вторая студия на всем протяжении своего существования более других тяготела к Художественному театру. Может быть, потому, что среди ее руководителей не было таких смелых и оригинальных художников, как Вахтангов, может быть, потому, что в студии было много людей, которые рвались к Станиславскому и Немировичу-Данченко больше, чем к самостоятельности нового театра.

По сравнению с Чеховской студией эта уже гораздо больше была похожа на театр. Занятия, правда, как и в Чеховской студии, шли чаще {143} всего ночью. И у педагогов, и у учеников не было другого времени, день до отказа заполнялся репетициями. А вечерами в крошечном помещении на втором этаже шли спектакли, сразу завоевавшие сердца зрителей.

Молодые актеры стали чрезвычайно популярны сразу же после премьеры «Зеленого кольца».

Н. Баталов, И. Судаков, В. Соколова, Р. Молчанова и многие другие стали любимцами публики. О том, как А. Зуева играла безмолвную гимназистку во втором действии, говорила вся театральная Москва.

Особый успех имела А. Тарасова в роли Финочки. Пожалуй, это был самый шумный успех, выпадавший на моей памяти молодой актрисе. Когда я пришла в студию, Тарасова, выйдя замуж, временно покинула сцену. Роль Финочки играла Р. Молчанова. Она играла хорошо, спектакль имел неизменный успех, но триумф Тарасовой не забывался ни зрителями, ни участниками. Он как бы навсегда сохранился в атмосфере «Зеленого кольца».

«Некуда», «История лейтенанта Ергунова», «Белые ночи», объединенные в один вечер, «Узор из роз» и «Младость» выдвинули новые яркие индивидуальности.

В 1921 году Вторая студия была необычайно популярна.

Несмотря на то, что репертуар студии справедливо ругали, молодых ее актеров горячо любили — за непосредственность, за искренность, за отсутствие актерства. Первая студия была уже действительно *театром*, Вторая — больше сохраняла атмосферу студии. Меня лично это и привлекало.

К экзамену я сама инсценировала рассказ Аркадия Аверченко. Содержание его было несложно. Две старушки собрались для дружеского питья кофе, но постепенно между ними разгорается конфликт, и дело доходит почти до потасовки. Я играла древнюю старуху, всю в подагре и ревматизмах. Накануне экзамена со мной занимался Чехов и так увлекся, что к концу работы мне казалось, будто я уношу с собой целый ворох красок и приспособлений, — справиться за один день с таким богатством подсказа было просто невозможно.

В результате все прошло благополучно. Е. В. Калужский объявил мне, что я принимаюсь на первый курс, но так как я уже училась у Михаила Чехова, меня сразу будут занимать в массовых сценах.

Е. С. Телешева, мой будущий педагог, подошла ко мне. «Ну как, комик-буфф, начнем учиться?» — сказала она, мягко улыбаясь улыбкой рябушкинских боярынь. Ее теплая улыбка и ласковая красота как-то сразу согрели и успокоили меня. Все как будто определилось. Постепенно забудется Чеховская студия. Начнется новая жизнь…

Вспоминая сейчас свое пребывание во Второй студии, я думаю, что это была суровая школа, требовавшая немало мужества. Педагоги, что и говорить, были великолепны: Е. С. Телешева, В. Л. Мчеделов, {144} И. Я. Судаков, Б. И. Вершилов. Но никто из них не нянчился с нами, никто не спешил расчистить дорогу, ведущую в искусство. Нам предоставляли самим прокладывать свой путь. В студии действовал закон, справедливость которого я поняла много позже: *научить нельзя, научиться можно*. И еще один закон: *проявляйте инициативу*. Никто за тебя ничего не сделает, если ты сам не вложишь в работу полную меру своей души, таланта, изобретательности, не будешь сам искать для себя отрывки, не будешь готовить их, показываться и т. д. Но если ты будешь инициативен и настойчив, то всегда получишь нужный совет и помощь.

Педагог прикреплялся к отрывку только после того, как этот отрывок был показан самостоятельными силами студийцев. Если удавалось заинтересовать педагога, — нам помогали. Если нет, — мы переделывали отрывок, показывали еще раз или искали другой материал, а иногда не раз, и не два, и не три.

Такая постановка дела воспитывала в нас волю, настойчивость, приучала к самостоятельности, умению защищать то, что дорого тебе. (Как часто сейчас, работая с молодежью, привыкшей к тому, что каждый их шаг опекает педагог, я вспоминаю благодетельное действие тех наших старых, суровых законов!)

В студии оставались только те, кто действительно хотел учиться. Каждый постоянно чувствовал себя на испытании и боялся его не выдержать. Два раза в течение сезона происходил показ отрывков — на этих показах решались наши судьбы. Я мечтала попасть к Е. С. Телешевой. Она вела у нас занятия по системе. Упражнения мне катастрофически не удавались, и я мечтала показаться ей в отрывке. Я выбрала сцену из пьесы «Свои собаки грызутся» А. Н. Островского. Антрыгину должна была играть А. Петрова, я — Пионову. Мы работали и ранним утром, и ночью после спектакля. Много раз показ откладывался. Наконец нам была назначена встреча за кулисами в маленькой уборной Телешевой.

Обстановка была не очень ободряющей. Должно быть, Елизавета Сергеевна собиралась куда-то на вечер. Во всяком случае, мне казалось, что собственный туалет занимал ее гораздо больше, чем наши скромные персоны. Она сидела перед зеркалом, спиной к нам, и пока парикмахерша причесывала ее, а маникюрша трудилась над руками, она в зеркало наблюдала то, что мы разыгрывали за ее спиной. Не знаю, чего больше было в моей душе в эти минуты: страха, злости или желания во что бы то ни стало преодолеть эту незаинтересованность.

Наконец Телешева повернулась к нам. «Шура, — обратилась она к Петровой, — зачем ты ставишь меня в нелепое положение? Я же сказала тебе, что Кнебель рано переходить к отрывкам. Ей надо овладеть упражнениями. А ты все-таки просишь — посмотрите, посмотрите».

{145} Несмотря на жесткость, которую проявила Телешева, я не могла не оценить волю ее как педагога, который не допустит скачка через определенную, необходимую ему ступеньку. Актриса не очень большого дарования, она была исключительно тонким и талантливым воспитателем молодых актеров. Она умела быть настоящим другом актера, чутким, но не чувствительным, внимательным, но не сентиментальным, умеющим видеть в утенке будущего лебедя и помогать его рождению. Как никто, умела она помочь сложному процессу кристаллизации, происходящему в душе будущего актера, вложить в него высокие этические и эстетические нормы. Тогда, когда душа жаждет, чтобы в нее что-то вкладывали. Она умела делать это с великим тактом.

Впрочем, я оценила все это много позже. А сначала работа с Телешевой приносила мне много горя. Хлебнув в Чеховской студии настоящего искусства и самостоятельности, я хотела играть, мечтала об острохарактерных образах, о гротеске и т. п. А Телешева посадила меня на азы. Ломая мое отчаянное сопротивление, она заставляла меня заниматься элементами системы, уводила от чеховских «прозрений» к общению, действию без предметов и т. д. Привыкшая к похвалам Чехова, я на занятиях Телешевой все время слышала в свой адрес суровые замечания: не умеешь слушать партнера, не умеешь общаться, не в меру нервна, не выполняешь простейших заданий.

О, эти простейшие задания! Как они были трудны и ненавистны мне! Я относилась ко всему этому, как к трагедии, плакала, мучилась от того, что любимое дело оказывается на поверку таким скучным, неинтересным и обыкновенным. А Телешева то мягко, то настойчиво и сурово доказывала мне, что чем выше башня, тем крепче должно быть основание. Подобно тому, как акробат не может сразу браться за трудный номер, не разработав свой физический аппарат до необходимой гибкости, так и актер не может быть органичным и правдивым в роли, предварительно не разработав свою психотехнику настолько, что она будет полностью ему послушна.

Настойчиво и упорно, как бы не замечая моего отчаяния, Телешева заставляла работать.

Единственное, что компенсировало все эти мои переживания, были импровизации, которыми с нами занимался В. Л. Мчеделов. Маленький, какой-то круглый, всегда в черной бархатной толстовке, этот человек был душой студии. Он был нужен всем: МХАТ, Второй студии, «Габиме», театру Корша, «Летучей мыши». И на всех у него хватало времени, сил, добра. Обновленная силами Второй студии «Синяя птица» была выпущена им, и победа молодых актеров — полностью его заслуга. У него было свое увлечение в педагогике — импровизация. Увлечение это привело его к созданию студии импровизации, которая, к сожалению, кончила свое существование после его смерти.

{146} На занятиях с Мчеделовым я была счастливым человеком — в любой импровизации чувствовала себя, как рыба в воде. Приходили долгожданная свобода, смелость, покой. Как-то Телешева пришла на урок к Мчеделову, и мы при ней делали этюд. До сих пор помню его — «Пожар в деревне». Телешева хвалила всех, в особенности меня, потом попросила, чтобы этюд повторили. Второй раз я сделать его не смогла. Воображение молчало, я не могла побороть ощущение скуки. Мчеделов был удивлен — никогда раньше не повторяли импровизаций, мое полное неумение фиксировать найденное было новостью.

Вечером Телешева вызвала меня к себе домой. В спокойном, глубоком разговоре с ней мне приоткрылось многое. Импровизация у актера может стать высшей формой искусства только тогда, когда он научится импровизировать в условиях строго заданных обстоятельств, — эту мысль я запомнила навсегда. Телешева говорила о Чехове, восторгалась его талантом. «Ведь это только кажется, что он каждый спектакль играет по-новому, — говорила она. — На самом деле все, что задано драматургом, режиссером, он с каждой репетицией, с каждым спектаклем делает все точнее, но краски, приспособления у него рождаются новые. Путь к импровизационному самочувствию очень труден. Оно дается лишь немногим. Хорошо, что Чехов заразил и научил тебя импровизировать, но ведь главного ты не умеешь! Как сохранить то, что ты нашла в импровизации? Если не можешь заставить себя работать (а другого пути, кроме работы, нет), — лучше уходи. Я могу научить тебя только одному — труду…»

Телешева была в родстве с В. В. Лужским и жила в одном доме с ним. На грех или на счастье, Василий Васильевич зашел к ней как раз во время нашего разговора.

«Проборка?» — весело спросил Лужский, мгновенно ощутив атмосферу беседы.

— Голубушка, вы себя никак Чеховым вообразили?! — засуетился он, когда Телешева рассказала ему обо всем. — Да такие, как он, раз в тысячу лет родятся! Разве им можно подражать?! Вы в празднике жили, в большом празднике! Знаю я, как он вас учил, бывал у вас на вечерах! Будьте счастливы, что около искусства были, а теперь пожалуйте учиться и трудиться. Как же мы вас Станиславскому и Немировичу покажем? «Вот у нас ученица есть, импровизировать любит, а воображаемой иголочкой воображаемый чулок заштопать не может!»

С этого дня Василий Васильевич взял надо мной негласное шефство. Лужский был одним из самых замечательных людей, которых я знала. Один из основателей Художественного театра, создатель галереи образов редкого диапазона — от Пса в «Синей птице» до Федора Карамазова, — он был действительно человеком театра, знавшим его от кулис до конторы.

{147} Он любил театр не только в блеске вечерних огней, но и во всех бесчисленных и утомительных мелочах ежедневной будничной работы. Энергия била в нем ключом. Почти каждый вечер он играл, днем репетировал как актер и как режиссер, подготовлял сцены для Станиславского и Немировича.

Особенно он любил народные сцены, вкладывал в их создание бездну вкуса, таланта и выдумки. Многие из созданных им совместно с Немировичем-Данченко массовых картин, такие, как «Мокрое» из «Братьев Карамазовых» с нескладно топочущим хороводом девок, или народные сцены в «Борисе Годунове», вошли в историю театра как замечательнейшие творения режиссерского искусства. С каждым из участников этих картин он работал с такой же тщательностью, как над центральной ролью, заставляя актера из ничего создавать живой человеческий образ со своей биографией, сложными взаимоотношениями, сложнейшей партитурой действий и т. д.

Он сам присматривал за тем, как одевались и гримировались молодые актеры, занятые в массовой сцене, приходил из-за этого гораздо раньше, лишая себя минимального отдыха, не считаясь с тем, что ему в этот же вечер предстояло играть. В «Горе от ума», например, он играл Репетилова, роль, требующую немалых сил, но перед третьим актом голос Лужского раздавался в мужских и в женских уборных. Он просматривал гримы и костюмы гостей: «Голубчик, шея, шея у вас не загримирована! Ведь это же скандал! Константин Сергеевич со сцены уйдет, да он от разрыва сердца умрет…»

Вахтангов любовно называл Лужского «домовым Художественного театра». В характере Василия Васильевича и в самом деле было что-то от доброго, хлопотливого домашнего духа.

В том, что в годы слияния, когда артистическая молодежь наполнила стены МХАТ, не была потеряна высокая утонченность мхатовского искусства, — немалая заслуга Лужского.

Коренной московский интеллигент, он был человеком широкой культуры, больших и разнообразных знаний. Великолепный пушкинист, превосходный знаток живописи, музыки, литературы, он всячески старался напитать нас культурой, заразить любовью к тому, что было ему так дорого.

Не ограничиваясь постоянными беседами в перерывах между репетициями, он водил нас в музеи, картинные галереи, давал книги, которые, по его мнению, мы должны были обязательно прочесть. При нем невозможно было сказать: «я этого не видел», «я этого не успел прочитать».

Если видел, знал, успевал прочитать он, далеко не молодой и не здоровый человек, должны были успевать и мы. И мы успевали, намагниченные его волей, его всепокоряющим жизнелюбием.

{148} Мне трудно ограничить свои воспоминания о нем Второй студией. Его человеческое влияние распространялось в МХАТ всю его жизнь, до последних дней. Запомнились мне ленинградские гастроли, куда МХАТ взял с собой большую группу молодежи. Лужский знал Ленинград, как собственную квартиру. Он водил нас по улицам, будто открывая дверь за дверью в собственном доме. Мы были с ним и в Эрмитаже, и в Русском музее, в Петропавловской крепости, на Канавке, где утопилась Лиза. Он читал пушкинские стилей, рассказывал, показывал, не успокаиваясь до тех пор, пока не чувствовал, что нам раскрылась красота необыкновенного города.

Если наши свободные часы не совпадали с временем, когда работали музеи, он договаривался с администрацией, чтобы нас пустили тогда, когда для всех двери закрыты.

После спектаклей мы без конца бродили с ним по городу, и никому не приходила мысль, что Василий Васильевич может устать. Ленинградские белые ночи навсегда связались в моей памяти с фигурой Лужского, стоящего около Медного всадника, — он в центре, а вокруг него мы, совсем еще желторотые.

В Москве мы часто бывали у него в доме, хорошо знакомом московской интеллигенции доме на Сивцевом Вражке. Как настоящий москвич, Лужский был хорошим хлебосолом, и, несмотря на голодные годы, в доме его день и ночь толпился стар и млад — товарищи по театру, ученики, писатели, художники. Когда в доме было особенно много народа, он уводил нас в сад — этот сад тоже был московской достопримечательностью.

Не знаю, где он находил для этого время, но он сам возился на грядках, выводил цветы, выращивал чудные розы. Здесь же, в саду, он разговаривал с нами — рассказывал о старых спектаклях, которых мы не видели, о знаменитых «капустниках», вдохновителем которых он был, о кабаре «Летучая мышь».

Рассказывал изумительно, сверкая импровизациями, пародиями, показами.

Иногда случались и «проборки». В них никогда не было ни капли резонерства. Они бывали шумными, азартными, казалось, что теперь он тебя и на порог к себе не пустит. Но дойдя до определенного градуса, он внезапно успокаивался и переходил на какую-то другую тему, не давая тебе таким образом произнести ни слова в свое оправдание.

А там уж, дома, ты перебирал в уме все сказанное и давал себе клятвы и благодарил мысленно милого Лужского… Богат был прекрасными людьми старый МХАТ!

## **{****149}** 2. «Сказка об Иване-дураке». — Станиславский репетирует массовую сцену. — Я — сын Станиславского. — Первая роль. — Молодой Хмелев. — Москва вокруг нас. — Уроки эксцентрики.

… Помимо занятий по системе и показа отрывков, нас заняли во всех массовых сценах репертуара. Вводы осуществлялись тоже в плане школьного задания. Нам объясняли, что мы должны делать, предоставляли возможность репетировать. Мы собирались, обдумывали, пробовали, потом показывали, и только тогда с нами начинал работать режиссер, Такая самостоятельность и ответственность породили интересное явление. Среди нас сразу обнаружили себя люди, склонные к режиссуре. И думая сейчас о том, когда же собственно зародилось во мне стремление к этому искусству, — я полагаю, что именно тогда, в ранней юности, когда мы помогали друг другу в отрывках, этюдах и вводах. Конечно, это чувство было не вполне осознанным, но меня уже тянуло не только к «своей» работе, но и к работе товарищей.

Первой пьесой, в выпуске которой я оказалась занятой, была толстовская «Сказка об Иване-дурачке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах». Такое длинное и смешное название прекрасно раскрывает содержание сказки. Образы народного фольклора использованы Львом Толстым для утверждения своих нравственных идеалов, проповеди вреда денег, войска и т. д. Разумеется, интересовала театр не эта моральная проповедь, а сам стиль народного игрища, балагана — яркого, острого и иронического. Это, должно быть, привлекло к «Сказке» и Е. Б. Вахтангова, который взялся со студийцами работать над ней. Он уделял много сил и времени разработке образов тупого Семена-воина и жадного Тараса-брюхана — они решались в сатирической манере народных игрушек. На режиссерском экземпляре «Сказки» сохранились его заметки: «Поискать чертей от людей, что-то с характерностью человека. В отрепьях. Дикари. Нацепили все на себя. Не любят человека. Соблазняют. Разговоры ведут свои». И дальше: «Поработать над психологией черта. Зерно черта. Крадут. Обманывают. Любят деньги, карты. Спирт. Острые и возбужденные. Когда покойные, — то смешные. Наивные. Простые. Нестрашные. Русские».

Мне не пришлось работать с Вахтанговым над этим спектаклем. Но товарищи рассказывали, как заставлял их Евгений Богратионович экспромтом разыгрывать самые разнообразные этюды. Особенно удавались этюды Баталову, игравшему Тараса-брюхана. С огромным юмором изобретал {150} он ситуации, в которых вырисовывался образ тупого купца ханжи, готового то прикинуться смиренным и жалким сиротой, то взять нахрапом. Баталов был так смешон в этих этюдах, что и Вахтангов, и все участники репетиций покатывались со смеху.

Но рассказам товарищей, Вахтангов особенно увлекался сценой, происходящей в аду. С наслаждением искал он свое особое «зерно» для каждого чертенка. Один был у него явным меланхоликом, другой — озорником, третий — избалованным маменькиным сыночком, все время хныкал и грелся у котла, в котором должны были жарить грешников. Поскольку у чертей все получается не так, как у людей, а наоборот, Вахтангов придумал, как отец-бес благодарит детей за всякие чертячьи подвиги, — благодарность выражалась увесистым ударом дубины по лбу. После этого поощрения чертенята, каждый по-своему, выражали удовольствие и благодарили за награду чиханьем.

Когда я получила свою первую роль — чертенка, — над спектаклем работал уже Б. И. Вершилов.

Но вот на репетицию «ада» пришел Станиславский.

На фоне декораций, изображавших языки пламени, на круглой площадке стоял огромный кухонный котел. В нем сидели бес и ведьма. В котел ныряли чертенята, а потом забавно выныривали оттуда.

После просмотра картины Станиславский похвалил ее. Мы, конечно, обрадовались. Я тогда еще не знала, что слова: «Спасибо, очень мило», есть не более как простой знак внимания, за которым следует жесточайший анализ, часто не оставляющих от сцены камня на камне.

Сначала Станиславский попросил каждого из нас заняться «своими чертячьими делами», как будто в данный момент вокруг никого нет и можно делать все, что угодно. Он проверял «зерно» каждого. Я попыталась создать характер «любопытного чертенка», и когда Константин Сергеевич через несколько минут, обращаясь ко мне с разнообразными заданиями, называл меня «любопытный», это переполняло гордым счастьем. И вдруг последовало ошарашившее всех замечание:

— Никто из вас не ощущает дьявольского ритма. Черти, в противовес людям, не подвластны притяжению земли. Прошу всех немедленно ускорить движение в двадцать раз. Прошу всех чертенят увеличить количество прыжков в котел и обратно. Делайте, что хотите, прыгайте, кувыркайтесь, но я хочу видеть чертей, а не людей!

И все завертелось… Казалось, что в актеров действительно вселился черт. Но из зрительного зала одно за другим уже неслись новые замечания — кто-то во имя быстрого ритма или острой характерности забывал о том, во имя чего он прыгал. Да, мы должны были с абсолютной точностью знать, во имя чего надо прыгать в котел и обратно!

Я первый раз видела, как Станиславский репетирует массовую сцену. Меня поразило прежде всего умение видеть *все во всех*. От его глаз {151} не ускользали ни ритм, ни характерность, ни речь, ни отсутствие внимания, ни вялость воображения. Трудно было понять, как можно в мелькающей массе прыгающих, бегающих, кувыркающихся людей — в большинстве своем мало ему знакомых — не пропустить ни одной ошибки и заметить каждую крупицу хорошего.

Несмотря на молодость и бесконечную увлеченность заданием, мы уже выдыхались. Лужский и Мчеделов пытались уловить хоть секундную паузу, как-то намекнуть Константину Сергеевичу, что пора кончать репетицию, но это было невозможно. Нельзя было остановить этот неудержимый поток творческой энергии, страсть к самому процессу работы.

Я часто вспоминаю эту — первую для меня — репетицию массовой сцены со Станиславским. Вспоминаю, например, когда говорят о солидной неподвижности многих нынешних актеров, когда режиссеры жалуются, что участников массовых сцен невозможно расшевелить, или когда Станиславского изображают благостным, величественным патриархом.

Никакого академизма не было в его репетициях — была поразительная эмоциональная отдача, ни с чем не сравнимая по своей силе и заразительности.

И от тех, кто был на сцене, требовалась такая же, не меньшая степень увлеченности. Иного искусства Станиславский не принимал. Репетиции Станиславского давали понять нерасторжимость азов актерской технологии и высочайших полетов фантазии.

После репетиции я подумала: «Да, ему нужны Чеховы, сотни Чеховых, только они смогли бы выполнить такие требования…»

Постепенно я перестала скучать, занимаясь простейшими упражнениями, поняв, что это — то же, что гаммы для пианиста. С этого момента я раскрыла в себе качество: я оказалась трудоспособной. Смешно, но я горжусь этим и поныне. Может быть, я унаследовала это качество от отца? А может быть, мне нужно было понять, что простое предлагается не взамен сложного, а только, как *путь* к сложному. Каждый, видимо, должен в собственных муках открывать для себя всем знакомые истины.

Понедельник 29 мая 1922 года стал для меня незабываемым днем. Первый раз в жизни я встретилась со Станиславским на сцене — мы стояли с ним на одних подмостках! Произошло то, о чем я и подумать не могла. Было это так.

МХАТ давал спектакль-концерт в помощь голодающим. Спектакль состоял из трех отделений. В первом В. И. Качалов читал сцену из «Юлия Цезаря» В. Шекспира и отрывок из «Анатэмы» Л. Андреева. В следующем отделении игрался полностью второй акт из «Доктора Штокмана» Г. Ибсена, в котором участвовали К. С. Станиславский. В. В. Лужский, Л. М. Коренева, С. Г. Бирман. В третьем отделении {152} В. И. Качалов читал стихи А. Блока и играл отрывки из «Гамлета» и из «Братьев Карамазовых».

Задолго до этого дня мы знали, что из нашей школы будут взяты две студийки на роли мальчиков, сыновей Штокмана. Выбор пал на М. Ценовскую и меня. Окончательно решить этот вопрос должен был Станиславский. Василий Васильевич Лужский за месяц до концерта повел нас в гримировальную уборную Константина Сергеевича. Это было во время спектакля. Видя наше безмерное волнение, Лужский говорил и одновременно подталкивал нас к Константину Сергеевичу.

— Вот, Константин Сергеевич, привел вам ваших сыновей, — весело говорил Лужский. — Прошу любить и жаловать. Подбирали по всем правилам. Учатся они обе хорошо, рост маленький, за мальчиков сойдут. Ценовская пошла в отца, то есть в вас, а Кнебель носом в мать — в Бирман.

— Не растеряетесь? — спросил нас Станиславский.

Мы были не в силах произнести слово. За нас опять ответил Лужский. Он стал расписывать нашу смелость так, что в конце концов мы даже начали смеяться.

Мы были отданы на муштровку Василию Васильевичу. Роли у нас были совсем крохотные, но Лужский работал так, будто от нас зависело в спектакле главное. Мы должны были рассказать ему все, что происходит в семье, с точки зрения детей Штокмана, — нафантазировать, как каждый из нас относится к отцу, к матери, во что любит играть, и т. д. и т. д.

Лужский требовал и внутренней, и внешней характерности. Он сердился, что мы играем мальчиков «вообще», а не определенных, единственных, неповторимых сыновей Штокмана — Станиславского. И мы проделывали громадное количество этюдов в поисках «зерна». Когда этюд получался плохо, Лужский грозил, что не будет показывать нас Станиславскому, что нас неминуемо выгонят из театра и т. п.

Наконец нас вывели на сцену. Константин Сергеевич посмотрел из зрительного зала наши костюмы, гримы и одобрил их. Лужский рассказал ему о работе, проведенной с нами. Станиславский внимательно слушал. Потом попросил Ценовскую и меня, по очереди, пойти на сцену, взять книжку, в которой якобы были картинки, найти для себя удобное место и заняться разглядыванием картинок или чтением книги.

Это требовало мужества, но мы все-таки справились с заданием. После этого началась генеральная репетиция, на которой я почти не помню Станиславского — Штокмана, — я была слишком занята собой. Да и сам Станиславский больше организовывал, проверял все и всех.

И вот наступил день спектакля — день первого моего выхода на сцену Художественного театра. Я выходила на эту сцену «сыном Станиславского»…

{153} Брюки, пиджак, крахмальный воротник, мальчишеский парик, грим — всем этим голова с утра была забита до отказа. Я плохо понимала, что происходит вокруг.

Бешеное сердцебиение, мучившее меня перед началом акта, постепенно стихало. Я стояла за кулисами и, затаив дыхание, слушала спор Штокмана — Станиславского и Петера — Лужского. Волнение за себя исчезло полностью. Но должна сознаться, что все занятия с Лужским, все пробы на «зерно» и т. п. разлетались в прах, От всего наработанного осталось только одно. Станиславский — отец. Умный, смелый, честный. Он добивается справедливости. Он не пойдет ни на какие компромиссы. Его запугивают, обвиняют во фрондерстве, наконец объявляют врагом народа.

До этого я не видела спектакля. Теперь я слушала через холщовую стенку голос Штокмана, и в этом голосе звучали непонимание, боль, стыд, убежденность в своей правоте, гордость, ярость, бешеный гнев. Боже мой, какие большие мысли, какие глубокие чувства я подслушала, стоя на выходе…

Помощник махнул рукой, и мы с Деповской вышли на сцену. На секунду я вспомнила о себе, опять забилось сердце, но, войдя, я увидела Станиславского — Штокмана. «Мальчики», — обратился он к нам. В его глазах сияли нежность и ласка. Он смотрел на нас, как на своих, действительно *своих*, мальчиков. Мы забыли о том, что нам нужно «в недоумении смотреть на всех». Мне только хотелось безумно сказать Станиславскому, что мы его любим, гордимся им и знаем, что он во всем прав. С этим единственным чувством я и прожила те минуты, которые полагалось мне прожить на сцене рядом с Штокманом…

Мне наконец была разрешена работа над отрывком из «Свои люди сочтемся», и Телешева щедро отдавала нам время. Может быть, оттого, что это был мой первый отрывок, показанный на сцене студии, он мне очень запомнился. Трактовка его была необычной, и что меня особенно обрадовало, — Телешева охотно согласилась на заостренную характерность и, как истинная ученица Станиславского, не тушевала остроту, а добивалась ее внутреннего оправдания.

Отрывок имел успех. Мне предложили показать какую-нибудь роль из идущего репертуара. Я, по совету Е. С. Телешевой, выбрала роль Ремницыной в «Узоре из роз». После показа меня ввели в спектакль. Это была первая настоящая роль в моей жизни, я играла старуху-крепостницу, выжившую из ума самодурку, жестоко наказывавшую дворовых девок, осмелившихся являться ей во сне. Меня выводили на сцену под руки, долго усаживали в кресло, тафтовое платье на мне шуршало, пышные кружева шали и наколки дрожали, и я себя чувствовала наряженным мешком костей. В этой роли я наконец ощутила радость творческой свободы. Я видела партнеров, слышала их, чувствовала, что полный зрительный {154} зал слушает меня, смеется, когда нужно, — молчит. Это было огромное, раньше мне незнакомое наслаждение…

На моей «премьере» в зрительном зале сидели мои родители. Мама уже давно смирилась с избранным мною путем. Отец первый раз увидел меня на сцене в «Узоре из роз». После спектакля он сказал мне: «Не буду тебе мешать. Делай, как хочешь. Счастью не научишь». «Тебе не понравилось?» — спросила я. «Нет, понравилось. А потом подумал: если в двадцать лет ты играешь старуху, то когда же ты будешь молодой? По-моему, это грустно».

Это не умалило моей радости, я была счастлива.

Передо мной — пожелтевший от времени протокол, помеченный 14 декабря 1922 года. Заведующий школой Б. Вершилов предлагает перевести в кандидаты труппы Второй студии воспитанниц Еланскую, Ценовскую и Кнебель, так как каждая из них уже сыграла по роли. И резолюция: считать кандидатами труппы с 15 декабря 1922 года[[29]](#footnote-30).

Вспоминая время между поступлением в студию и этой резолюцией, я думаю: прошел всего год. С первого курса меня после первого же показа отрывков перевели сразу на третий курс, а через несколько месяцев — в кандидаты труппы.

Как это случилось? Как мучительные первые месяцы учебы обернулись столь внезапным скачком?

Я пишу об этом только для того, чтобы еще и еще раз напомнить молодежи, что в ер руках значительно больше, чем ей подчас представляется.

Я думаю, что больше всего в те трудные месяцы мне мешало самолюбие. Три года училась у Михаила Чехова — и ничего не умею! Все внутри сжималось, все протестовало. В каждом упражнении главной была задача доказать, что могу. И ничего не получалось, пока ложное самолюбие не уступило место трезвой оценке собственных возможностей: да, не могу, не умею и, самое главное, недостаточно сильно хочу научиться.

Примером для меня в те годы был Н. П. Хмелев. Когда меня приняли на первый курс, он был на третьем и уже сыграл несколько маленьких эпизодов. Мы с ним как-то сразу подружились. Нас сблизила прежде всего любовь к живописи. По привычке, сохранившейся с детских лет, меня тянуло к картинам, и в каждую свободную минуту я мчалась в Третьяковскую или Румянцевскую галерею. Туда же влекло и Хмелева. После нескольких случайных встреч там, мы подружились. Нелюдимый и немножко мрачный в студии, он до неузнаваемости менялся в галереях. Он шумно восторгался, много говорил, с увлечением стал играть в игру, которой меня научил Грабарь, — мы старались угадать голоса {155} персонажей картин. В нем была редкая, до наивности, непосредственность. Однажды в откровенную минуту он признался, что ему в студии трудно, его не признают, еле‑еле приняли, — если бы не Мчеделов, ему никогда в глаза не видать школы. То, что после экзаменов в сотрудники МХАТ его не приняли, надолго оставалось для него неизживаемой болью.

В. Л. Мчеделову, присутствовавшему на экзамене, действительно Хмелев понравился, но он оказался в меньшинстве. Тогда он обратился к своему ученику, Е. В. Калужскому, одному из членов руководства Второй студии, и рекомендовал принять Хмелева в школу. Калужский вспоминает: «“Прослушайте его для школы при студии. Я редко рекомендую, но сейчас убежден, что это будет большой актер”, — обратился ко мне В. Л. Мчеделов. Такое мнение основателя и создателя Второй студии было для нас законом, и юноша был принят в школу без экзаменов. Так началась жизнь Николая Павловича Хмелева в театре»[[30]](#footnote-31).

В его индивидуальности было что-то колючее и вместе с тем бесконечно притягательное. Вера в себя у него была грандиозная, она уживалась в нем с жесточайшей самокритикой. Эта вера, не встречая соответствующего отношения окружавших, оборачивалась трагедией, он бешено злился и страдал. При этом самые отчаянные приступы оскорбленного самолюбия не лишали его работоспособности. Это заставляло относиться к нему с громадным уважением.

Помню один из отрывков из «Царевича Алексея» Мережковского — любовную сцену Алексея с Евфросинией, дворовой девкой, увезенной им за границу. Когда Хмелев выбрал этот отрывок, Телешева сказала ему: «Коля, эта роль не в ваших данных, ее брать не стоит». «Почему?» Телешева мягко объяснила, что у него способности характерного актера, что она не представляет себе его в любовной сцене, напомнила ему удачу в Карпе («Лес» Островского). Хмелев еле сдерживал кипящее в нем возмущение. «Значит, не могу?» — спросил он вежливо, но весь дрожа. «Покажите», — сказала Телешева спокойно, но чувствовалось, что она тоже еле сдерживает себя.

Разговор происходил при нас, первокурсниках, — Хмелев зашел к концу урока, чтобы не пропустить Телешеву. Наше присутствие создавало, естественно, особые условия для такого разговора.

«И покажу, обязательно покажу, в ближайшее время покажу», — говорил Хмелев. На глазах его были упрямые, сердитые слезы. В тот же день Хмелев договорился с Н. Фридом (он был режиссером отрывка) и, буквально не теряя секунды, принялся за дело. Я была, как сейчас говорят, «болельщиком» этого отрывка и наблюдала все стадии работы над ним.

{156} Возможно, было что-то смешное в его угловатой пластике, в резких объятиях и поцелуях. Но то, что Хмелев делал, захватывало необычайностью и смелостью.

Телешева осталась при своем мнении и отрывка не приняла. Она была убеждена, что показ Хмелева в роли Алексея повредит ему, — экзамен должны были принимать Станиславский и Немирович. Хмелев настаивал. Его уговаривали товарищи, уговаривал Лужский. «Скажите мне замечания, я все сделаю», — твердил он в ответ.

Я помню, мы возвращались в эти дни вместе из студии. Трещал мороз. Хмелев был плохо одет, руки без перчаток мерзли. Около какой-то большой витрины мы остановились. Он упрямо тыкал пальцем в обледенелый железный поручень, обжигаясь, судорожно отнимал руку и повторял: «А я добьюсь, все равно добьюсь», — и вновь тыкал пальцем в раскаленную от холода железку.

И он добился. После множества показов Телешевой, Лужскому, Мчеделову Хмелев на экзамене получил за этот отрывок пятерку.

Он был тогда совсем еще мальчиком, но в этом мальчике уже ясно обозначались качества, присущие личности необычайно яркой, исключительной. Он рос бурно, впитывая в себя и секреты мастерства «стариков» МХАТ, и те впечатления театра и вообще искусства, которые давало нам то удивительное, исполненное высокого пафоса время. Мы жили «застоем», смотрели вокруг, широко раскрыв глаза, бегали по театрам, спорили, не спали ночами.

Москва 1921 года — плохо одетая, полуголодная — только-только начинала залечивать раны, нанесенные гражданской войной. Но тонус жизни был необычайно высок. Не только мы, молодые, но и все вокруг нас жили удивительно полной, насыщенной жизнью. Все кипело, бурлило, ломалось, возникало. Ломался старый мир, и в общей созидательной ломке неожиданно расцветали и раскрывались индивидуальности. Создавались бесчисленные художественные кружки, студии, крошечные театрики. Каждый хотел сказать свое слово в искусстве, веря, что именно оно будет главным. Несмотря на недостаток бумаги, издавалось множество поэтических сборников.

В кафе поэтов в Гнездниковском переулке Маяковский и Есенин читали стихи, выступал Бурлюк, еще помнили Северянина. Молодой Борис Пастернак входил в поэзию, звучали имена Асеева, Антокольского. Не утихали споры вокруг «Двенадцати» Блока — Михаил Чехов, например, не принимал их начисто, а Вахтангов восторженно приветствовал. Поэзия вообще, казалось, стала языком эпохи. На вечера поэтов ломились все: юноши в линялых красноармейских гимнастерках, девушки в красных платочках, студенты художественных школ и студий. Сметая кордоны милиции, молодежь прорывалась в Политехнический, где выступал Маяковский. Здесь же, в этом зале, битком набитом народом, {157} Луначарский спорил с попом Введенским, существует ли бог. Закончив диспут, длившийся два дня подряд, Луначарский спешил в Большой театр, чтобы перед началом спектакля рассказать публике, возможно, впервые в жизни сидевшей в бархатных ложах, о Вагнере и «Лоэнгрине».

Открылся клуб анархистов на Дмитровке. Яков Гордин, один из лидеров анархо-индивидуалистов, высовывался из окна дома и призывал прохожих изучать выдуманный им международный язык «або». По мнению Гордина, это сулило немедленное разрешение всех проблем современности: изучив международный язык, капиталисты всех стран должны были тут же отдать свои деньги и заводы рабочим, генералы выбросить оружие на слом, вообще в мире должно было наступить неслыханное благоденствие и всеобщее счастье. Однажды мне довелось побывать в клубе анархистов. В зале стояли столики с плакатами: «Записывайтесь в партию анархистов». Несмотря на академическую тему — «Вечер памяти Кропоткина», — атмосфера в зале была накаленной, ждали скандала. Разразился он неожиданно. Фотограф снял какую-то сцену (снимали в то время при вспышке магния), и безобидная вспышка послужила причиной отчаянной паники. Все решили, что анархисты бросили бомбу в зал, таким эффектным способом почтив память Кропоткина…

Я познакомила Хмелева с председателем международного общества анархистов-синдикалистов А. А. Боровым. В «Хождении по мукам» А. Толстой упоминает о нем. После революции он вернулся из Парижа, куда бежал от царской ссылки. Человек колоссальной культуры, энциклопедического образования, он поражал нас бездной знаний и полной непонятностью своих политических идей.

Почти одновременно с вечером памяти Кропоткина проходил, не помню уже в каком зале, кажется, в Политехническом, вечер «Судьба русского театра». На сцене сидели элегантнейший А. И. Южин во фраке (он считал неуважением к аудитории появляться на эстраде как-нибудь иначе) и Вс. Мейерхольд в кепке, с шеей, замотанной шерстяным шарфом. Каждый защищал искусство своего театра, доказывая, что именно оно выражает настроение эпохи. А молодежь, демонстрируя свои симпатии к левому искусству, что было сил стучала ногами и яростно кричала: «По Малому театру огонь!» Впрочем, эта непримиримость к искусству «аков», как для скорости называли тогда академические театры, нисколько не мешала той же молодежи выстаивать ночи напролет на морозе, чтобы попасть на спектакли с участием Южина, Лешковской или Давыдова, приезжавшего в Москву из Ленинграда.

Искусство в те годы захватывало своим разнообразием. Еще были живы легендарные старики Малого театра, изредка выступала на сцене Ермолова, в расцвете сил было старшее поколение художественников во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко. А рядом с ними {158} создавал свой революционный театр Мейерхольд, и молодежь жадно тянулась к нему, считая, что именно его устами говорит эпоха. Играл Михаил Чехов, молодая очаровательная Коонен покоряла сердца чистотой женской души и утонченной пластичностью. Ставил язвительную «Блоху» Алексей Дикий. В огромное художественное событие выливался каждый концерт Шаляпина. Через несколько лет молодой Алексей Дмитриевич Попов в «Виринее» и «Заговоре чувств» начал поиски острой формы современного спектакля. Все чаще начинало звучать имя дотоле никому не известного Михоэлса, и знатоки предрекали этому юноше будущность большого художника. Все это существовало рядом, в живом творческом состязании, не исключая, а, наоборот, обогащая, активизируя друг друга.

Мы мало анализируем сложный и тонкий вопрос взаимодействия разных форм художественной выразительности. В годы моей юности театральная молодежь проходила в этом отношении прекрасную школу. Мы воспитывались и росли в окружении свободного соревнования великих талантов. Искусство, выраженное иным языком, чем тот, который ты исповедуешь, действует подчас необыкновенно сильно, — и это совсем не означает, что ты изменил своему собственному пути. Наоборот, возможность сравнения, постижения самых разных ходов рождает свое собственное, истинное «верую».

Я думаю о глубоком потрясении, которое мы, мхатовская молодежь, испытывали на большинстве спектаклей Вс. Мейерхольда. И действительно, разве можно было оставаться равнодушными на этих спектаклях?! Расходясь, мы спорили до хрипоты — сравнивали, защищали, низвергали; словом, мы *познавали искусство*. Я и сейчас не могу забыть, например, сцену сплетни в «Горе уму». Мейерхольд сажал «фамусовскую Москву» за длинный, во всю ширину сцены, стол, и вся эта громадная масса, жуя, зло и ехидно гудела. Или сцену Аксюши и Петра в «Лесе». Они взлетали на «гигантских шагах» до самого потолка, и этот их полет воспринимался как поэтическая, неожиданная метафора. Все в этой метафоре было от сути пьесы и режиссерского замысла, от молодости, от любви. Или момент взяток в «Ревизоре», когда вся сцена наполнялась чиновниками, выныривавшими из множества дверей… Или поэтическую «Даму с камелиями», в которой каждая мизансцена казалась законченным произведением искусства.

Блеск режиссуры, уровень театральной культуры, парад актерских индивидуальностей — все, что отмечало спектакли Мейерхольда, будило к жизни серьезные, глубокие мысли об искусстве и о своем пути в нем.

Мне кажется, что я не смогла бы навеки полюбить *человеческое* в искусстве, если бы не выбрала его на широкой арене борющихся направлений, каждое из которых было талантливо и оригинально.

Мы не пропускали ни одного спектакля Мейерхольда, Таирова, Фердинандова, {159} Фореггера, были влюблены в Коонен, Бабанову, Ильинского, Штрауха. Однажды мы с Хмелевым были на спектакле «Земля дыбом», сидели у прохода, и я помню, как мчавшийся через зал мотоцикл с головы до ног окатил нас осенней грязью. Очевидно, это было задумано со специальной целью эпатировать публику. Помню, с какой горячностью обсуждали мы построение спектакля. Многое в нем нравилось, многое казалось чуждым, но все вызывало жадный интерес и желание спорить. Левое искусство, естественно, не могло не оказать влияние на спектакли Второй студии. И, правда, спектакли 1921 – 1922 годов представляли интереснейший сплав разнообразных тенденций. Поэтический реализм и органичность жизни образа, вкус к которым был привит студийцам их великими учителями, соединялись в этих спектаклях с поисками острого, гиперболизированного формального рисунка.

Увлечение острой эксцентричной формой отдали дань все, без исключения, студийцы. Это характеризовалось в дальнейшем как своего рода «детская» болезнь, бесследно прошедшая с годами. Думаю, что это не совсем так. Многие молодые актеры студии не просто увлекались формой, как таковой, а старались найти органику в самой отчаянной эксцентрике.

Думая о том периоде, я поражаюсь мудрости «стариков». Не противясь увлечению модным гротеском, не скрывая своего отношения к этому течению, как к *временному*, они все же никогда не только не уступали, но усиливали требования подлинности, человечности искусства. Любая сценическая яркость и эксцентрика должны были быть оправданы изнутри. Разговоры о глубоко пережитой характерности становились все категоричнее. И я уверена, что это сложное соединение органики и интереса к острой форме вошло в плоть и кровь актеров, которым суждено было стать так называемым «вторым поколением» МХАТ.

Не прейди Хмелев через роли в «Разбойниках», «Елизавете Петровне». «Сказке» и т. п., возможно, он не пришел бы к таким совершенным созданиям, как Каренин, князь в «Дядюшкином сне», Силан в «Горячем сердце», Тузенбах. То, что Хмелев, порой неосознанно, порой как послушный ученик тянулся к оправданию остро намеченной формы, бросалось в глаза с первых его шагов в школе. Поиски этой формы, пусть по-детски преувеличенной, были великолепной школой, ибо призыв к *человеку* на сцене ни на минуту не терял своей силы в стенах МХАТ.

Незадолго до своей смерти Станиславский писал: «Лучше всего, когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Борьба приносит победы и завоевания. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует {160} споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед. Искусство и артисты, которые не идут вперед, пятятся назад. К счастью, в нашем театре пока этой опасности нет. Театр спорит, бурлит, борется, побеждает или остается побежденным…»[[31]](#footnote-32).

Так, по-видимому, думал он и в те далекие годы.

До отъезда Художественного театра на двухлетние заграничные гастроли при мне под руководством Станиславского был выпущен только один спектакль — «Сказка». Он не получился таким ярким и солнечным, как рисовался Вахтангову и Станиславскому. И пресса, и публика, обычно очень благосклонно относившаяся ко Второй студии, на этот раз приняли премьеру сдержанно. Правда, раздавались и восторженные голоса, приветствовавшие спектакль за то, что он «служит блестящим опровержением распространенного у нас мнения, будто студия МХАТ — театральный пережиток, что вместе с МХАТ — они больше в истории, чем в современности…» «Не остается никаких сомнений в принадлежности современности не только студий МХТ, но и самого К. С. Станиславского, отнюдь не застывшего на достигнутых некогда формах». Но большинство критиков считало, что спектакль получился лишь в отдельных компонентах. «Все еще туманное и неясное лицо Второй студии не прояснилось»[[32]](#footnote-33), — писал П. А. Марков.

Впрочем, и сторонники, и сомневавшиеся одинаково восхищались актерскими удачами, обеспечившими спектаклю достаточно долгую жизнь на сцене.

Действительно, в спектакле было немало замечательных актерских работ. Находя множество неожиданных деталей, играл старого беса И. Судаков. Великолепна была В. Соколова — жена Тараса-Брюхана, глупая, чванная, смешная, словно пришедшая в театр из ярмарочного балагана и в то же время абсолютно органичная — в ее исполнении как раз и произошло слияние приемов народного лубка с высокой культурой Художественного театра. Но особенно выделялся в спектакле Н. Баталов, который в острой, сатирической манере играл завистливого обжору Тараса, стонущего от голода на сундуках с деньгами.

На экземпляре «Сказки», по которому работал Вахтангов, Чехов написал: «Женичка, думаю, что если бы Л. Толстой был жив, то не отказался бы посвятить тебе то малое, что осталось здесь от его талантливой сказки. Мих. Чехов».

Это шутка, но в ней много правды. Инсценировка делалась вольно. Например в роли отца у Толстого совсем нет прямой речи. Она целиком сочинена, и вместе с тем в ней есть что-то от актера Чехова, любившего и умевшего играть стариков. Эту роль чудесно играл Азарин, актер сейчас {161} почти совсем забытый, — он умер совсем молодым от разрыва сердца. Его актерская индивидуальность была своеобразной. Сыграет какую-то роль, и кажется, до чего же он к ней подходит! Сыграет другую, и опять то же ощущение. Несмотря на то, что в жизни он был очень городским человеком, ему в высшей степени удавались роли простые, русские, бытовые. В «Сказке» возникал древний, очень покойный, неторопливый старик. Умные глаза — такого не обманешь. Смотрит, слушает, лишнего не скажет, все мотает себе на длинный белый ус. Трудно забыть, как после сцены, когда старшие сыновья вымогали землю у Ивана-дурака, отец, оставшись один, говорил: «Тихо, мирно, до чего хорошо». Сколько мудрого народного юмора он вкладывал в эту якобы «благостную» фразу!

А. Зуева появлялась в пьесе буквально на несколько минут. Две дуры-бабы пришли к царю судиться. Одна у другой что-то украла. Они требовали царя, и Ивану — В. Станицыну никак не удавалось убедить их, что он и есть царь. Так они и уходили ни с чем. У Зуевой это был великолепный, сочный, яркий лубок. Ее непосредственность и юмор захватывали не только зрительный зал, — свободные актеры и (что всегда является знаком настоящего успеха) рабочие сцены набивались в кулисах, как только начиналась картина.

А когда Иван — Станицын, огорченный, что не в силах им помочь, говорил: «Кабы я не дурак был, я бы вам все объяснил, а то я сам не пойму что-то», и Зуева широко, от всего сердца, щедро и весело успокаивала его: «Эка беда, что дурак. Да мы сами дуры — это ничего. Не грусти, милый», — удержаться от смеха никто не мог, ни в зале, ни за кулисами.

## 3. «Разбойники». — Хмелев играет Шпигельберга. — «Гроза». — Моя сумасшедшая барыня.

Вскоре после премьеры «Сказки об Иване-дураке» Художественный театр во главе со Станиславским уехал на гастроли за границу.

Немирович-Данченко, остававшийся в Москве, был целиком занят своим Музыкальным театром и планом реорганизации МХАТ. В студии он бывал редко — только к выпуску спектакля. На целых два года Вторая студия была предоставлена сама себе. Руководящая пятерка — Б. Вершилов, И. Судаков, Е. Калужский, Н. Баталов, В. Вербицкий, такие же молодые, как остальные студийцы, — отлично понимала, какую {162} ответственность возлагает все это на них. Впервые без зоркого глаза стариков студийцы должны были доказать свое право на жизнь, право называться студией МХАТ.

Необходимость нового репертуара стала настоятельной. Одновременно шла работа над двумя спектаклями: «Разбойниками» Шиллера и «Грозой» Островского. И тот и другой рассматривались студийцами как их манифест в искусстве. Манифесты в то время вообще были очень модны. И Вторая студия, разумеется, не могла обойтись без своего. Во всяком случае, эти новые спектакли воспринимались студийцами как начало какого-то нового пути. Все, что студия делала раньше, рассматривалось лишь как необходимый этап, подводивший к чему-то самому главному.

Первой такой премьерой-манифестом были шиллеровские «Разбойники». Работу над этим спектаклем в свое время начал еще Л. Леонидов, потом в спектакль вошел А. Вишневский, но тоже быстро оставил его. И наконец постановку взял в свои руки Б. Вершилов, вместе с переводчиком П. Антокольским решивший увести ее как можно дальше и от шиллеровского текста, и от эпохи, и от всего привычного, что связывалось в сознании зрителя с знаменитой трагедией. В день премьеры все невероятно волновались, особенно когда Б. Вершилов изложил представителям печати новое кредо студии, выдержанное в весьма самоуверенном тоне.

— Немирович-Данченко, — говорил Вершилов, — и в печати, и в беседах с сотрудниками неоднократно заявлял о пересмотре традиций и путей МХТ. Впрочем, и без директив и давления сверху, которого, в сущности, и не было, мы сами поняли, что давно уже пропел в третий раз петух и нам пора оторваться от «Младости», «Зеленого кольца» и «Узора из роз». Мы на переломе. Если нас спросят, кто вы, — я отвечу: мы — «Разбойники», мы — «Гроза», мы — «Невидимка», мы — наше будущее!

Время показало, что считать «Разбойников» будущим Второй студии можно было весьма условно. Но от «Младости» и «Зеленого кольца» этот спектакль действительно отрывал ее начисто, выводя на овеянный всеми ветрами простор исканий.

Зритель, привыкший к камерным, «молодо-старомодным» спектаклям Второй студии, на «Разбойниках» терялся. Вместо привычных, «как в жизни», декораций — какие-то кубы, лестницы, обнаженные конструкции. Вместо реальных гримов — неестественно деформированные лица, подчеркнуто экспрессивные, острые, резкие. Вместо знакомой шиллеровской прозы — белый стих. Злой гений Карла — Шпигельберг, которого играл Хмелев, призывал восстановить иудейское царство, перед которым померкнут Спарта и Рим, и монолог его звучал так:

Выстроим в Иерусалиме театры;  
Цирки, музеи, метрополитены…  
{163} Тракторы пустим, турок прогоним,  
Электризацию полную от Назарета  
До Трапезунда. Рекламы, газеты,  
Черную биржу…[[33]](#footnote-34)

В отличие от шиллеровской трагедии, спектакль заканчивался не смертью Карла, а эпилогом, в котором воскресший Карл Моор обращался с призывными, стихотворными воззваниями-монологами.

И это на сцене театра, недавно твердо заявлявшего себя верным сторонником мхатовских традиций! Было от чего растеряться…

Впрочем, демонстративная новизна спектакля оказалась только внешней. Приверженцы левого искусства, несмотря на кубы, конструкции и переделку текста, так и не признали его своим. Слишком глубоко были восприняты студийцами уроки Станиславского, Лужского, Мчеделова, чтобы все эти атрибуты левизны могли стать для студии естественными. Вероятно, прав был один из критиков, писавший о спектакле, что элементы конструктивизма воспринимаются в «Разбойниках» настолько чужеродными, что лучше бы их вообще не было.

Сила спектакля оказалась совсем в другом. Была в нем та звенящая нота высокой романтики, которую так требовало время. Не знаю, откуда она пришла в спектакль, — от Шиллера, от времени или от той душевной приподнятости, которая жила Во всех молодых актерах. Исполнение многих ролей было овеяно дыханием настоящего большого искусства. Именно после «Разбойников» пресса заговорила о Баталове, Хмелеве, Азарине, Прудкине.

Я играла в спектакле почти безмолвную роль карлика — слуги Франца. Искать эту роль в трагедии Шиллера бессмысленно — ее там нет, я выдумала ее сама, умолив режиссера сделать одного из слуг Франца карликом. Вершилов удивился, поколебался некоторое время, потом спросил, не будет ли заметно, что играет женщина. Я, одержимая уже существующим в моей фантазии образом мрачного, зловещего уродца, как бы освещенного отблеском злодейства своего хозяина, заверила его, что видно ничего не будет. И действительно, придумала, как это сделать.

Я долго и упрямо работала над внешним обликом карлика. Привязала колени к шее, от чего руки получались длинными, уродливыми, походка странной и неестественной. Карлик двигался прыжками, как какой-то фантастический зверек. Двигаться по бесконечным лестницам с коленями, привязанными к шее, было очень трудно, и я целыми днями тренировалась, приучая себя к тому стремительному, нервному, взвинченному ритму, в котором шел спектакль. Много трудов стоил {164} мне грим моего уродца. Грим в студии преподавал Хмелев, он же помогал находить гримы всем участникам «Разбойников», в том числе и мне. Мы с ним решили, что в самом облике карлика должно быть что-то инфернальное, говорящее о трагической атмосфере замка графов Моор.

Гримам, которые делал Хмелев и себе и другим актерам, предшествовало множество зарисовок. Как жаль, что он чаще всего уничтожал их! Вначале он, вероятно, стеснялся «копить» зарисовки, потом у него возникло ощущение, что сохранение их тормозят его фантазию. «Я все запомнил», — говорил он, когда кто-нибудь останавливал всем памятное движение, которым он резко уничтожал клочок бумаги или коробку из-под папирос, на которых рисовал гримы.

В своих воспоминаниях о Н. П. Хмелеве милейший Всеволод Алексеевич Вербицкий (актер, друг всей студийной молодежи, до слияния с МХАТ директор Второй студии) писал:

«Будучи школьником Второй студии, Николай Павлович в свободные свои вечера часто бывал за кулисами Художественного театра. Приходил он с альбомом для рисования под мышкой и с множеством карандашей, торчащих из нагрудных карманов его неизменной толстовки. Он неплохо рисовал, и многие из моих сверстников и старшие товарищи по МХАТ, наверное, помнят его в ту пору усердно зарисовывающим портреты актеров»[[34]](#footnote-35).

Вербицкий был одним из немногих людей, которым Хмелев подарил свою работу. По-видимому, он считал, что она ему удалась. Он нарисовал Вербицкого в роли Елецкого из тургеневского «Нахлебника». На рисунке интересная надпись: «*Дорогому Всеволоду Алексеевичу Вербицкому на память от Н. Хмелева. Искренне уважающий и любящий вас, благодарный “тип” И. Хмелев*»[[35]](#footnote-36)

«Типом» прозвал Хмелева Леонидов. Работая с ним над одним из первых его отрывков (Снегирев — «Братья Карамазовы»), вконец измученный его настойчивостью, Леонидов сказал: «Знаете, молодой человек, вы сами “тип”. Вас самого играть надо». Вместе с тем даже тот же Вербицкий относился к Хмелеву с симпатией, но без серьезной веры в его актерские возможности.

«Курьезно, что в одном из моих стихотворений, которыми я грешил с давних пор, обращенном к юному Хмелеву, я писал:

Милый мальчик! Милый Коля!  
Вы счастливее меня,  
Живописца лучше доля,  
Чем такая, как моя…»[[36]](#footnote-37)

{165} Роли Шпигельберга и Огня в «Синей птице», сыгранные в следующем сезоне, развеяли эту легенду, рожденную симпатией к «странному» мальчику, резко изменили всеобщее к нему отношение. В Художественном театре появился еще один большой актер, это становилось все более ясным.

Роль Шпигельберга — первая большая роль, которую довелось сыграть Хмелеву. Грим для нее он придумал, как нам тогда казалось, исключительно интересный: неестественно огромная, странно деформированная голова, громадный нос, сардонически зловещий изгиб язвительного рта. Этот фантастический грим был до последней черточки оправдан всем характером пламенного властолюбца и неудачника. Казалось, вместе с лицом Хмелев сделал себе новую душу, новый ход мыслей.

«Зерно» созданного им образа было в чудовищном, не утоленном, денно и нощно сжигающем его честолюбии. Он был одержим фантастической манией величия, убежден в том, что он — сверхчеловек, а все остальные — орудия, данные ему богом для осуществления его грандиозных замыслов. Из спутника Моора Шпигельберг в исполнении Хмелева превращался в центральный образ спектакля. В нем жил политический деятель огромных масштабов, диктатор и авантюрист, готовый ради достижения своей цели затопить мир кровью. Нас, игравших рядом с Хмелевым, потрясала абсолютная убежденность, которой веяло от каждого произносимого им слова. Было непостижимо, как совсем юный актер, почти мальчик, выросший в рабочем пригороде, застенчивый и нелюдимый, делал абсолютно своим, пережитым до мельчайших деталей сложнейший внутренний мир Шпигельберга. Как достигал он такой всепоглощающей веры в собственную избранность, исключительность, в то, что именно ему высшей силой предначертано вести за собой толпу в неведомое царство?

Он нервно ходил по сцене, развивал перед разбойниками свои грандиозные планы, осушал бокал за бокалом. Резкий, угловатый, опьяненный не столько вином, сколько своими честолюбивыми замыслами, он властно захватывал внимание разбойников. Станиславский говорил, что для осуществления сценической задачи актеру нужна бульдожья хватка. Я поняла, что это означает, наблюдая за тем, как Хмелев работал над ролью Шпигельберга. Здесь нашла выражение сильнейшая черта его таланта — огромная актерская воля. Даже физические недостатки Хмелева, доставлявшие ему немало страданий и забот, подчинялись ему в этом спектакле, становились неповторимой особенностью, без которой уже нельзя было представить созданный им образ. У Хмелева был скрипучий голос. В то время он еще не умел придавать ему чистоту и богатство оттенков, но в роли Шпигельберга этот режущий слух голос обретал огромную выразительность. В нем была вся душевная дисгармония человека. Хмелев поразил всех нас необыкновенной {166} лепкой фразы, и, кажется, именно после «Разбойников» стали говорить, что он ввинчивает фразу в зал.

Он буквально гипнотизировал зал силой своей сосредоточенности. Дело доходило до анекдотов. Однажды на спектакле во время действия у Хмелева отвалился огромный наклеенный нос. В пылу монолога, ни на секунду не выходя из образа, он, не задумываясь, резко оторвал его, отшвырнул в сторону и продолжал говорить. И такова была гипнотическая сила его исполнения, что зрители даже не заметили происшествия.

В театре авторитет Хмелева после «Разбойников» поднялся очень высоко. Он сразу получил ряд ролей — Огня в «Синей птице», Коростылева в «На дне», Василия Шуйского в «Царе Федоре». Но для самого Хмелева роль Шпигельберга был, а важна не только потому, что сразу выдвинула его в ряд ведущих актеров. В этой роли он нащупал и раскрыл важные свойства своей индивидуальности — волю, властность, острую мысль. Осознав эти свои возможности, он обрел то состояние постоянного творческого горения, в котором пребывал на сцене МХАТ двадцать с лишним лет. Не случайно говорили, что роль Огня в «Синей птице» стала трагическим символом его жизни.

Вот несколько строк из воспоминаний о Хмелеве В. Я. Виленкина: «… Как сейчас видишь перед собой его Огонь в сказке Метерлинка, — образ, кажущийся теперь символическим для начинающего Хмелева. Когда во время превращений он возникал из печи, в бешеном ритме освобождения из плена, в неуловимом мелькании острых багровых языков развевающегося плаща, можно было поверить, что на сцену ворвалась стихия. Опаляющими и опасными казались его прикосновения…»[[37]](#footnote-38). Это было именно так.

Второй значительной удачей «Разбойников» был Н. Баталов — Франц Моор. Может показаться странным, что именно Баталову, с его заразительным обаянием и жизнерадостностью, актеру, русскому до мозга костей, поручили роль зловещего ханжи. Но ему очень хотелось играть эту роль — его интересовала философия злодейства. Наблюдая процесс работы, я видела, что Баталов жестоко мучился над ролью, боялся быть «русопятым», трудно и мучительно искал пути перевоплощения. Он настойчиво подбирался к душе Франца Моора, постигая такой далекий от его собственного характера внутренний склад человека.

Всегда необыкновенно искренний, Баталов и в этой роли, казалось, проходил все ступени горьких страданий. Всем существом недавнего богопротивника, высокомерно отрицавшего веру в доброе и светлое человеческое начало, окунался он в ужас содеянного. Но осуждая себя, обуреваемый страхом перед неумолимо надвигавшейся расплатой, он {167} ни на минуту не позволял думать, что станет другим. Полный бессильного и злого страха, загипнотизированный ужасом перед близким возмездием, он упорно не смирялся.

Сейчас, перечитывая «Разбойников», я не перестаю удивляться сложности философского содержания, которое вложил Баталов в образ канонического злодея. В его исполнении характер претерпевал изменения поистине шекспировские, в отдельные моменты поднимаясь до высот Макбета.

Я еще вернусь к рассказу о Баталове — Франц Моор вовсе не исчерпывал его творческих возможностей.

Очень мне нравился в роли патера А. Азарин. Он выходил на сцену весь в наклейках, с огромными матерчатыми ушами и крохотными свинячьими глазками. Но сила его убежденности была так велика, что все эти наклейки казались не только оправданными, но и совершенно необходимыми.

Немирович-Данченко решительно не принял «Разбойников». В письме к Станиславскому (март 1923 года) он писал: «… Вторая студия сдала “Разбойников”. Самостоятельно. Меня повели на общую генеральную репетицию, уже поставив на афишу. Я не скрыл, что мне спектакль не нравится решительно… Спектакль какой-то неприятный. Нарочитая левизна, внешняя, вздорная, дешевая: то есть конструктивизм, чудища вместо людей и пр. … Актеры по-актерски недурны… А внешность неприятная…»[[38]](#footnote-39).

В «Грозе», выпущенной вскоре после «Разбойников», тоже довольно ощутимо давало о себе знать общее увлечение левым искусством. Вообще работа над спектаклем (ставил его И. Судаков) шла очень трудно. Кажется, кроме Судакова, по-настоящему верил в будущий спектакль только один Немирович-Данченко. Остальные относились к пьесе весьма прохладно, считали ее несовременной и ненужной студии. В протоколе художественного совета Второй студии, на котором решалась судьба спектакля, записано, что ввиду «несовременности пьесы, неувлечения ею актеров, кроме Молчановой, а также неудовлетворительности плана постановки, представленного И. Я. Судаковым, пьесу с постановки снять». Протокол второго совещания, которое происходило на следующий день в кабинете Немировича-Данченко, выдержан уже в другом тоне: «Ввиду предложения Вл. И. Немировича-Данченко, считать пьесу не снятой вовсе с репертуара, а отложенной на неопределенное время». И наконец третий протокол гласит, что Судаков заявляет о своей готовности работать над пьесой в порядке частной инициативы и о согласии на это художественного совета студии[[39]](#footnote-40).

{168} Если «Гроза» вообще увидела во Второй студии свет рампы, то только благодаря воле, энергии и настойчивости Судакова, влюбленного в пьесу. Он хотел раскрыть в ней то, что остается вечным, нетленным, независящим от времени, — горячую веру автора пьесы в прекрасное. Этой идее Судаков подчинял весь замысел спектакля, его музыкальное и декорационное оформление. Многое в этом замысле сейчас кажется наивным. Катерину Судаков представлял себе сошедшей с картины Нестерова — чистой, неземной, с золотыми волосами. Каждому ее выходу предшествовала музыка, написанная композитором Оранским.

Работа над спектаклем стоила Судакову огромных трудов. Но спектакль получился лишь в отдельных деталях. Стилистически это была чудовищная мешанина. На фоне абстрактных кубов появлялась нестеровская Катерина — Молчанова со светлым и прекрасным лицом мученицы. Рядом с ней особенно земными и плотскими казались Кудряш — Станицын и Варвара — Пузырева. Сами по себе яркие, сочные, они пришли в «Грозу» словно из другого спектакля. Полностью нес поэтическую тему, ради которой и ставился спектакль, только Кулигин — Азарин. Его светлая вера в будущее освещала весь спектакль, и Островский, нечего греха таить, представлявшийся нам в то время бытовым и старомодным, вдруг обретал высокую поэтическую интонацию, становился живым и современным. Роль Феклуши блестяще сыграла А. Зуева.

До «Грозы» Зуева уже сыграла ряд ролей, и каждый раз в ней открывалось что-то новое и неожиданное.

Помню ее в роли десятилетнего мальчика Васьки в «Младости». Эту серьезность, целеустремленность трудно забыть. Отец Васьки хочет выпить стакан чаю «со свежим воздухом» у только что открывшегося окна. Для Васьки принять участие в этом чаепитии становится делом жизненной необходимости: «Мамочка, ну Христа ради, дай и мне стаканчик чайку сюда, я с папой. Мамочка, если ты не дашь!» — страстно умоляла Зуева, так страстно и упорно, как если бы от этого зависела жизнь Васьки. Но как только Васька выпил свой чай «со свежим воздухом», перед ним тут же возникли какие-то новые, совершенно безотлагательные задачи. «Папа, а тебе не скучно будет, если я пойду?» И пока отец медлит с ответом, Васька — Зуева дрожит от нетерпения, ноги его уже сами куда-то бегут.

Васька возвращается из церкви после пасхальной службы с зажженной свечкой. «Папа! — с внутренним ликованием и с поразительной серьезностью говорил этот Васька: — Донес! Первый!.. Мне ребята фонарь разорвали, а я бумажку сделал. Донес! Только дорогой два раза от старушки зажигал. Смотри!..»

Помню Зуеву и в почти безмолвной роли страшной старухи — содержательницы притона г‑жи Фриче из «Приключения лейтенанта {169} Ергунова»[[40]](#footnote-41). Тяжелый взгляд, «неслышная» походка, руки преступницы. Немецкий акцент — абсолютно органичный. Казалось невероятным, что на сцене та самая Настя Зуева, которая широко и певуче будет рассказывать в «Грозе»: «В одной земле сидит на троне Салтан Махнут турецкий, а в другой — салтан Махнут персидский… и, что ни судят они, все неправильно…». Казалось непонятным, откуда в этом молодом существе такая бездна красок, такая достоверность, яркость разнообразных человеческих черт. Когда в «Грозе» она неторопливо вела свой рассказ, казалось, что ее Феклуша так и ходит из дома в дом, поест, попьет, уйдет и вновь придет, когда найдет это нужным, когда ей это будет по дороге…

У меня отношение к «Грозе» было особое. Я любила этот спектакль, потому что играла в нем роль, которая и до сих пор кажется мне замечательной. С благодарностью вспоминаю, что Судаков поверил в меня, совсем молодую актрису, и сначала назначил во второй состав, работал со мной в нерепетиционное время, а потом ввел в спектакль. Он обнаружил в этой работе и доброту, и терпение, и широту взгляда режиссера — моя трактовка сумасшедшей барыни была совсем иной, чем у основной исполнительницы.

Мне не давало покоя одно из воспоминаний детства. Как-то возвращаясь из-за границы с родителями, мы переезжали реку. Поезд въехал на паром, и мы, как и большинство пассажиров, вышли на паром, чтобы подышать воздухом. В это время я увидела, как из одного вагона вырвалась страшная взлохмаченная старуха. Какие-то люди ловили ее, стараясь втащить обратно в вагон, она вырывалась, бросалась ко всем за помощью, а все в ужасе убегали. Она выкрикивала какие-то проклятья. Как выяснилось, это была психически больная, которую перевозили из одной больницы в другую. Сопровождавшие чуть не упустили ее, она рвалась к воде, но хотела, чтобы кто-то бросился вместе с ней.

Случай этот тогда произвел на меня очень сильное впечатление. Читая первый раз в жизни «Грозу», я представила себе сумасшедшую барыню в облике этой старухи, одержимой страхом и ненавистью.

Когда я получила эту роль, у меня опять всплыло, правда, уже туманное, воспоминание детства: «лиловая старуха» — она была одета в ярко-лиловое шелковое шуршащее платье. Помнила я и ее лицо, искаженное одновременно и страхом и злой силой, готовой уничтожить, испепелить, истребить все вокруг. На одной из репетиций я рассказала Судакову о «лиловой старухе». «Покажите мне ее», — сказал он. Я показала. Конечно, не ее, а уже сплав своих детских воспоминаний и того, что смутно ощущала в роли. «Все ясно, — энергично и весело {170} сказал Илья Яковлевич, — ты (с тех пор он стал меня называть на “ты”) брала до сих пор только одну сторону монеты — проклинать, накликать на Катерину и всех окружающих зло, грозить им геенной огненной. А сейчас показала мне страх за себя, который гонит тебя, не дает тебе покоя. Ты хочешь снять его с себя, переложить на других. С ними, с ними должно случиться то, чего я боюсь, а не со мной!»

По внешнему рисунку эта роль была данью той же гиперболической экспрессии, которая увлекала тогда всех нас. Грим делал Хмелев. Он перебрал множество вариантов, не ленился ходить по многу раз в зрительный зал, проверяя, не мешают ли наклейки ясной дикции. Мы встречались с ним во время обеденного перерыва, после спектаклей. «Я угадываю? Я угадываю?» — спрашивал он, заставляя проигрывать ему роль, и тут же делал мне великолепные замечания. «Только не говорите Илюше (Судакову), что это я вам подсказал. Дайте слово, что не скажете, а то я не буду вас гримировать».

Незадолго до возвращения Художественного театра из Америки во Второй студии был поставлен спектакль, вновь завоевавший студийцам симпатии публики, — «Елизавета Петровна» Д. П. Смолина. Начинал постановку В. Л. Мчеделов в содружестве с. Л. В. Баратовым, но после смерти Мчеделова Баратов выпускал ее самостоятельно. Сейчас я, конечно, острее, чем в годы юности, ощущаю бедность драматургического материала. Но было в этой последней самостоятельной работе студии особенное обаяние. Чувство, испытываемое актерами в этом спектакле, можно сравнить с тем, которое испытывает птица, вдруг понявшая, что крылья держат ее в воздухе. В «Елизавете Петровне» ощущение незрелости, ученичества, то и дело дававшее себя знать раньше, уступило место чему-то новому. Студийцы почувствовали себя настоящими актерами. В первую очередь это касалось Н. Хмелева — Ушакова и В. Соколовой — Елизаветы.

Образ Ушакова, «придворного палача в перчатках», как называл его молодой М. А. Булгаков, был значительным созданием Хмелева. Его скупые изящные жесты, от которых мороз проходил по коже, запоминались всем, кто видел спектакль. Если, играя Шпигельберга, Хмелев искал грим, «какого не было на свете», то здесь, в роли Ушакова, он шел от старинного портрета — за галантным обликом блистательного вельможи и элегантного вольнодумца ощущался неутоленный и страстный честолюбец. На изящном придворном камзоле, казалось, лежали кровавые отблески факелов, освещавших ночные бдения в подвалах Тайной канцелярии. Узкое бледное лицо аскета, горящие глаза и контрастировавший с ними елейный голос — все было точно, реально и страшно. Уж он-то знает, что мгновенно превращаются в комок дрожащей плоти все эти герои и вершители судеб России, стоит лишь палачу сорвать с них придворный наряд, пригрозить кнутом или дыбой. Целая эпоха, {171} в которой причудливым образом смешались европейский лоск и исступленная азиатская жестокость, просвещенность и юродство, элегантный скепсис и острое наслаждение властью над душой и телом человеческим, раскрывалась в этом образе.

Кроме Соколовой и Хмелева пресса заговорила о Пузыревой — Анне Иоанновне, Кедрове — Меншикове, Телешевой — Екатерине, Станицыне — Разумовском, Вербицком — Бироне. У меня в памяти осталось еще много маленьких эпизодов, которые были блестяще сыграны совсем юными актерами: Яншин — пономарь, Петрова — Разумиха, Молчанова — безумный мальчик Иоанн Антонович, Комиссаров — юный Петр II, Андровская — Екатерина II, Раевский — Петр III.

«Елизавета Петровна» была единственным молодежным спектаклем, который старики МХАТ после возвращения из-за границы сочли достойным включить в репертуар театра. Он шел долго, уже после слияния студии с театром, пользуясь большим успехом. Поздравляя молодежь с сотым представлением «Елизаветы Петровны», К. С. Станиславский писал: «Это ваша победа. Эту пьесу вы сами вырастили, вынесли на свет и донесли с любовью и заботой до сегодняшнего дня. Это чрезвычайно радостно, потому что намекает на живущую в вас инициативу. Пускай же она почаще просыпается именно теперь, пока живы “старики” и могут на деле направлять и передавать вам свои нажитые опытом традиции»[[41]](#footnote-42).

## 4. В. С. Соколова — очарование женственности. — Н. П. Баталов — современный актер. — Как Баталов меня спас. — «У Баталова роль в пятках видна».

Первое, что возникает у меня при воспоминании о Вере Сергеевне Соколовой, это ее голубые, лучистые глаза, полные какой-то необыкновенной, детской радости жизни.

И в быту, и на сцене меня влекло к ней ее особое качество — все трудности, все сложные жизненные ситуации, в которые она попадала я на которые реагировала всей душой, казалось, она сумеет преодолеть своей женской, мягкой и упорной волей, выйдет победительницей и обязательно будет счастлива. Глубокое горе, которое другого человека легко бы придавило, у нее вдруг озарялось улыбкой веры, — и вера {172} в жизнь всегда побеждала. Женская беспомощность и какая-то незащищенность сочетались в ней с чисто мужским умом и волей.

На сцене богатство и глубина ее личности совершенно разрушали общепринятое понятие об амплуа. Полная, голубоглазая, курносая, можно сказать, — некрасивая, она обладала обаянием, завоевывавшим сердца всех, без исключения.

Острая наблюдательность, интерес к жизни и ее понимание делали ее актрисой тончайшего психологического рисунка.

Одна из ее лучших ролей — Елизавета Петровна. На небогатом материале Вера Сергеевна создавала незабываемый образ легкомысленной царицы, вовлеченной в круговорот исторических событий, жаждавшей преданности и любви и бесконечно одинокой. Пьеса начинается с момента смерти Петра Великого. Соколова — Елизавета, дочь Петра, ревмя ревет у его пустого трона. Сколько наивного, неподдельного, детского горя было в этой сцене! Какими чужими ей казались все дворцовые интриги, которые плелись вокруг нее и властно тащили ее к трону! Ей хочется одного — любить и быть любимой. Уйма веселого легкомыслия, озорства была в сцене, когда она во время охоты, одетая в мужской охотничий костюм, говорила ординарцу Шубину: «Ну‑ка, перенеси меня на руках через лужу». «Здесь сухо, ваше высочество», — отвечал ничего не понимавший Шубин. «А я те говорю, что лужа здесь», — говорила Соколова с неотразимым женским лукавством. Какое знание своей женской силы было в этой интонации!

Она умела замечательно развивать образ. Уже познавшая власть, Елизавета жестоко расправляется с врагами. Сколько неудержимого, жестокого темперамента было в сцене, когда она хлестала по щекам Лопухину! И какая тоска и жажда жизни были в сцене, когда она умирала…

Она владела удивительным умением носить костюм. Походка, движения, ритм жестов были так связаны с костюмом, что в роли Елизаветы казалось, будто она всегда ходила в кринолинах, привыкла из года в год проплывать по дворцовым залам в широких декольтированных платьях.

Другая роль, совсем иная эпоха, иная женщина — Елена Турбина из «Дней Турбиных» М. Булгакова. Белогвардейщина 1918 года. Разрыв с мужем. Елена — Соколова еще вся живет мыслями и чувствами, нахлынувшими на нее после последнего разговора с ним. В следующей сцене с Шервинским, влюбленным в нее, она слегка опьянела от вина, пытается забыться, выбросить из души гнет прошлого. Ей и приятно, и неловко с Шервинским, и так хочется хоть немного счастья. С каким изяществом, тонкостью она играла эту сцену — от заразительно беззаботного смеха вдруг переходила к горьким, безутешным слезам, и сквозь слезы опять сияла радостной улыбкой: «Все пройдет, все будет хорошо…».

{173} Другая сцена — Елена ждет братьев. В город входят петлюровцы. Елена — Соколова, нервно кутаясь в платок, ходит по комнате, не находя себе места. Кажется, что человеческое сердце не вынесет такого напряжения. Суровая, собранная, она спрашивает пришедшего Николку: «Где Алексей?» — и, услышав, что брат убит, всей тяжестью падает на пол. Какая предельная простота и какая сила чувств!

А в последнем акте, еще грустная, ничего не забывшая, она уже опять тянется к жизни и к счастью…

Как режиссер я встретилась с ней позже — в работе над ролью Раневской в «Вишневом саде». К этой работе она относилась с трепетным волнением.

Ей хотелось проникнуть в самую глубину характера, понять все, до мельчайших деталей. Радостной, лукавой улыбкой озарялось ее лицо, когда ей удавалось найти что-то верное.

В процессе работы в ней не было ни капли рассудочности, она тратила себя, не жалея. Легко возбудимая фантазия заставляла ее находить бесконечное количество вариантов, — как она любила шутя говорить: «вероянтов», — одного и того же куска. Она щедро отбрасывала уже найденное и продолжала неутомимо искать новое.

Ее влекла к себе мятущаяся душа прекрасной, но слабовольной женщины. Страстную надежду вкладывала она в сцену возвращения Раневской домой — ей так хотелось построить здесь свою новую, чистую жизнь, забыть прошлое. И с удивительным мастерством Соколова проносила через всю пьесу эту борьбу с собой, это желание до конца порвать с тревожащими ее мыслями о любимом человеке, потому так и хваталась она всем существом за «вишневый сад»… Я не могу забыть ее фигуру в третьем акте, когда именье продано. Она сидела на кресле, руки беспомощно опущены, открытое лицо, по которому неудержимо катятся слезы. Раневскую она сыграла после довольно длительного периода ее жизни в театре, когда ей пришлось играть характерные роли, не дававшие ей полного удовлетворения.

В этот очень трудный для нее период она много работала над художественным словом. Она читала великолепно — и стихи, и прозу, и классику, и современные произведения.

Невозможно забыть, как чудесно это, такое русское существо превращалось в блестящую французскую куртизанку в «Нана» Золя. В азарте скачек, упоенная успехом кобылы, Нана принимает восторженные овации и не знает, где кончается успех лошади и где начинается успех женщины, — сколько темперамента, легкости, юмора было в этом чтении!

И потом глава о смерти безгранично одинокой Нана, которую она читала с таким подлинным трагизмом, на который способна только большая актриса.

{174} Чуть полноватая высокая фигура, в светло-сером длинном платье, с красивыми обнаженными плечами и руками, — читая «Нана», она напоминала портреты Ренуара. Вкус идеальный, ни одной ноты, ни одного движения, не слитых с характером, эпохой, сущностью произведения Золя.

У нее было удивительное ощущение стиля — следствие великолепного знания литературы, редкостного чувства ритма произведения. Она любила слова Гете: «Ритм — это дух жизни» — и знала всем существом, как проникать в самую глубину, в сущность каждой роли. Она умела как бы стряхивать с роли лишний балласт и освещать поэзией простейшие поступки, от этого ее поведение на сцене было удивительно гармоничным и музыкальным.

Уже во время войны, после отъезда О. Л. Книппер-Чеховой в Тбилиси, она сыграла Забелину в «Кремлевских курантах». Работа началась в Москве и завершилась в Саратове.

Бомбежки, бомбоубежища, эвакуация, трагическая атмосфера первых месяцев войны — на этом фоне по-новому раскрывались человеческие качества. Как я полюбила Соколову за ее веселое мужество, за умный скепсис, с которым она относилась к так называемым «благам жизни», за умение оставлять за порогом репетиции все и работать взапой.

«Коленька, миленький ты мой, как я рада, что тебя не убили, а то бы репетиция сегодня сорвалась», — обращалась она к Хмелеву. Хмелев не был расположен к таким шуткам, в особенности, когда они раздавались непосредственно после отбоя или с утра после ночной бомбежки. Он был очень серьезен в эти дни. «Вера, а есть что-нибудь в жизни, над чем ты не шутишь?» — спрашивал он угрюмо. «Нет», — отвечала она, ежась от удовольствия и чуть прищуриваясь. В эти минуты она была похожа на пушистую мурлыкающую кошку. Она обожала подразнить людей, к которым хорошо относилась. А Хмелева она очень любила — как человека, актера, партнера. В процессе репетиций они понимали друг друга молниеносно.

Работать с ними было захватывающе интересно. Им обоим предстояло в короткий срок войти в спектакль, который уже дошел до генеральной с такими исполнителями, как Книппер-Чехова и Тарханов. Оба чувствовали ответственность перед театром, и где-то у обоих был страх, не поведу ли я их по путям замечательных, но чужих индивидуальностей. Это объединяло их еще больше. Но очень скоро мы нашли общий язык, и наш союз стал сердечным и крепким.

Перед самой оборвавшей ее жизнь болезнью она репетировала роль Марии Николаевны в «Русских людях».

Репетиции совпали с мучительными днями — от Андрея, сына, которого она обожала, не было известий с фронта. «Я его никогда больше {175} не увижу», — шептала она, крепко сжимая мне руку, когда я приходила к ней. Неизвестность измотала ее. Казалось, что силы покидают ее и у нее не хватит мужества продолжать работу. Мы с В. Я. Станицыным думали было не назначать временно ее сцен. Тем более что по роли ей приходилось узнавать о гибели сына. Она и слышать не захотела об этом. «Вы с ума сошли, мои дорогие, — говорила она, — я актриса, никаких уступок своей слабости не приму. Мне же легче работать, чем лежать и думать».

Самым поразительным было не то, что она замечательно репетировала, а то, что момент, когда ей показывают фотографию погибшего сына, не возбуждал в ней прямых ассоциаций, хотя мысль о возможной гибели сына наполняла ее душу до краев. Это был другой сын, не ее, Соколовой, а сын Марии Николаевны Харитоновой, которая жила в ней, которой она становилась, как только брала в руки роль и, собираясь прочитать первую реплику, обводила умными глазами своих партнеров. Жизнь актрисы Соколовой, со всеми ее бедами и радостями, кончалась, и начиналась новая жизнь, в которой какими-то таинственными путями исчезали все прежние переживания и выковывались, по воле драматурга, новые. Это сгорание своего для возникновения еще никогда не бывшего нового, рожденного фантазией и поэтическим вымыслом, доступно только крупным актерам.

Из Саратова МХАТ переехал в Свердловск. Репетиции «Русских людей» продолжались. Но Вера Сергеевна заболела, заболела смертельно. Она гнала от себя эту мысль, была полна мечтами о роли. Когда я приходила к ней, она рассказывала мне, как ей мерещатся отдельные куски. «Еще один новый “вероянт”», — говорила она, улыбаясь с трудом. Но ее взгляд зорко глядел мне в душу: «А вы верите, что я встану, я буду играть, вернусь с вами в Москву?».

Мы решили скрыть от нее, что МХАТ возвращается домой. У меня не хватило смелости проститься с ней. До сих пор не могу простить себе эту слабость. Она умерла на руках своей самой любимой подруги, с которой ее связывал долгий общий радостный путь в искусстве. Ольга Николаевна Андровская — Оленька Шульц, игравшая вместе с Соколовой еще в «Младости», — нашла в себе волю, чтобы скрыть от Веры Сергеевны, что большинство мхатовцев уже в Москве. До последней минуты она считала, что врачи временно не разрешают посещать ее никому, кроме Андровской…

Другим удивительным актером и человеком, чей творческий путь блистательно начался во Второй студии, был Николай Баталов.

Мы часто говорим о теме актера, считаем, что именно она определяет зрелость художника. Это не совсем так. Есть счастливые индивидуальности, своеобразие которых проявляется с первых сценических шагов, и всем ясно, что молодой актер несет собой в искусство.

{176} Если бы кто-нибудь спросил Николая Петровича, есть ли у него главная тема в искусстве, он, наверное, не смог бы ее назвать. Она жила в нем, по-моему, бессознательно, освещая все его творчество. Тема эта — бесконечная, радостная, сверкающая любовь к жизни. Его жизнерадостность проявлялась во всем и пленяла в любой роли. Степень обаяния Баталова трудно представить себе тем, кто не видел его. Он улыбался своей белозубой улыбкой, и улыбались все.

Несмотря на трагически раннюю смерть, его жизнь нельзя не назвать счастливой. Он вспыхнул яркой звездой, и след от нее остался надолго, потому что Баталов по всем своим данным, и внутренним и внешним, был настоящим героем своего времени. Его жизнерадостность ассоциировалась у нового зрителя с огромным запасом энергии, характерным для людей молодой Советской республики, в его добром умном юморе отражалась народная, мужицкая усмешка, а сочность его сатиры вызывала в зрительном зале единогласное радостное одобрение.

В первый раз я увидела его в «Зеленом кольце». Запомнились умные и веселые глаза Пети-переплетчика. Потом Нечаев в «Младости» Л. Андреева. Мешковатый, рыжий, красноносый, ужасно некрасивый, особенно рядом с красавцем Всеволодом — Судаковым. И все равно Баталов мгновенно покорял весь зрительный зал.

Много было в этой пьесе ложной игры в пессимизм. Баталов всем своим душевным строем подчеркивал мнимость этих настроений. Робко запинаясь, Нечаев уговаривал Всеволода разрешить ему умереть вместе с ним. Рядом с Всеволодом он чувствовал себя «человеком неразвитым, армейским офицером-неудачником». Он наивно излагал свои соображения, по которым должен умереть, и особенно робел и конфузился, когда начинал говорить о своей некрасивости.

«И еще скажу тебе самое позорное, о чем даже и тебе говорить неловко, ужасно я, брат, некрасив», — говорил он с детским отчаянием.

И когда Всеволод — Судаков с наивной самоуверенностью разрешал ему умереть вместе с собой, Баталов — Нечаев преисполнялся восторгом. Но первое восклицание, срывавшееся неожиданно с его уст, было: «Всеволод, как прекрасна жизнь!»

Скромность его была пленительна особенно в сцене смерти Мацнева. Он как бы устранялся, старался не помешать, уходил все время куда-то в тень и появлялся только тогда, когда мог быть полезным. Но, что бы он ни делал, его ни на минуту не покидало целиком владевшее им чувство — любовь к прекрасной девушке, любовь, с которой он боролся, считая, что обязан пожертвовать ею ради друга. Это не мешало ему меняться в лице, волноваться, ликовать или внезапно впадать в глубокую печаль, в зависимости от присутствия или отсутствия любимой, от добрых или недобрых слов, сказанных ею.

{177} В «Младости» Л. Андреева я впервые встретилась с Баталовым на сцене. Однажды актриса, игравшая роль кухарки, заболела, и я должна была ее срочно заменить. В роли была всего одна-единственная фраза о том, что баранина подана. Вводил меня перед началом третьего акта Николай Петрович. «Принесете и уйдете, — сказал он мне. — Не беспокойтесь: если растеряетесь, я вар уведу. Мне самому надо вместе с вами уходить за кулисы. Спектакль смотрели?» Я гордо сказала, что смотрела много раз.

И действительно, мне казалось, что я все знаю. Но выйдя на сцену, я столкнулась с массой неожиданностей. Только я с трепетом произнесла, что баранина подана, как из противоположных дверей выбежала Мацнева — А. Петрова и, вскрикнув: «Корней Иванович, позовите Васю!» — снова убежала.

Баталов, как мне показалось, отчаянно перепугался, не понял, что ему сказали, побежал к дверям, переспрашивая: «Что вы сказали?» И тут вдруг весь зал стал кричать: «Васю, позовите Васю». Мне казалось, что Баталов не слышит, и я сразу же присоединилась к кричавшим зрителям: «Васю, Васю!». Николай Петрович за руку увел меня и за кулисами дал волю душившему его смеху.

Потом, играя много раз эту сцену, я наблюдала, как зал неизменно включался в происходящее. Тут дело было не просто в остроте ситуации. Нет, это именно заразительность Баталова брала людей в плен…

У Баталова было замечательное, пушкинского склада лицо — не то полуараба, не то полуцыгана, с прекрасными блестящими черными глазами и непослушными кудрями. И при такой внешности он в каждом движении своем, в каждом слове был очень русским и очень современным. Впрочем, внешность свою он охотно изменял на сцене. В роли Тараса («Сказка») — огромный живот, нос, на который Баталов не жалел гуммоза, наклейки из ваты. Наклейки, конечно, были не главными — Баталов умел создавать характер изнутри. На репетиции при виде Баталова без костюма и грима не могли удержаться от смеха ни Станиславский, ни все остальные.

У него были на редкость красивые руки, с длинными пальцами. Здесь, в роли Тараса, они казались жадными, цепкими, будто все загребающими. Он двигал руками сразу «от плеча» и, разговаривая, все Движения делал только на себя. Не знаю, кто подсказал ему этот жест брюхана, — Вахтангов, или Станиславский, или он сам нашел его. Так Или иначе, в одном жесте была вся суть персонажа.

Мне хочется рассказать об эпизоде, который сыграл огромную роль в моей жизни, за что я и по сей день чувствую глубокую благодарность к Николаю Петровичу.

Случилось это в 1922 году, спустя несколько месяцев после моего поступления во Вторую студию. Я, как мне казалось, была свободна от {178} вечернего спектакля и пошла бродить по Москве. Я гуляла долго. Помню, шел снег. Прежде чем возвратиться домой, я решила зайти в студию, чтобы узнать о завтрашней репетиции. Перед доской, на которой висело расписание, стоял Баталов. «Почему он в костюме Тараса-брюхана?» — мелькнуло у меня в голове.

Но убеждение, что сегодня идет спектакль, в котором я не занята, было так велико, что у меня даже не екнуло сердце. «Наверное, для кино», — почему-то решила я. В это время Николай Петрович обернулся, увидел меня, резко схватил за плечи, повернул и буквально вытолкал за дверь. «Имейте в виду, я освободил вас от сегодняшнего спектакля и забыл предупредить об этом репертуарную контору», — шептал он, выпихивая меня. Помню, что, постояв какое-то время на улице, я почему-то пустилась бежать… Он взял всю вину на себя. Почему? Он меня совсем не знал. Я ничем не могла заслужить его доверие.

Ночь я, конечно, не спала. На следующее утро попыталась объясниться с ним, но из этого ничего не вышло. Он абсолютно серьезно подтвердил свою официальную версию. Якобы я просила освободить меня от спектакля, в котором я играла чертенка, он разрешил мне не приходить и забыл предупредить об этом заведующего труппой. И только озорной, лукавый огонек в глазах говорил: «Я тебя спас, молчи и не вздумай меня подвести».

Через несколько лет, во время гастрольной поездки в Тбилиси, я спросила его: «Николай Петрович, почему вы тогда это сделали? Ведь меня наверняка выгнали бы». «Вот потому и спас, что выгнали бы», — сказал он весело.

Говорят, что делать добро не так уж трудно, трудно удержаться от того, чтобы не попрекнуть им. Николаю Петровичу, по-видимому, было в высокой степени чуждо все показное, как в искусстве, так и в жизни.

Время тбилисских гастролей было трудным для Николая Петровича — он не перенес жары, и туберкулез дал жестокую вспышку. В свободное от спектаклей время он лежал. Температура была высокая. Мы все навещали его. Любовь коллектива выражалась бурно и несколько утомительно для него. Но он ни за что не хотел отказываться от посещений.

Там, в Тбилиси, я узнала, сколько Николай Петрович читал, как он знал и любил Пушкина, поэзию, живопись, музыку, природу. Лихорадочное состояние придавало особую атмосферу его талантливым, то веселым, то мрачноватым рассказам. Основным в них был необычайно выразительный диалог. Он как бы играл свой рассказ. Неужели он все это видел? Или сам сочинял? Около тяжелобольного Баталова собирались и те, кто должен был сменить группу навещавших. Из громадной комнаты мужского общежития часами раздавался веселый смех, пока {179} чей-нибудь трезвый голос не урезонивал: «Мы все сошли с ума. Коле нельзя разговаривать!» Но это «нельзя» тонуло в жизнерадостном потоке творческих образов, которые обрушивал на своих слушателей Баталов.

Как в 1923 году юный Баталов одержал победу в несвойственной ему роли Франца Моора, так в 1927 году он под руководством Станиславского праздновал торжество в роли Фигаро. Все, занятые в «Женитьбе Фигаро», знают, чего стоило ему это торжество.

Зритель, пришедший на спектакль, смеющийся, аплодирующий, восторженный и благодарный, не представлял себе, что великолепная речь и молниеносные реакции Фигаро — Баталова родились в результате напряженной и мучительной работы.

«Неужели Баталов выдержит? Неужели не сорвется?» — задавали себе вопросы присутствовавшие на репетициях, когда Станиславский «выкорчевывал» из Баталова все, что не соответствовало «зерну» Фигаро.

Возможно, «массовость» пьесы дисциплинировала его. «Ничего, одолеем, выдюжим», — говорил он, выскакивая на секунду за кулисы после очередного «разноса» Станиславского.

«Ведь, что трудно, — говорил он, — Константин Сергеевич требует полуфранцуза-полуиспанца, и чтобы это было от себя. Если только француз — пожалуйста, испанец — пожалуйста. От себя — совсем хорошо, потому что по-французски Фигаро, а по-русски Федя. Но все вместе — трудновато…»

Смех товарищей, видимо, поддерживал его, и он даже в крошечных перерывах искал общения с нами.

Васька Окорок в «Бронепоезде 14‑69» Вс. Иванова принес Баталову шумное признание. Среди тех, кто им восхищался, были Горький, Луначарский…

Помню, как после одной из репетиций сцены «На колокольне» М. М. Тарханов подошел к группе молодежи: «Смотрите?» «Смотрим, Михаил Михайлович». «Учитесь?» «Учимся». «Чему?» Мы не смогли ответить. Тарханов, как всегда, чуть гримасничал, и это вызывало особый интерес к нему.

«Глядите, — сказал он. — У плохого актера все здесь (Тарханов показал на рот). У актера получше все здесь (он одной рукой дотронулся до глаз, другой до рта), еще лучше (Тарханов пересек себя по талии). За сердце, в случае чего, можно ухватиться. А вот у Баталова, — сказал он внезапно почти сурово, — роль и в пятках видна, и в носках, и в руках, и в сердце, и в глазах. Это ведь не Баталов дышит — это Васька Окорок и дышит, и пляшет, и говорит…»

Никто из нас уже не смеялся. Тарханов сказал большую, настоящую правду.

{180} После Васьки Окорока Баталов сыграл еще много ролей и в театре и в кино. И сколько раз я ни наблюдала за ним и со сцены, и из зрительного зала, все его роли — и анархист-мародер матрос Рубцов в пьесе «Блокада» Вс. Иванова, и светлый образ начальника коммуны в картине «Путевка в жизнь», и Лопахин в «Вишневом саде», и горьковский Павел Власов в кино — сливались с Баталовым так, что про каждую из них можно было бы сказать словами Тарханова: «Это не Баталов дышит. Это роль в нем дышит».

Баталов говорил: «Я все отдал бы за то, чтобы стоять в оркестре у дирижерского пульта, малейшим движением руки вести тончайшую мелодию, неожиданным взмахом палочки вызывать бурю звуков». Несмотря на свою необыкновенную музыкальность, Баталов не стал дирижером, но он стал актером, который обладал чудесной силой вызывать в зрителях новые, неожиданные, еще никогда не испытанные чувства.

## 5. Чернорабочий МХАТ. — И. Я. Судаков — актер. — «Мы создали спектакль». — Вклад, не оцененный историей театра. — Вторая студия вливается в Художественный театр. — Вопросительный знак, которого, возможно, и не было.

И еще один человек, художник, чьи заслуги перед МХАТ велики.

В истории театра Илья Яковлевич Судаков — фигура трагическая. Я работала с ним, научилась глубоко уважать и любить этого человека. Но не перестаю сожалеть, что его роль в истории современного театра до сих пор не только не оценена по достоинству, но смазана, почти уничтожена. Есть ли в этом его вина? Наверное, есть. Но есть и те трудно объяснимые факторы, которые порой раздувают чью-нибудь личность в театре так, что все кругом и он сам начинают верить в собственную значимость, а другой человек трудится, работает, делает большое, серьезное дело, и это принимается как нечто само собой разумеющееся, о чем и говорить не приходится.

Илья Яковлевич Судаков был чернорабочей лошадью театра. Он отдал ему все силы, волю, любовь, труд, здоровье, жизнь. Но въезд в историю МХАТ ему не полагался. Тут каждый раз раздавалось властное: «Стоп». Почему? Многие из второго поколения МХАТ судили высокомерно: «Да, он трудоспособен, но не талантлив». Был ли в этом {181} элемент правды? Был, но только элемент. Вернее сказать, трудоспособность этого человека приняла формы лихорадочной деятельности, ему не хватало времени на развитие своего дарования, не хватало бережного отношения к себе как к художнику. Всю жизнь он вез непосильный груз черновой работы. От всего сердца радовался росту своих товарищей, соглашался на любой труд, любил процесс работы так, что не позволял себе секундной передышки. Отдавал ей всего себя, не думая о том, что лично ему она не принесет славы.

То, что он делал, почти всегда растворялось в работах Станиславского и Немировича-Данченко, для которых он с огромной энергией и полной самоотверженностью разминал материал.

Впервые я увидела его в той же «Младости», где он играл Всеволода очень хорошо. Помню, как смерть отца меняла его до неузнаваемости. Он быстро входил и спрашивал: «Что с папой? Мне Петр сказал. Что с папой?» И когда ему говорили, что отец без сознания лежит на полу, он вдруг до страшности трезво спрашивал: «Почему на полу?» — и несколько раз повторял эту фразу, будто самое страшное состоит именно в том, что отец лежит на полу.

Казалось, перед Судаковым большое актерское будущее — внешние данные, голос, темперамент. Ему рано стали давать роли в репертуаре МХАТ — сначала Туренина в «Царе Федоре Иоанновиче», потом и такую ответственную роль, как Васька Пепел в «На дне».

Когда меня приняли в школу студии, Судаков был одним из популярных молодых актеров. Его имя было овеяно романтическим прошлым. В 1914 году он вернулся из ссылки, куда был отправлен за революционную деятельность. Его острое чувство современности заставляло прислушиваться к нему не только молодежь, но и старшее поколение. Почему он так рано отказался от актерской профессии? Неудачи? Их не было — все, что он играл, принималось и товарищами, и прессой. Тяготение к режиссуре? Может быть. Но мне кажется, что режиссуру он полюбил уже позже, а вначале он взял на себя и режиссуру и педагогику, потому что эта форма деятельности была необходима студии. Он был строителем, энтузиастом молодого театра и делал все, чтобы помочь его росту.

Играть он любил. Встречаясь с ним в «Сказке», я видела, с каким аппетитом он играл беса. Тем не менее новых ролей он не получал. Решение этого вопроса было в его собственных руках — он был одним из самых активных членов руководства. Распределяя роли, он назначал себя в лучшем случае во второй состав. Так было в «Разбойниках», где он дублировал Баталова.

Илья Яковлевич рассказывал, что еще в 1919 году Константин Сергеевич сказал ему: «Вы должны смотреть на себя не только как на артиста, — из вас должен вырасти деятель театра».

{182} Станиславский был прав. Он увидел в молодом артисте то, что сам Судаков еще не мог осознать в себе. Слова Станиславского стали решающими для него. Надо строить театр. Он стал деятелем театра в самом хорошем, в самом чистом смысле этого слова. Он безотказно работал с учащимися в школе, помогал молодежи готовить роли для показов, находил время для работы с дублерами.

Чего только не делал Судаков!

«Илюша, ты поможешь? Илюша, ты посмотришь? Илюша, ты прочитаешь?» — к нему шли все, и он не отказывал никому. Он тратил себя так, будто судьба даровала ему право прожить три жизни.

В 1922 году Судаков впервые самостоятельно поставил спектакль. Это была «Гроза», о которой я уже писала.

Несмотря на то, что этот спектакль скорее следовало бы назвать неудачей, Владимир Иванович поддержал и спектакль и молодого режиссера.

В труппе студии Судаков стал авторитетом. Ему верили, вокруг него группировались наиболее талантливые люди, которым хотелось, чтобы в их среде возник свой, молодой режиссер.

Как-то Судаков сказал мне: «Огромная жажда жизни гнала меня на сцену, — там можно прожить не одну, а десятки жизней! Эта жажда привела меня и к режиссерской работе — вот возможность действительно жить сразу многими жизнями, создавать самую атмосферу живой жизни, кипеть в столкновениях судеб людей!»

Он верно сказал о себе. Он кипел, отпугивая своей энергией не только скептиков, но и тех, кто готов был идти за ним. Можно было подумать, что при такой энергии и признании коллектива Судаков будет стремиться возглавить Вторую студию. В молодом театре в то время было всего два режиссера — он и Вершилов. Телешева не стремилась к самостоятельной режиссуре. Она еще в те времена ограничивала свою деятельность педагогикой.

О чем же в действительности мечтал Судаков?

Передо мной журнал заседаний 7 и 9 февраля 1924 года[[42]](#footnote-43) комиссии для ознакомления с материально-художественной работой МХАТ и его студий (возглавлял комиссию Немирович-Данченко).

Вторая студия поручила, по-видимому, Судакову высказать свои пожелания, поделиться своими нуждами. Это выступление, по-моему, очень раскрывает Судакова — его честность, принципиальность и трезвое отношение к творческим возможностям режиссуры Второй студии, в том числе и к себе. Он подробно анализирует положение студии, сравнивая ее с Первой и Вахтанговской, считает, что Вторая студия не может соревноваться с ними. Первая студия существует уже десять {183} лет, это труппа зрелых, талантливых актеров, имевших еще до возникновения студии пятилетний стаж работы в МХАТ. Он отмечает громадный труд, вложенный в создание студии Л. А. Сулержицким. Третья студия создана крупным режиссером Е. Б. Вахтанговым.

«Не такова судьба Второй студии, — говорил Судаков. — В состав ее вошли юные ученики массалитиновской школы, причем большинство их было с первого и второго курсов и только немногие с третьего. Студия сразу поставила “Зеленое кольцо” и получила ответственную марку — Студия Художественного театра. В этом причина и тех нареканий, которым подвергалась Вторая студия. К ней относились как к созревшему театральному учреждению, в то время как она находилась только в периоде учебы…»

И дальше он обращается с просьбой к Немировичу-Данченко: «… На год, на два нам нужен руководитель, который был бы постоянно с нами… У нас есть готовые актеры. У нас есть и школа, но *мы слабы в режиссерской части* (подчеркнуто мною. — *М. К*.). В этой части нам нужен опытный руководитель. Мы будем просить у МХАТ дать нам Леонидова или Лужского…».

Дальше он продолжает с удивительной для молодого режиссера самокритичностью: «… Две прошлогодние постановки “Разбойники” и “Гроза” — отступление от путей МХАТ… теперь мы стоим на решении “жизненная правда прежде всего”… Об отрыве от МХАТ или расхождении с ним не может быть и речи».

Руководителя МХАТ не выделил, но тут же возникло предложение Немировича о слиянии студии с МХАТ. Все студийцы помнят, что самым яростным энтузиастом слияния был именно Судаков. Желание учиться, совершенствоваться, черпать полной чашей искусство Станиславского и Немировича-Данченко было в нем так сильно, с нами, молодой группой студии, он говорил об этом так, что и мы стали мечтать о слиянии как о самом великом счастье.

После объединения студии с МХАТ на Судакова навалилась громадная работа. Но это была его стихия. Помню, как В. С. Соколова, когда Судаков неожиданно для всех предложил еще одну внеплановую работу, прищурясь, ласково глядя на Илью Яковлевича, говорила: «Мы — тульские, нам бы только поработать». И сейчас, когда я думаю об Илье Яковлевиче, он представляется мне молодым, здоровым, веселым бурлаком, который тянет тяжеленный груз, не чувствуя, что груз непосилен, потому что радость жизни еще сильнее и вера в преодоление тяжести огромна.

Первое, что было поручено Судакову в МХАТ — подготовка молодого состава для спектакля «Горе от ума». Затем, задумав постановку «Горячего сердца», Станиславский в помощь себе назначил Тарханова и Судакова.

{184} Громадный талант Тарханова внес, конечно, свою лепту в общее дело, но основная работа по воплощению замысла Станиславского ложилась на плечи Судакова, тем более что Тарханов сам как актер репетировал роль Градобоева.

Можно ли говорить о самостоятельности режиссуры Судакова в «Горячем сердце»? Наверное, нет, но необходимо сказать о его инициативности, громадной организованности и о безусловном понимании Станиславского, об умении зафиксировать его гениальные репетиции-импровизации.

За плечами Судакова была только одна самостоятельная постановка, а тут молодой режиссер должен был вести за собой состав, в котором были Москвин, Тарханов, Грибунин, Шевченко, уже сыгравший много ролей Добронравов, такие сверстники Судакова, как Хмелев, Еланская, Орлов, которым Станиславский смело поручил ответственные роли.

Но энергия Судакова, жажда работать над современной драматургией уже влекли его к внеплановой работе. Параллельно с «Горячим сердцем» П. А. Марков и И. Я. Судаков увлекают Михаила Булгакова на инсценировку романа, и Судаков начинает в свободное от официальных репетиций время репетировать «Дни Турбиных». Создается группа энтузиастов пьесы. Воля и увлеченность режиссера рождают у актеров чувство уверенности.

26 марта 1926 года Судаков сдает два акта «Дней Турбиных» Станиславскому. Лаконичный протокол восстанавливает историю спектакля, который имел громаднейший успех и вписал целую группу талантливых актеров в историю советского театра. «… Константин Сергеевич просмотрел два акта пьесы, сказал, что пьеса стоит на верном пути, очень понравилась “гимназия” и петлюровская сцены, — гласит запись. — Хвалил некоторых исполнителей и сделанную работу считает верной, удачной и нужной».

Следующее совещание по пьесе состоялось через год, 24 августа 1926 года. «Разработали план пьесы, зафиксировали все вставки и переделки текста. Константин Сергеевич объясняет все по линии актера и режиссера», — записано в протоколе.

И через две недели, 14 сентября 1926 года, — на сцене черновая генеральная репетиция. В зрительном зале — Станиславский, Лужский, Леонидов, Москвин, Качалов, Тарханов.

Через два дня, 16 сентября, репетирует Станиславский: «Константин Сергеевич установил по линии пьесы все психологические моменты в фиксирует мизансцены».

На следующий день, 17 сентября, — полная генеральная репетиция; запись: «По окончании объединенное заседание Главреперткома с режиссерской коллегией. Главрепертком считает, пьесу в таком виде выпускать нельзя. Вопрос о разрешении остался открытым».

{185} 23 сентября состоялась полная генеральная с публикой.

В зале — Станиславский и Луначарский.

«По окончании спектакля А. В. Луначарский высказал свое личное мнение, что пьеса может и, наверное, пойдет»[[43]](#footnote-44).

В течение всей работы Судаков, конечно, ощущал поддержку Станиславского. Думаю, что если бы Станиславский не высказал со всей ясностью свои позиции Луначарскому, «Турбины», возможно, не увидели бы света рампы.

Но будем справедливы и к Судакову. Константин Сергеевич репетировал «Дни Турбиных» *один раз*. Это была замечательная репетиция, из тех, которые навсегда остаются в памяти, но это была *одна репетиция*. Кроме нее, были показ двух актов, замечания Константина Сергеевича по всей пьесе и три генеральные репетиции с присутствием Станиславского, что означало исчерпывающие, блестящие, иногда одной фразой поворачивающие роль и сцену замечания. И все же заслуга Судакова очевидна!

«Дни Турбиных» были спектаклем, в котором на новом этапе своего развития блеснула актерская молодежь: Хмелев, Соколова, Яншин, Добронравов, Кудрявцев, Прудкин, Станицын.

В общем бурном успехе Судаков был отодвинут на второй план. У него не было еще режиссерского имени, и актеры-сверстники, сразу ставшие популярными, пока еще, помимо своей воли, затмили его. Молодость жестока. Успех стал казаться общим успехом. «Мы создали спектакль» — стало обычной формулой. Так оно и было. Судаков был товарищем, а не учителем.

Дальше последовал исторический не только для МХАТ, но и для всего советского театра спектакль «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова.

Станиславский назначает в помощь себе режиссуру — И. Я. Судакова и Н. Н. Литовцеву.

Разве гений нашего учителя умалится, если мы вспомним огромный вклад режиссуры, подготовившей Станиславскому спектакль? Недоверие к своей памяти опять заставляет просматривать протоколы репетиций с участием Константина Сергеевича — их десять.

Вот протокол репетиции от 5 октября 1927 года:

«По окончании репетиции Константин Сергеевич благодарит всех за блестяще выполненную в такой короткий срок трудную работу. Отмечает актерский рост молодежи, хорошее чувство ритма, хорошую дисциплину. “Настолько все верно и хорошо, что не хочется делать те небольшие замечания, какие есть. Хорошо, что мы нашли автора, который понял нас и которого поймем мы. Предлагаю его приветствовать. Поздравляю режиссеров и актеров, но не будем их хвалить сейчас, {186} во время работы, а лучше по окончании ее. Рад, что научились не только говорить слова, а научились лепить отдельные эпизоды, выявлять верно физические действия, подавать верно мысль и доносить это до рампы. Предлагаю, как только организуется новый художественный совет, устроить для него показ здесь, в зале комической оперы, всей пьесы и пригласить репертком”».

Я была занята в «Бронепоезде» и помню, какой великой радостью был этот день для всех участников. Услышать такие добрые, такие взволнованные слова от Станиславского! Помню счастливого Судакова, помню, как он потирал голову, стараясь скрыть радость.

Через двадцать дней, 27 октября 1927 года уже на сцене Станиславскому были показаны первое и второе действия.

С этого дня Константин Сергеевич включается в работу. 28‑го он репетирует в фойе «Оранжерею».

29‑го смотрит на сцене «Насыпь», «Башню», «Фанзу», «Депо» и делает замечания по всем картинам.

И уже 30‑го он считает возможным сдавать спектакль художественному совету, реперткому и руководству театра. 1 ноября — генеральная.

А после генеральной, на следующий же день, — одна из тех незабываемых по напряженности и вдохновению репетиций, когда Константин Сергеевич работает шесть часов без перерыва и в течение одного дня сокращает текст трех картин, меняет их начало, меняет ритм ряда кусков, меняет оркестровые шумы, намечает новый финал пьесы. Репетиция — потрясение. Репетиция — праздник.

На следующий день, 3 ноября, — полная генеральная, а затем премьера, описание которой стало хрестоматийным…

В нашей жизни появились новые живые образы, дорогие спутники мыслей и чувств молодого советского зрителя.

Качалов — Вершинин, Баталов — Васька Окорок, Хмелев — Пеклеванов, Кедров — китаец, Массальский — американец. Сколько сил, мысли, таланта им отдали Судаков и Литовцева! Неужели они не стоят того, чтобы о них вспомнить? Но если Н. Н. Литовцева в силу характера своего дарования брала на себя всегда только часть работы, отдельные сцены, более интимные, более «актерские», — Судаков охватывал все входящее в понятие «спектакль». Он умел держать все вожжи режиссуры и доводил работу до такого качества, когда к ней могли прикасаться гениальные руки Станиславского. Один за другим возникали спектакли, возглавляемые то Станиславским, то Немировичем-Данченко, многодневная работа над которыми возлагалась на Судакова. Если бы его работа не удовлетворяла их, он не был бы их постоянным помощником. Слишком принципиальными и крупными были их требования.

{187} Помимо «Горячего сердца», «Турбиных» и «Бронепоезда», Станиславский одновременно с выпуском «Бронепоезда» поручает ему «Растратчиков». В течение следующего сезона Судаков помогает Немировичу-Данченко в «Блокаде» Вс. Иванова. Потом переходит к работе над «Воскресением», возглавляемой Владимиром Ивановичем. Параллельно с «Воскресением» начинает готовиться к «Отелло» и осуществляет спектакль в исключительно трудных условиях. Руководитель постановки К. С. Станиславский болен. Все ждут его помощи, его указаний, его писем из-за границы. Режиссерский план «Отелло» создается Станиславским в отрыве от театра и постепенно присылается по почте. А в это время идут репетиции, и многое, естественно, не совпадает, многое требует коренных изменений…

Через год Судаков выпускает самостоятельно «Хлеб» Киршона, на следующий год «Страх» Афиногенова, переходит в работу Немировича-Данченко над «Грозой», выпускает самостоятельно «Платона Кречета». Спектакль имеет успех, но Судаков без минуты колебаний идет помогать Немировичу в «Любови Яровой».

Были ли у Судакова срывы? У кого их не бывает среди тех, кто много и жадно работает!

Одна из ошибок Судакова искалечила ему жизнь. Он затеял внеплановый спектакль «Слуга двух господ» Гольдони. Спектакль не удался, его сняли с репертуара. Судаков за него борется, борется неправильно и… объявляется честолюбцем. Этот эпитет зачеркивает навсегда все хорошее и большое, что сделано Судаковым.

Честолюбием объясняли и то, что он никогда не отказывался спасать спектакли, играя любую роль. У него была невероятная память — выучить роль не представляло для него никакого труда. Мизансцены он тоже запоминал мгновенно и — играл… В день спектакля его благодарили, удивлялись его самообладанию, памяти, смелости, сценичности.

А на следующий день уже шутили, что сегодня Судаков заменил Качалова, и если ему завтра предложат сыграть женскую роль, он не откажется. Судаков знал об этих шутках и относился к ним с удивительным добродушием.

Почему он не отказывался? Не знаю. Но версия о честолюбии всегда казалась мне неубедительной. Эти экстренные вводы не только не приносили ему успеха, — они вредили ему, хотя он действительно блестяще справлялся с ними.

Мне кажется, что здесь было не только чувство долга перед театром. Его все больше тянуло к актерству, к сцене, к ощущению зрительного зала. Это сказывалось и в его режиссуре. С каждым годом он все больше любил показывать, порой недостаточно чутко относясь к таланту актера. Показывал там, где имел право только на подсказ.

{188} Однажды он спасал «Трудные годы» Алексея Толстого. Заболел С. Яров, игравший Мстиславского. Текст роли сложен, так как связан с большим количеством мелких реплик партнеров. Мизансцены трудные: помимо технических трудностей, в роли есть сильная сцена — Мстиславский кается в своей измене.

О внезапной болезни С. Ярова стало известно тогда, когда собрать состав было уже невозможно. Я, естественно, протестовала против ввода. Выяснилось, что И. Я. Судаков просит меня не беспокоиться, не доставлять неприятностей театру. Он сыграет. Просит назначить репетицию через два часа ему одному. С партнерами встреча ему нужна, только во время спектакля, перед каждой из картин, в которой он занят.

Он пришел на репетицию с полным знанием текста, попросил суфлера читать только реплики партнеров.

«Мне подсказывать не придется, разве что во время спектакля, я запутаюсь с мечом, шлемом, поклонами, хотя не думаю», — спокойно сказал он. Я показала ему все мизансцены, насколько это возможно было сделать в фойе. Он все запоминал, ничего не отмечая в тетрадке-роли. Потом мы занялись его центральной сценой с Грозным. Меня поразило его желание не пропустить ничего по внутренней линии образа, по физическому самочувствию, по действию.

«Может быть, я перегружаю вас, Илья Яковлевич?» «Нет, наоборот, это хорошо. Не все, но что-то запомнится». Несмотря на то, что сразу после репетиции ему надо было идти гримироваться и одеваться, он репетировал, не торопясь, переспрашивал, уточнял.

Судаков сыграл хорошо, очень серьезно, собранно. Я смотрела на него из зрительного зала и думала: «Если бы не проклятое, лихорадочное стремление быть беспрерывно в действии, без секунды покоя — работать без оглядки, не давая себе времени на обобщения и выводы! Если бы он и себе, и окружающим умел бы сказать: “Нет, этого я не буду делать, это не мое, а вот это буду, но мне нужно время”. Если бы он смог победить творческий “мотор”, живший в нем!..»

Фигура Ильи Яковлевича Судакова в искусстве требует серьезного, объективного исследования. Мне только хочется натолкнуть тех, кто пишет о советском театре, на это крупное, хотя и сложное явление. В книге, где я пишу о тех, кого люблю, уважаю, у которых училась, было бы несправедливым хотя бы кратко не рассказать об этом человеке…

… Дабы сохранить нить повествования, необходимо вернуться назад, к 1924 году. В этом году произошло событие, которого все студийцы ожидали с волнением, радостью и тревогой. После двухлетней триумфальной поездки Художественный театр возвратился в Москву. Мы все поехали на вокзал с цветами. Настроение было приподнятое и тревожное. Все понимали, что приезд Станиславского означает для нас {189} начало какого-то совсем нового этапа. Со страхом и волнением мы ожидали перемен, слухи о которых с каждым днем становились все настойчивее.

Все два года, пока театр был за границей, работа в студии строилась в ожидании его приезда. «Вот приедет Константин Сергеевич!»; «Это надо показать Константину Сергеевичу»; «Константин Сергеевич досмотрит» — эти слова мы слышали постоянно. Особенно часто стали раздаваться они в последние месяцы. Жили мы в это время в страшном напряжении. Днем репетировали, вечером играли, а в свободное время готовили отрывки, которые должны были опять же показать Константину Сергеевичу. Каждый понимал, что от того, как он покажется, зависит вся его будущая судьба. Слухи, один тревожнее другого, ходили по студии. Говорили, что Немирович-Данченко предлагал влиться, в театр Первой студии вахтанговцам. Никто не знал, возьмут нас, и если возьмут, то как — всех или некоторых.

Конечно, особенно волновала всех будущая встреча со Станиславским. Большинство студийцев мало его знало. Но те немногие часы, когда до отъезда в Америку он работал с нами, оставили ощущение чего-то необыкновенно значительного и страстное желание к этому значительному приблизиться. Все понимали, что право жить в искусстве рядом со Станиславским надо заслужить.

В это время в студии ходило особенно много всякого рода слухов, историй, анекдотов о Станиславском. Им не было числа. Рассказывали, что в Нью-Йорке, когда Станиславский переходил улицу, полицейский остановил перед ним поток машин, таким значительным показался ему этот седой величественный человек. Рассказывали, что однажды Станиславский, не говоря ни слова, посадил молоденькую, очень хорошенькую актрису Второй студии Голлидэй на извозчика и повез куда-то на окраину Москвы. Она, ничего не понимая, робко пыталась выяснить, в чем дело. Но Константин Сергеевич хранил упорное сердитое молчание. Наконец извозчик остановился перед какой-то захудалой фотографией. На витрине висел портрет бедной Голлидэй с распущенными волосами. «Это актриса Художественного театра? — коротко спросил Станиславский у застывшей от стыда девушки. — Идите к фотографу и на коленях молите его уничтожить не только фотографию, но и негатив». Таких слухов было множество, и все они еще больше взвинчивали нас, заражая ощущением близящихся перемен.

Но не только студийцев беспокоило ожидание перемен. Еще больше волновало это «стариков», и прежде всего Вл. И. Немировича-Данченко. Лучше, чем кто бы то ни было, он понимал, что после возвращения МХАТ станет необходимой серьезная реорганизация театра, в которой должны найти место и «старики» и молодежь из всех четырех студий. Без такой реорганизации МХАТ больше существовать не может.

{190} «Было бы малодушно и гадко махнуть рукой на все наши завоевания, порвать с ними и броситься навстречу тому, что действительно *во многом* обнаружило бессилие и что даже, может быть, нам не по природе, — писал Владимир Иванович в марте 1924 года в Нью-Йорк О. С. Бокшанской. — Нельзя с бацу разрывать со старым и нельзя бросаться в объятия всего молодого, что попадется. Надо твердо уяснить себе (для себя я эту работу проделал), что именно есть настоящего и в нашем, Художественного театра, искусстве вообще и в нашем старом репертуаре в частности. И то и другое должно быть сохранено. Но для того, чтобы сохранить нечто прекрасное в огромном накопившемся материале, в груду которого попало и огромное количество мусора и старья, ветхости, — нельзя просто механически разделить груду на несколько куч, годных и негодных, а выбрать хорошее, годное, выудить, отчленить, отобрать, *очистить* от мусора. Практически это означает, что надо не просто — эту пьесу оставить, а эту отбросить, а даже ту, которую можно и стоит оставить, очистить (разумеется, без глубоких поранений) от того, что портило наше искусство и что непозволительно сейчас.

Только с таким подходом — *очень строгим, взыскательным* — можно принять старый репертуар».

И дальше: «Моя мечта — не ограждать фирму МХТ, а как раз наоборот, дать ей самое широкое толкование, не ограничить ее “стариками”, а, наоборот, раздать ее всему молодому, что есть талантливого, выросшего под этим колпаком. Использовать все, что создано под этой фирмой хорошего, и тем укрепить ее еще на 20 лет. Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода. Не потеряв души, не спасешься… Старики хотят, чтобы МХТ не умерло таким, каким оно есть. И оно останется и как одно высохнет. А по-моему, надо его посеять, пусть оно умрет, и тогда оно возродится надолго… И такого мнения держался Константин Сергеевич, распространяя студии.

… И публика, общество, власти, — все любят, уважают, ценят именно большое, широкое, живучее [в] МХТ, а не наглядную историю его царственного умирания, о каком у нас иногда говорили. Впрочем царственного умирания *не бывает*. *Умирание* — всегда *гниение*. А уж какая царственность при гниении.

И история оценит живучесть МХТ, а не его смерть»[[44]](#footnote-45).

Я позволила себе привести этот длинный отрывок из письма Вл. И. Немировича-Данченко потому, что оно позволяет судить о той напряженной и тревожной атмосфере, которая царила тогда и в самом Художественном театре, и в отпочковавшихся от него студиях. Обнаруживая огромную прозорливость, Владимир Иванович настойчиво {191} и упорно разрабатывал широкий и многосторонний план слияния, в результате которого был бы обеспечен приток свежей крови в организм Художественного театра, уже задетый неумолимым и неизбежным законом старения. Разработка и обсуждение этих планов требовали от Вл. И. Немировича-Данченко не только организаторского таланта, но и огромной воли и мужества, ибо и «старики» Художественного театра, побаивавшиеся нашествия буйной молодежи, и студии, уже хлебнувшие самостоятельности, относились к вопросу о слиянии очень болезненно. «Выходит, что я бьюсь, как чистейший Дон-Кихот», — с горечью писал Немирович-Данченко О. С. Бокшанской.

По первоначальному замыслу Владимира Ивановича, в дело слияния включались все студии МХАТ.

Однако этот замысел остался нереализованным: Первая студия, а за ней и Третья уклонились от слияния, предпочитая сохранить самостоятельность.

После провала этого плана Вл. И. Немирович-Данченко решил организовать «компанию артистической помощи МХАТ», состоявшую из лучших артистов Третьей и Второй студий. Немирович-Данченко надеялся, что эта группа лучших актеров составит ядро той новой и единственной студии МХАТ, которая нужна была теперь театру. Однако и этот план не был осуществлен так, как предполагал Немирович-Данченко. Десять человек из ведущего состава Второй и Третьей студий, выбранные Владимиром Ивановичем в состав компании, могли уделить ей только то время, которое у них оставалось свободным от студийных репетиций и спектаклей. МХАТ же они нужны были лишь в том случае, если смогли бы отдавать ему себя целиком, без остатка.

Убедившись, что «компания» не может быть достаточно серьезной помощью Художественному театру, Немирович-Данченко обратился с предложением о слиянии с Второй студией. Было тут же созвано экстренное собрание студии, на котором руководящая пятерка доложила о предложении Немировича-Данченко. Предложение было в равной мере и лестным и пугающим. Мысль об утрате самостоятельности сейчас, когда студия, казалось, стала находить свое лицо, когда на полном ходу шли репетиции новых спектаклей, была во многом горькой. Но возможность работать под непосредственным руководством К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко была достаточно увлекательной. После долгих дебатов было единодушно решено, что Вторая студия, считая предложение Вл. И. Немировича-Данченко за великую честь и огромное счастье, полностью и безоговорочно готова войти в славную семью Художественного театра.

Для меня лично это тоже был крутой жизненный поворот.

Моя жизнь в студии сложилась неожиданно хорошо, и слияния я побаивалась. Неуверенность в своих силах никогда не покидала — {192} всегда казалось, что все хорошее, происходившее со мной в театре, происходит случайно. Теперь я была убеждена, что меня ни за что не возьмут в труппу МХАТ.

Надо признаться, мне страстно, безгранично хотелось в Художественный театр! За три года пребывания в студии, общаясь с такими педагогами, как Лужский, Мчеделов, Телешева, Судаков, я постепенно стала понимать красоту простого, человеческого искусства. Я не изменила своего отношения к Чехову как к гениальному актеру, но поняла, что он — уникум, исключение, а для других, даже очень талантливых людей нужен труд, терпеливый и настойчивый. Возникло неодолимое желание учиться.

Поначалу, обуреваемая гордыней «ученицы Михаила Чехова», я довольно надменно относилась к целому ряду простых заданий. Нужны были время и большое количество щелчков по самолюбию, чтобы понять, что я не умею делать самые простые вещи.

Кроме того, я наконец разобралась в своем главном недостатке. У меня было неплохое воображение, я легко представляла себе образ или ситуацию, но между мной и ролью возникала пропасть. «Подтащить» себя к образу или найти образ в себе я не умела. Я была полностью запутана чеховской теорией «имитации». Более или менее свободной я чувствовала себя только в импровизациях, к которым была приучена у Чехова, но нормальный труд над ролью или этюдом был мне абсолютно чужд. То, за что меня хвалили во Второй студии, получалось у меня как бы нечаянно, чаще всего из-за того, что я ощущала остроту характерности.

Учиться непосредственно у Станиславского и Немировича-Данченко манило необычайно.

«Возьмут или нет? Возьмут или нет?» — гвоздило в голове с утра до ночи. Слухи были разные. То говорили, что возьмут небольшую группу, и называли несколько фамилий, то эта группа увеличивалась, то кто-то видел списки, в которых фигурировала и моя фамилия, то меня там не было. А однажды мне сказали, что Владимир Иванович поставил перед моей фамилией вопросительный знак…

Как ни странно, этот вопросительный знак имел для меня огромное значение и стоил многих бессонных ночей. Не знаю, вспоминал ли о нем когда-нибудь сам Владимир Иванович, — я никогда не спрашивала его об этом. Не знаю даже, существовал ли этот вопросительный знак в действительности. Но, так или иначе, он стал для меня сильнейшим стимулом. Больше всего я хотела, чтобы когда-нибудь он был зачеркнут. Могла ли я тогда думать, что через двадцать лет Владимир Иванович подарит мне свою фотографию с надписью: «Товарищу по режиссуре Марии Осиповне Кнебель с верой, что и в будущем, с моим уходом, она не забудет наших общих работ…»?

# **{****194}** Рядом со Станиславским **{****195}** Четвертая глава 1. «Актер глубокой характерности». — Граф Любин. — Крутицкий. — Арган. — Кавалер Рипафратта. — Сальери. — Рождение новой техники. — За кулисами во время чеховского спектакля. — Гаев. — Вершинин. — Астров. — Шабельский. 2. Станиславский выдвигает молодежь. — «Марков — это Марков». — На репетициях «Горя от ума». — Я играю насморк. — Школа характерности. 3. Я заболела ролью. — Первые встречи с Вл. И. Немировичем-Данченко. — На репетициях спектакля «Дядюшкин сон». — Незабываемый конкурс. — Моя Карпухина, — «С этим надо бороться!». 4. Комплексное воспитание. — «Безумный день, или Женитьба Фигаро». — Займемся сегодня старушками. — Волшебные ключи. — Л. М. Леонидов — Плюшкин. — Талант строить коллектив. — Письмо М. П. Лилиной. 5. «Кнебель с роли снять». — Разговор со Станиславским. — «Попробуйте сделать упражнение». — Я показываю «зерно». — Второй план Шарлотты. 6. Станиславский предлагает мне преподавание. — Последняя студия. — Новый метод. — Дом в Леонтьевском. — Встреча с Мейерхольдом. — Прекрасный апофеоз.

## **{****196}** 1. «Актер глубокой характерности». — Граф Любин. — Крутицкий. — Арган. — Кавалер Рипафратта. — Сальери. — Рождение новой техники. — За кулисами во время чеховского спектакля. — Гаев. — Вершинин. — Астров. — Шабельский.

Проведя реорганизацию МХАТ, влив в него поток молодых сил, Владимир Иванович с Музыкальным театром уехал на три года в Америку. Мне предстояли еще разнообразные встречи с этим замечательным человеком — во время репетиций, в его рабочем кабинете, дома, в процессе общей режиссерской работы. Но это все было спустя годы, а пока мы, молодые новобранцы МХАТ, остались под опекой Станиславского, жадно, любовно, с трепетом вслушиваясь в каждое его слово, в каждую интонацию, ощущая его каждодневное присутствие в нашей жизни.

Я видела Станиславского смеющимся, гневным, требовательным, ласковым, справедливым, нетерпимым, терпеливым, упрямым, уверенным, сомневающимся, грустным, веселым, бодрым, усталым… Но где бы и каким бы я его ни видела, я всегда знала — это гений и встреча с ним — счастье. Теперь, когда подводятся итоги собственной жизни, я знаю твердо: я счастлива оттого, что вся моя жизнь прошла рядом со {197} Станиславским, что мне пришлось «обжечься» его гением. В детстве — «Синяя птица», потом — спектакли с участием Станиславского-актера, потом — через его постановки — знакомство с искусством режиссуры и, наконец, я попала в число людей, которым он раздавал огонь своего сердца — стала одной из его учениц… А потому до сегодняшних дней считаю своим долгом передавать другим то, что было получено от него.

Но как рассказать обо всем этом, если это — вся жизнь?..

… Уже почти не сохранилось людей, которые помнят Станиславского-актера. Режиссерская и актерская молодежь обычно представляет Станиславского на сцене умным, чуть «правильным» и потому скучноватым. Театральная легенда овеяла его актерскую индивидуальность той гармонией, которая будто бы кладется в колыбель добрыми волшебниками. Как это далеко от правды!

Он приходил к гармонии труднейшими путями. И гармония эта была особой — она никогда не строилась на простейших звуках. Она вытекала из многообразия, из сложного полифонического звучания.

Он обладал чудесным даром видеть в действующем лице живого человека, ощущать его мозг, плоть, кровь. Он был велик в создании человеческой *индивидуальности* — рождал ход мыслей человека, его связь с окружающей действительностью, его взаимоотношения с другими людьми, знал его походку, посадку головы, взгляд, голос, руки. Он был характерным актером в самом большом смысле этого слова. П. А. Марков называет его актером «глубокой характерности». Сам Станиславский говорит о безграничной ценности «пережитой характерности». Те из нас, кто видел его, не смогут вспомнить ни одной роли, в которой он не ставил бы перед собой задач полного переформирования своей личности.

Критика в большинстве своем не принимала его. Я думаю, секрет крылся в *смелой характерности*, которая не укладывалась в рамки сценических правил, столь любимых критикой всех времен.

Одна за другой встают передо мной острохарактерные создания Станиславского, которые мне самой посчастливилось увидеть.

Тургенев. «Провинциалка». Граф Любин.

Крашеные, на прямой пробор волосы, густейшие усы и бакенбарды — тоже, конечно, крашеные — и маленькая бородка под нижней губой, оставляющая голым подбородок. Под пудрой и румянами отчетливо проступают морщины старика. Деланная бодрость походки, отмеченной печатью подагры.

Сначала неожиданный внешний комизм, потом — сложная гамма чувств, вспыхивающих в угасающем сознании светской пустышки. Он красился, ибо хотел убедить всех — и себя в первую очередь, — что жизнь не прошла. На Дарью Ивановну — Лилину вначале не обращал ни малейшего внимания. С трудом скрывал раздражение, когда его назойливо {198} приглашали отобедать, и оставался лишь, чтобы не обидеть провинциалов.

Но как он менялся, когда будто сквозь густой туман возникало перед ним женское лицо и вызывало в нем какие-то романтические ассоциации. Брюзгливость исчезала, он выпрямлялся и прихорашивался, а прелестная Лилина плела перед ним тончайшие кружева женского лукавства. Он красовался перед ней и перед самим собой. Томные взгляды, великолепная французская речь, улыбки, воркующий смех, а где-то в мозгу — все время беспокойство. Украдкой Любин поправлял волосы и то и дело менял положение затекающих ног. Но как светский человек он был безукоризнен, чувствовал это и наслаждался наивно, по-детски. А когда начались воспоминания о прошедшем взаимном увлечении, через светский лоск и смешную внешность стареющего «бельома» проглядывали подлинное человеческое чувство, душевное тепло и грусть одинокой старости.

А романс, который он пел! Он боялся за свой голос и волновался так, будто от этого зависела вся его жизнь. Голос переливался и чуть дребезжал…

Постепенно доведенный до бурной детско-старческой влюбленности, он окончательно терял здравый смысл. Он целовал руки Дарьи Ивановны и клялся ей в любви с такой пылкостью, что, казалось, готов был плакать от волнения. А когда, по ее требованию, с громадным трудом становился на колени, у него было такое счастливое, торжествующее лицо!

«Je vous aime, Dorothée…» — говорит он, захлебываясь от счастья, забыв о возрасте, о подагре, о вставных зубах. И вдруг замечает, как Дарья Ивановна делает кому-то знаки и с трудом сдерживает смех.

«Кому вы делаете знаки?» — спрашивал он, не вставая с колен. С него будто смывало наваждение. Растерянный старик пытался понять, что случилось. Неудержимо веселый смех Дарьи Ивановны, не выдержавшей роли, появление Ступендьева, Миши… Зал смеялся до слез. Но смех внезапно обрывался, когда глубоко оскорбленный Любин — Станиславский говорил: «Помогите мне встать, милостивый государь!.. Я как-то… здесь стал на колена…»

«Какой позор!» Куда-то исчезали и смешная внешность, и пудра, и румяна, и фатовство. Старик с растерянными, пустыми глазами стоял перед нами и не знал, как выйти из глупого, жалкого положения. Только бы не потерять светского облика, только бы не унизиться до обиды на этих провинциалов! И Станиславский — Любин находился. Он превращал все в веселую шутку. С достоинством он произносил: «Madame, je suis un galant homme», — и с несколько аффектированным благородством повторял свое обещание о переводе Ступендьева в Петербург.

{199} Таким я запомнила Станиславского. А вот отзывы прессы.

«… г. Станиславский перестарался в роли графа Любина. Выражаясь вульгарно, он задумал прыгнуть выше своей головы, дать что-то необыкновенное, а сил-то для этого и не хватило. Прежде всего ужасно неудачный грим… Потом ударился в какую-то особенную игру, окрещенную актерами именем “французской”, то есть это игра с разными экивоками, “кренделями” и фокусами. Что он, например, делает из сцены пения! Это очень смешно местами, как пародия, но этой пародии место в кривом зеркале, а не в Художественном театре…»[[45]](#footnote-46)

И даже Н. Эфрос пишет: «… Да, “Провинциалку” играли К. С. Станиславский и другие именно как карикатуру, как шарж. Хохот стоял в зале неумолкающий. И шарж был тонкий, блестящий, со многими восхитительными подробностями. Можно бы выполнить все указания пьесы и в ремарках, и в речах персонажей, не обращая графа в отталкивающую карикатуру… Станиславский в увлечении своим пониманием характера провинциалки впал в несомненную крайность и тем повредил жизненности данного образа…»[[46]](#footnote-47).

Вероятно, такая жестокая критика не могла не оказывать влияние на Станиславского: поиски внутреннего оправдания становились все более строгими. Но никогда, ни в одной роли он не отступал от смелых и острых решений. Интерес к «телу» образа никогда не покидал его. «Жизнь человеческого духа» роли не представлялась ему оторванно от физического воплощения.

… Станиславского — Крутицкого я не только видела бесконечное количество раз из зрительного зала, но и была впоследствии участницей этого спектакля — играла в нем одну из приживалок.

Наверное, из всех глупых людей, которых так любил играть Станиславский, самым глупым был этот. Громадный, мохнатый, корявый, он двигался медленно и грузно, выпятив живот, и то и дело останавливался без всяких видимых причин. А когда стоял, то закладывал руки за спину и широко расставлял ноги, опираясь всей тяжестью на плоские большие ступни. Он думал шумно. Казалось, что мысли в его голове формируются с таким трудом, что слышно, как двигаются какие-то громадные испорченные жернова. А глаза от напряженной работы одряхлевшего, неповоротливого мозга бессмысленно, по-рачьи вытаращивались. Одет он был в изношенный генеральский мундир, образующий складки на животе. Неряха, ужасный неряха. Старик с младенческим разумом.

Станиславский любил рассказывать о том, как долго он мучился, прежде чем увидел своего Крутицкого. Он понимал его характер, знал {200} бесконечное упрямство, влюбленность в свой птичий ум, но никак не мог зрительно его представить. Однажды он вошел во двор какого-то казенного учреждения и увидел в глубине его старый деревянный дом. «Стоит, — рассказывал Константин Сергеевич, — старый-старый, порос мхом, нелепый, никому ненужный, но — крепкий, еще сто лет выдержит».

Говоря об этом доме, он без грима и без костюма становился Крутицким. Вспоминая о своих старых ролях, он мгновенно преображался. У него менялись глаза, руки. Созданные им люди продолжали жить в нем, ему не стоило ни малейшего труда вызвать их к жизни.

Трудно забыть, как Крутицкий вспоминал «утехи прошлых лет», как он в сцене с Турусиной покашливал, посмеивался, брал тон мужского превосходства. А как этот Крутицкий слушал бессовестную лесть Глумова! Он старался не терять важность и не выдать удовольствие, а сам, блаженствуя, посапывал, урчал, бессмысленно двигал глазами и губами. И вдруг это мохнатое животное, переполненное восторгом, вспоминает когда-то пережитое эстетическое наслаждение и принимается декламировать трагедию Озерова:

Мне ждать ли, чтоб судьба прервала дней теченье,  
Когда к страданию даны мне грустны дни?  
Прерву…

Тут Станиславский — Крутицкий забывал текст и долго выворачивался из трудного положения. Но потом текст Озерова вновь озарял его, и с невыразимым шумом с его губ слетало:

О боги! Не прошу от вас речей искусства;  
Но дайте ныне мне язык души и чувства!

Он рычал, храпел, таращил глаза и разводил руками. Его уже невозможно было остановить. Он был в экстазе.

Чтоб при сопернице в измене обличить  
И ревностью его веселье отравить… —

неслось вслед за убегавшей от ужаса Мамаевой. А «гастрольная пауза» во время встречи с Качаловым — Глумовым! Крутицкий выходит из внутренних комнат, поворачивает дверную ручку, и хотя дверь открыта и можно свободно пройти, но ручка почему-то плохо поворачивается. Станиславский останавливался и начинал вертеть ручку, хлопал ее ладонью, дергал, опять вертел и т. д. Крутицкий отлично видит, что, приготовя корпус для поклона, его ожидает Глумов, но он не считает нужным прерывать для него хода своих глубокомысленных занятий. {201} И вертит ручку, искоса поглядывая на Глумова (дескать, как он, терпит ли), и бубнит что-то своим хриплым басом. А Глумов — Качалов стоит, склонившись в незавершенном поклоне, и ждет… Тупое чванство и коварная почтительность — и все это в маленькой, чепуховой детали.

В этой роли Станиславский был почти безоговорочно принят не только публикой, но и прессой.

Спектакль «Мнимый больной» Мольера произвел на меня впечатление веселого праздника — с шуточными обманами, фокусами, веселой музыкой и танцами. В спектакле было очень много от Бенуа, который воспринимал времена Мольера через старинный фарфор, музыку Люлли и причудливые комбинации ярких шелков. Многое в этом спектакле было чисто зрелищным. Но главным источником веселья был необыкновенно глупый и невероятно смешной человек, Арган — Станиславский.

Он казался непомерно большим из-за коротковатого красного халата, который он все время запахивал каким-то беспомощным движением. Из‑под халата торчали белые подштанники. На голову был надет белый ночной колпак, подвязанный под подбородком тесемками, которые он в минуты волнения дергал, то развязывая, то завязывая. Лицо у него все время было испуганно-вопросительным. Глаза — водянистые. Он всей душой поверил в свои болезни и, проверяя аптекарские счета, наслаждался и почти пел от умиления, повторяя про себя их текст: «Отличное мочегонное, чтобы выгнать дурные соки вашей милости…»

Наивность и доверчивость Станиславского в этой роли незабываемы. Когда его обманывала жена с пройдохой нотариусом, он верил каждому их слову, впитывал советы, переспрашивал и кивал головой в знак абсолютной готовности сейчас же действовать согласно этим советам.

Слушая угрозу Пургона, он впадал в отчаяние и молил о прощении с такой энергией, что потом, совсем обессилев, в обморочном состоянии опускался в кресло, испуская жалобные стоны: «Боже, я умираю. Братец, вы погубили меня». И вдруг с неподдельным ужасом спрашивал: «А не опасно ли притворяться мертвым?» Константин Сергеевич неоднократно говорил, что он всю жизнь испытывал особую радость, играя глупых. Когда он рассказывал об этом, я всегда вспоминала феноменальную наивность Аргана.

В «Работе актера над собой» Станиславский пишет о том, что вначале определял сверхзадачу Аргана: «Хочу быть больным». Но чем лучше он осваивался с этой задачей, «тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию». Поняв ошибку, он пришел к новому решению: «Хочу, чтобы меня считали больным». Комическая сторона пьесы сразу зазвучала.

{202} Я очень жалею, что постеснялась поговорить с Константином Сергеевичем на эту тему. Мне кажется, что в процессе работы ему были необходимы обе сверхзадачи. Вначале одна, потом вторая. Вначале: «хочу быть больным» — это заставило его прислушиваться к своему пульсу, дыханию, журчанию в кишках и т. п. Когда он стал больным, ему потребовалась полная вера окружающих в эту болезнь. А потом наступило главное и самое удивительное в роли, то, что, по-видимому, явилось результатом большой, сознательной работы. Обе задачи слились, и возникло *искусство*. Не случайно Станиславскому было так трудно определить сознательную сверхзадачу. Он утверждал, что «очень часто сверхзадача определяется, после того как спектакль сыгран. Нередко сами зрители помогают артисту найти верное наименование сверхзадачи»[[47]](#footnote-48).

… «Хозяйка нашей жизни» — так назвал Станиславский «зерно» пьесы Гольдони. Маркиз, граф, кавалер Рипафратта, Фабрицио влюблены в Мирандолину. И эта сила женской красоты создавала неповторимую атмосферу красивого, легкого, грациозного спектакля. А. Н. Бенуа являлся в этом спектакле и художником и режиссером. Это были годы, когда он был всецело захвачен Художественным театром.

А. Н. Бенуа восторженно рассказывал о Станиславском. Он был первым человеком, который заронил в мою душу преклонение перед чудесной силой таланта Станиславского. Может быть, именно ему я обязана той настроенностью души, с которой воспринимала Станиславского во всех ролях, виденных мною в детстве.

Станиславский — кавалер Рипафратта был влюбчивым до безумия, знал в себе эту слабость, и потому выработал удобную форму общения с женщинами. Она спасала его, по-видимому, не раз. Холостяк, он упорно убеждал в своем женоненавистничестве не только окружающих, но и себя. Но боже мой, до чего он был молод! В этом большом грубоватом человеке с военной выправкой, с загорелым лицом и брезгливой манерой говорить, жил страстный юноша.

Он боролся с ловко расставленными сетями Мирандолины, но его пылкое сердце радостно попадало в плен, и влюбленность, нежная, страстная, захватывала душу и лишала рассудка. Пядь за пядью, он уступал Мирандолине свою независимость.

Об одной из сцен «Трактирщицы» Станиславский часто рассказывал своим ученикам. Это была сцена, в которой Мирандолина подавала кавалеру Рипафратта рагу. О. Гзовская была великолепной кулинаркой и однажды на репетиции сказала Станиславскому, что, так как Мирандолина готовит рагу сама, ей хочется на следующую репетицию принести с собой рагу из рябчиков, приготовленное ее, Гзовской, руками. {203} Это вошло в обычай — в день спектакля Станиславский не обедал дома и с аппетитом съедал обед, приготовленный Гзовской. Мелкая деталь помогала создать атмосферу сцены. Но, главное, Станиславский рассказывал о том, какого громадного труда стоило ему научиться есть на сцене. Привычное, ежедневно выполняемое действие, будучи перенесенным на сцену, отнимало столько энергии, что более сложные психологические задачи отступали на второй план и он не мог справиться с ними.

Константин Сергеевич рассказывал, как он упражнялся дома, во время завтрака, обеда и ужина, чтобы довести еду кавалера Рипафратта до подлинного искусства. Он вырабатывал в себе автоматизм большого количества мелких действий, чтобы они не мешали ему думать, говорить, общаться, ухаживать.

В конце концов он овладел «обедом» настолько, что съедал все, до последней капельки, и еда не только не мешала ему, но вызывала особое удовольствие от игры.

Все видевшие Станиславского в «Хозяйке гостиницы» наверняка помнят эту блестящую сцену. Обед длился долго. Суп, цыпленка и соус он съедал, разговаривая со слугой, обсуждая необыкновенные кулинарные способности Мирандолины, ее хозяйственность, расторопность и скромность.

С высоты своего безукоризненного поведения он осуждал маркиза и графа за обед с дамами. Слуга менял тарелки, вносил новые блюда, наполнял бокал вином. Станиславский ел и с удовольствием отдавался легкому, свободному, живому разговору. Косточки цыпленка, которые он обсасывал, беря их, по правилам хорошего тона, пальцами, ложки, вилки, ножи, салфетки — все предметы в его руках казались необычайно выразительными. Обед этот был чудом высочайшей артистической техники.

И блеск этой техники только подчеркивал тонкость психологического рисунка.

Кавалер Рипафратта любил поесть и знал в еде толк. Но он был уже чуть-чуть влюблен. Обед продолжался, но беззаботность его исчезала с приходом Мирандолины. Она принесла ему рагу, приготовленное собственными прелестными ручками, и Станиславский — кавалер дрогнул. Может быть, от необыкновенного рагу, или от вина, или оттого, что Мирандолина сама принесла ему еду, но им овладевало необыкновенное волнение. Ему приходилось тратить громадное усилие воли, чтобы Мирандолина ничего не заметила. Он старался быть любезным, но только в очень строгих, определенных границах. Мирандолина переступала эти границы, и Рипафратта, пытаясь не терять чувство мужской свободы, катастрофически отступал все дальше и дальше. В конце сцены Мирандолина произносила тост за тех, кто любит друг друга, и {204} предлагала выпить за это «без задней мысли». С решимостью вояки, идущего на смертельно опасный бой, Станиславский поднимал бокал. «Да здравствует…», — говорил он с наивной надеждой, что Мирандолина не понимает, какая буря кипит в его груди.

В сцене притворного обморока Мирандолины было так много тончайших оттенков — и нежность, и любовь, и беспомощность неопытного мужчины, впервые видящего женщину в обмороке, и чувство вины перед ней, потерявшей сознание из-за него, из-за любви к нему. Он шептал над ней, как над маленьким ребенком какие-то ласковые слова, казалось, что он молится — только бы выздоровело, только бы скорее пришло в себя это чудное, необыкновенное существо!

А сколько гнева и страсти было в его последнем монологе, когда выясняется, что Мирандолина выходит замуж за Фабрицио! Он проклинал ее, казалось, он действительно способен убить ее. Но эти истинные страсти одновременно были страстями комического персонажа. В этом и был талант Станиславского, его изумительно точное чувство авторского замысла.

… В биографии великих деятелей театра есть факты и оценки почти хрестоматийные. Так, принято роль Сальери считать неудачей Станиславского. Сам он подверг свой «провал» жесточайшему анализу. (Как режиссер и педагог я не могу не радоваться, что этот «провал» стал причиной глубоких размышлений Станиславского о законах творчества, в частности о законах речи на сцене. «Речь — главное действие в искусстве. Без нее сценическое искусство мертво…») Но память моя, как память зрителя, упрямо спорит с общепринятым. Для меня Станиславский — Сальери остался одним из самых сильных театральных впечатлений юности. Ошибка ли это, крайний субъективизм или что-нибудь еще, — не знаю. Но когда благодаря театру тебе раскрываются многие стороны жизни, литературы, даже философии, трудно признать «ошибочным» свое восприятие. Сальери — Станиславский открыл мне слишком много.

С детских лет я знала, что Пушкин в этом характере гениальна вскрыл психологию зависти. Подчинившись этому литературному штампу, я и в спектакле ожидала увидеть «завистника».

Что же разрушило прежнее, примитивное представление? Прежде всего то, что Сальери — Станиславский был крупной личностью. Он был *талантлив*. Я увидела в нем человека, любящего искусство, живущего только искусством. Помню его большую фигуру в синем кафтане и белых чулках, крупную голову с темными волосами, асимметричное лицо и необыкновенные глаза, напряженно думающие.

Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет — и выше…

{205} Сальери — Станиславский не видел правды и в божественном разуме, управляющем людьми и их судьбами, а без правды жизнь страшна. С этой трагической, бунтующей ноты начинал Станиславский роль. Он хотел правды. Своей правды, как он ее понимал.

Бог дал человеку разум, чтобы осознать мир, чтобы проникнуть в тайны мироздания, в тайны творчества. В силу этого разума Сальери верил беспредельно. А Моцарта он *не понимал*. Он хотел его понять, считал себя способным его понять, и — не понимал!

Да простят это пушкинисты и театроведы, но Станиславский заронил в мою душу мысль о том, что мукой Сальери (лицо Станиславского от этой муки на глазах зрителя становилось серым) было не чувство зависти, а чувство *страха* перед непонятным, непознаваемым. Все, исходящее от Моцарта, не укладывалось в доступный для Сальери мир понятий о творчестве и о жизни.

Не могу судить о том, какими приемами мастерства Станиславский доносил мысль, что Сальери не завистник. Я была тогда слишком юна. Но то, что его чувство к Моцарту не было продиктовано завистью, я поняла навсегда.

Н. Эфрос пишет, что замысел Станиславского исключительно интересен: «Сальери — аскет искусства, его Великий Инквизитор. Искусство — подвиг; лишь в подвижническом, аскетически строгом к нему отношении — его подлинное спасение. И потому Моцарт, хотя творения его гениальны, хотя “Ты, Моцарт, бог”, он — злейший враг искусства и его подвижника Сальери. И оттого с великим страданием, как жертву страшную, принимает на себя Сальери тяжкий долг исправить судьбу, осеняющую гения… спасти искусство. … Зависть, тоска по славе или страх ее глухоты — только на самом заднем плане. Не он правит этой жизнью и этой душой, — которая “несносная рана”. Так построен у Станиславского Сальери»[[48]](#footnote-49).

Высоко оценивая замысел, Н. Эфрос не принимает исполнение Станиславского, «в увлечении желанием все искреннейше пережить и быть близким к жизни, он смело приносит на алтарь такого желания и ритм стиха, и торжественный характер речи, и ее исключительную красоту»[[49]](#footnote-50).

Читая сейчас Н. Эфроса и сопоставляя его мысли с собственными воспоминаниями, я ясно могу себе представить Станиславского — Сальери. Но почему-то в душе все протестует, когда я читаю об «Инквизиторе». Нет, такой Сальери не смог бы овладеть детской душой.

Я запомнила навсегда другое — жгучее страдание, стыд от ему самому непонятных чувств. Борьбу с собой, страстное желание понять Моцарта, трагическое ощущение границ, доступных человеческому разуму.

{206} Я помню, как он слушал игру Моцарта. Он слушал божественную, музыку и потом, очнувшись, тяжелым взглядом смотрел на Моцарта, как бы сопоставляя волшебные звуки с тем, кто их извлекает.

Какая глубина!  
Какая смелость и какая стройность!  
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я…

Он слышал звуки, извлекаемые божеством, и мучительно страдал от того, что в жизнь вошло *непостижимое*. Страх, мучительный страх перед неведомым. И отсюда желание освободиться, бежать, убить. Когда Сальери — Станиславский, бросив яд в стакан Моцарта, слушал и плакал, меня впервые в жизни обожгла мысль о трагедии человека, не способного вырваться из плена им самим созданных законов.

Может быть, я вынесла наивный вывод из гениального творения Пушкина, но эта мысль часто заставляла меня задумываться и впоследствии. *Если я не понимаю, — это не значит, что явление вообще непостижимо. Или — вредно*.

Ограниченным может быть и талант, и умница, и глубоко чувствующий человек. Ограниченность — трагедия, которая всегда ведет к злу. Когда я думаю об этом — а ведь этот круг вопросов постоянно, в течение всей жизни, возвращает нас к себе, — то всегда вспоминаю трагическую ограниченность Сальери — Станиславского.

… Существует мнение, что чеховские роли Станиславского — особый этап его актерской биографии, ознаменованный отказом от острой характерности и углублением психологического рисунка.

Однако если сопоставить годы рождения разных сценических образов Станиславского, можно заметить, что никакого «чеховского периода», в процессе которого Станиславский излечился будто бы от острой характерности, вообще не было. Крутицкий в «На всякого мудреца довольно простоты» был создан после всех чеховских спектаклей, граф Любин тоже, Арган и кавалер Рипафратта тоже.

Дело не в каком-то определенном периоде, когда якобы изменился самый принцип подхода к роли. Дело в том, что драматургия Чехова поставила перед Станиславским-актером особые задачи и он со всей страстью художника и умом гениального аналитика взялся за осуществление этих задач.

Уже работая над «Месяцем в деревне» И. Тургенева, он говорил: «Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей»[[50]](#footnote-51). Он говорил это {207} потому, что встретился с произведением, которое уже намекнуло на иные, более сложные требования к технике актера. Как постановщик. Станиславский в тургеневском спектакле тоже искал способы необычайно тонкого раскрытия человеческой психологии. В просторных комнатах большого старинного дома он находил какие-то опорные точки, где сосредоточивались внутренне насыщенные, а внешне крайне скупые действия актеров. Кому из видевших «Месяц в деревне» не памятны изумительные декорации М. В. Добужинского? Большой диван-красного дерева, крытый черным штофом с расшитыми по нему яркими венками цветов, — на этом знаменитом диване происходили все важнейшие сцены. Тут Наталья Петровна — Книппер выманивала у Верочки — Кореневой ее нехитрую тайну, тут происходили объяснения ее с Ракитиным.

Перевоплощение самого Станиславского в Ракитина было необычайно тонким, при том, что это, наверное, было достаточно сложной задачей. Характерность этой роли была менее ощутима, менее наглядна, чем в его острохарактерных ролях, но при этом она была несомненно своеобразной и неповторимой. Образ образованного барина-помещика сороковых годов прошлого века наверняка потребовал от него полного пересмотра своей собственной манеры говорить, двигаться, думать.

Ракитин — Станиславский был молод, задумчив, углублен в свои мысли, несколько меланхоличен. В отношениях с Натальей Петровной, хотя ирония не покидала его, он начинал светиться особым светом. За сдержанной речью и манерами можно было разглядеть все: неудовлетворенную четырехлетнюю любовь, редкие вспышки надежд и следующие за ними разочарования, тяжелую ревность, обиды. Ни повышенного голоса, ни резкого жеста. Обаяние тишины. При этом он особенно запомнился мне в минуты крайнего напряжения чувств. Например, в монологе второго действия, когда он, размышляя вслух, приходил к мысли, что Наталья Петровна любит Беляева, и ужасался этой мысли, и отказывался верить. Или когда он просил прощения у Натальи Петровны за то, что проявил к ней холодность. Сколько грустного достоинства было в повторении этой просьбы, когда он понимал, что она не слышала ни одного сказанного им слова…

Образ Ракитина, мне кажется, стоит где-то рядом с созданиями Станиславского в чеховских спектаклях.

Но, конечно, к Чехову Художественный театр привязывала особая, огромная, трепетная любовь. Эта любовь ощущалась каждым человеком в театре — от Станиславского до капельдинера. Десятилетним ребенком я попала на «Вишневый сад». Поняла я, конечно, не все, но сердцем жадно впитывала то чувство правды, красоты, добра, которое шло со сцены. Эти переживания сжимали мое сердце, и я захлебывалась от слез. Когда закрылся занавес, ко мне подошел капельдинер {208} Морозов, работавший в театре со дня его основания, и стал вместе с моей матерью уговаривать меня: «Не надо плакать! Антон Павлович ведь как назвал пьесу: комедия… Ты прочитай в программе (он заставил меня сквозь слезы прочитать вслух: “Комедия”). А ты плачешь».

Мне стало стыдно своих слез, но я не умела ему объяснить, почему я плачу. Тогда он стал успокаивать меня уже по-другому: «Не надо стыдиться. Все плачут. И взрослые тоже. Если бы ты сама не плакала, ты заметила бы, что взрослые плачут».

(Прошло много лет, и как-то однажды в мою долголетнюю бытность в Художественном театре я напомнила старому капельдинеру, как он меня утешал.)

Эта любовь к Чехову и понимание его *целым театром*, по-моему, все и определяли. Любовь эта пронизывала атмосферу спектаклей, создавала особое настроение за кулисами. Больше того, она, несомненно, влияла на актерскую технику в чеховских спектаклях. Рождалось великое искусство непрерывной жизни актера в образе. Впоследствии мне пришлось участвовать во многих спектаклях МХАТ и наблюдать атмосферу многих из них и на сцене и за кулисами. Нигде и никогда я не видела такой непрерывающейся жизни актера в роли, как в чеховских спектаклях. Это была высокая этическая настроенность, но это была и особая техника, рожденная драматургией Чехова и отношением театра к этой драматургии. (Не могу не отвлечься от рассказа о ролях Константина Сергеевича, тем более что эта тема имеет прямое отношение к его чеховским ролям.)

Играя в «Вишневом саде» Шарлотту, я каждый раз наблюдала, как актеры начинают играть спектакль *до* открытия занавеса.

Пьеса начинается с большой сцены между Лопахиным, Дуняшей и Епиходовым. Но, несмотря на это, после второго звонка все, занятые в «приезде», то есть Раневская, Гаев, Аня, Пищик, Варя, Шарлотта, сидели на скамейке в ожидании своего выхода. После слов: «Вот, кажется, едут…», бутафор (всегда один и тот же) проходил с противоположной стороны сцены и, держа в руках кожаную сбрую, обшитую бубенцами, встряхивал ею, постепенно усиливая звук, — лошади Раневской подъезжали к дому… Как только раздавался звон колокольчиков, все уходили в глубь сцены, чтобы оттуда, разговаривая, принося с собой оживление приезда, выйти на сцену.

Мне пришлось играть и с Качаловым — Гаевым, и в течение многих лет с изумительной Ольгой Леонардовной, и каждый раз закулисная сцена приезда игралась ими так, как если бы она шла при открытом занавесе. Каждый раз именно в эти минуты до поднятия занавеса Ольга Леонардовна была в том приподнятом состоянии, при котором казались совершенно естественными одновременно смех, и слезы, и слова: «Детская, милая моя, прекрасная комната».

{209} С необычайной легкостью, достигнутой, конечно, громадным трудом, «старики» МХАТ после первых же звуков колокольчика включались в самочувствие людей, приехавших на родину, не спавших ночь, озябших от утренней сырости, возбужденных радостью возвращения и горечью утрат…

Собственно, еще до начала «закулисного приезда», когда актеры только собирались, здороваясь друг с другом, перебрасывались фразами, иногда не имевшими отношения к спектаклю, — это были уже не Книппер-Чехова, не Качалов, не Тарханов, а Раневская, Гаев, Фирс.

Второй акт «Вишневого сада» начинается со сцены Дуняши, Яшки, Епиходова и Шарлотты. Потом Шарлотта уходит, но у нее есть еще один проход, так что, уйдя со сцены, я садилась на скамеечку, на которой уже сидели Раневская и Гаев. И сколько бы раз я ни играла, — мне каждый раз бросалось в глаза, что опять сидят не просто Книппер-Чехова и Качалов, а Раневская и Гаев, при этом совсем иные, чем в начале спектакля. Они только что из ресторана, из города, угроза продажи вишневого сада все ближе. Они так же перекидывались какими-то фразами на посторонние темы, но самочувствие, с которым они выходят на сцену, уже искрилось в глазах, выражалось в особом ритме, в особой пластике рук, даже в голосе, которым они произносили фразы, не относившиеся к спектаклю.

Через несколько минут после Шарлотты уходил со сцены Москвин — Епиходов. «Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером…», — произносил он трагически, и мы слышали, как каждый раз эту фразу зрители встречали гомерическим смехом. А Москвин проходил по мостику за кулисы, мимо нас, дальше по сцене, к себе в уборную, все с таким же преувеличенно-удрученным, трагически обиженным лицом. К нему подходил бутафор, Москвин отдавал ему гитару, но лицо Епиходова не менялось. Каждый раз я думала: «Когда же он “стирает” с лица это удивительное выражение? Когда же его глаза становятся опять москвинскими? И что заставляет Москвина, будучи уже за кулисами, после своей сцены *быть* Епиходовым?»

Во всем этом не было никакого ханжества, никто из «стариков» никогда не «учил», никто не призывал «спасать искусство». Они творили это искусство. Так было потому, что иначе Чехова нельзя играть. Он требует определенной «настройки» всей нервной системы. И — особого искусства внутреннего перевоплощения, непрерываемого антрактами, полного и абсолютного.

Все эти воспитанные Чеховым особенности актерского искусства Художественного театра выражались в первую очередь в том, как играл в чеховских спектаклях сам Станиславский.

В первый раз Станиславского на сцене я увидела в «Вишневом саде», поэтому Гаева на всю жизнь помню особенно ярко.

{210} Искренность и тонкость его комизма были поразительны. Это был болтливый, избалованный и необыкновенно добрый пятидесятилетний барчук. Не барин, а именно *барчук*, не умеющий сам, без помощи Фирса, одеться или раздеться. Расслабленный в речи, в движениях, в мимике одутловатого бабьего лица, он пытался держаться барином. Трудно забыть, как, говоря о бильярдной игре, он прицеливался тросточкой и с шиком стрелял губами. Или как элегантно сосал леденцы. Или с каким великолепным пренебрежением реагировал на деловые предложения Лопахина. «Какая чепуха!» — говорил он с птичьей беззаботностью, тщательно протирая носовым платком холеные ногти.

Но сквозь комизм никчемности в нем просвечивало что-то удивительно человечное. Живая память о детских годах, любовь к Ане, к сестре пленяли искренним чувством. При этом нежная любовь к сестре не мешала ему вдруг болтать о ее порочности. Вообще болтовня, иногда высокопарная, иногда поэтическая, была стихией Гаева — Станиславского. Иногда казалось, что слова слетают с его языка без всякого участия чувства или мысли. Он любил говорить, ему нравилось слушать себя. Бильярд и слова, слова и бильярд — так сложилась его жизнь. Когда Любовь Андреевна говорила, что он в ресторане опять много и некстати рассказывал половым о семидесятых годах и о декадентах, Гаев только горестно махал рукой: «Я неисправим, это очевидно…».

Но когда случилось страшное и вишневый сад продавался с торгов, оказывалось, что Гаев способен на необыкновенно глубокое чувство. Беспомощная, растерянная фигура. В руке болтается на веревочке завернутая баночка анчоусов. Он входил в комнату неуверенной поступью, с опущенной головой и, не в силах скрыть своего потрясения, плакал, по-детски утирая слезы рукой.

В чеховских ролях Станиславский раскрывал авторскую интонацию, при этом сохраняя живую творческую индивидуальность Станиславского-актера. Абсолютно различны были Гаев, Вершинин, Астров, Шабельский, но что-то самое сокровенное, присущее индивидуальности Станиславского — чистота, доброта, наивность, благородство — сквозило во всех этих ролях. Неповторимыми были характеры людей, и сквозь них при этом всегда проглядывала цельная и прекрасная индивидуальность актера.

Через несколько лет после «Вишневого сада» я испытала новое потрясение: я увидела «Трех сестер». Сейчас многое наслоилось на те, первые, впечатления, но какие-то сцены я помню отчетливо.

Третий акт — «Пожар». На сцене два *блаженно счастливых человека*: Маша — Книппер и Вершинин — Станиславский.

Вершинин сидел в одном конце комнаты, счастливый, растерянный. А Маша стояла в другом конце и отстукивала пальцами на маленьком столике: «Трам‑там‑там…».

{211} Все было странно и вместе с тем не казалось странным. Никаких внешних выражений любви, и при этом — картина полного человеческого счастья, счастливой любви, пусть короткой, но всепоглощающей. Я видела, как зрители отделились от спинок кресел и, вытянувшись вперед, с напряженным вниманием смотрели на сцену, а на лицах у них было выражение блаженства — отблеск сияния, которым светились лица Станиславского и Книппер.

Чеховский Вершинин извиняется за то, что много говорит. В Станиславском — Вершинине была такая бездна невысказанных мыслей, что ему не хватало времени поделиться ими. Его доброй душе так хотелось высказать то светлое и высокое, что жило в нем… И за этим стремлением угадывалось, как дорого ему чужое внимание, как нелепо сложилась его судьба провинциального военного и как он, в сущности, одинок…

«Дядю Ваню» я увидела значительно позже.

Станиславский в жизни был необычайно красив. И Астров тоже был красив — красотой Станиславского. Красив талантом — им светилось каждое слово, каждое движение. Его восприятие мира, любовь к природе, к своей профессии, одиночество, тяга к красоте — все, казалось, исходило от самого Станиславского. Потом я много раз видела «Дядю Ваню» с другими исполнителями. Это бывало и хорошо и интересно, но всегда мне казалось, что настоящего Астрова я видела один раз в жизни.

«… пойми, это талант!» — говорит о нем Елена Андреевна. Да, он был не просто одаренным человеком. Он был талантом. Но этот талант жил в невыносимых условиях. Огромные расстояния, грязь на дорогах, метели, нужда, болезни… Не хватало сил.

Как все это играл Станиславский? Не знаю, не понимаю. Он нигде не жаловался, не жалел себя, но вызывал глубочайшее сочувствие к себе и ярый протест против жизни, калечащей таких людей.

Он трезво, по-чеховски трезво, говорит о том, что душа и мысли Елены Андреевны пусты, но мы еще до его слов понимаем, что красота Елены Андреевны захватила его и нужен только случай, когда это обнаружится.

И когда в третьем акте эта возможность возникла, — хлынуло наружу то, что было тщательно запрятано в глубине души. Он не просил, не спрашивал о взаимности, он взволнованно приказывал, отдавая себя обаянию женской красоты и вспыхнувшему в нем чувству. Его движения становились сильными, порывистыми, голос — глубоким, и смеялся он как-то особенно, с закрытым ртом. Да, он был настоящим «Лешим» в этой сцене.

Запомнила я сцену, когда Соня почти открыто говорит Астрову о своей любви. Станиславский — Астров слышал все, что говорила ему {212} Соня, но до его души ее любовь не доходила. Он был во власти собственных мыслей и ощущений. А Соня (я видела в Соне и чудесную Лилину, и удивительно игравшую эту роль Тарасову) *не страдала* от этого, а была счастлива тем, что говорит о своей любви, и все в ней дрожало от предчувствия возможного счастья. Они касались души друг друга какими-то тончайшими струнами и все же были бесконечно далеки. Эта особая глухота — глухота от переполненности своими мыслями и чувствами — поражала.

Но сильнее всего Станиславский играл четвертый акт — финал роли.

Прошел его страстный диалог с Еленой Андреевной, в котором он с необыкновенной силой упрашивал ее остаться. Потом он как бы подчинялся неизбежному. Прошло их порывистое и страстное прощание. Серебряковы уехали. Надо и Астрову уезжать из этого дома, где он знал уют, тепло и любовь. Уезжать от любящих, строгих глаз Сони. Уезжать в одиночество, к неблагодарной, тяжелой работе. Во всем его существе чувствовалась беспредельная тоска. Она нарастала. Казалось, ему трудно дышать. Но — ни одной подчеркнутой драматической ноты. Скорее, отсутствие каких бы то ни было интонаций. Так бывает в жизни, когда приходит подлинное горе. Так люди разговаривают, когда в доме покойник. Таким суровым горем был отмечен отъезд Астрова.

Чеховского «Иванова» я видела в год его возобновления (сезон 1918/19 года). В то время я уже училась в Чеховской студии. Станиславский, актер, которого я видела из зрительного зала, стал превращаться в учителя. Поэтому все, что он делал на сцене, приобретало особое значение.

Шабельского Станиславский играл дряхлым стариком. Многие и в этой роли ругали его за то, что он «состарил» Шабельского во имя внешней характерности. Мне старость Станиславского в этой роли казалась органично связанной со всем внутренним миром Шабельского.

Больше всего запомнились его глаза и руки. В этих руках, никогда ничего не делавших, а сейчас то неумело поддерживавших плед, то безжизненно лежавших на коленях, то повисших вдоль большого, чуть сгорбленного тела, было столько усталой покорности и безнадежности! Казалось, близок час, когда эти руки скрестят навеки.

А глаза, потерявшие блеск, смотрели куда-то не то внутрь себя, не то в будущее, имя которому «вечность». Они то искусственно оживлялись, то неожиданно потухали. Старческая беспомощность, бедность, одиночество Шабельского выражались в каждом движении. У него было дряблое, морщинистое лицо, костюм сидел плохо — очевидно, с чужого плеча. Под маской презрительного отношения ко всему он прячет смертельную скуку, тоску и насмерть оскорбленное самолюбие человека, в карманах которого к концу жизни нет ни копейки собственных денег.

{213} Станиславский был по-чеховски безжалостен к Шабельскому — ничто не смягчал, ничто не затушевывал. Но *человеческое* брало верх над всем.

Пошлая затея женитьбы на Бабакиной занимала Шабельского всерьез. В попытках ухаживать за ней он нарочно пользовался самыми вульгарными приемами, будто для того, чтобы спуститься еще на одну ступеньку ниже. Ему хотелось слиться с компанией Боркина, Бабакиной и других окружавших его пошляков.

«А что, в самом деле, не устроить ли себе эту гнусность? А? Назло! Возьму и устрою… Все подлы, и я буду подл». Станиславский — Шабельский был готов переступить в себе последнюю грань человеческого. Но это желание стать подлецом сталкивалось со странным сопротивлением в себе же самом. В душе старого брюзгливого шута жила глубокая поэтичность, которая, раскрываясь то в одном месте, то в другом, захватывала душу зрителя. Верилось, что этот озлобленный человек любит музыку, верилось, что, если бы он выиграл сто или двести тысяч, он действительно поехал бы в Париж на могилу жены, верилось, что, увидев случайно виолончель, он рыдает действительно потому, что вспомнилась умершая Анна Петровна.

А когда после гримас и ломаний он признавался: «… когда солнце светит, то и на кладбище весело. Когда есть надежда, то и в старости хорошо. А у меня ни одной надежды, ни одной!» — он не жаловался, он просто констатировал безысходность своего положения. «Паша, дай мне денег. На том свете поквитаемся», — новая счастливая мысль осеняла его, и он уже готов был поверить, что Лебедев даст и перед смертью он все-таки поглядит на могилу жены…

## 2. Станиславский выдвигает молодежь. — «Марков — это Марков». — На репетициях «Горя от ума». — Я играю насморк. — Школа характерности.

Художественный театр боготворил Станиславского. С кем бы из «стариков» МХАТ не приходилось мне в течение жизни сталкиваться, в каждом я видела эту глубокую, преданную любовь и веру в своего учителя. И это, несмотря на то, что личные и рабочие отношения со Станиславским нередко складывались трудно.

Если Льва Толстого называли истинным царем России, то в русском театре таким же вольным, сердечным признанием пользовался Станиславский. {214} И он отвечал на эту любовь таким огромным творческим, организаторским, режиссерским подъемом, который трудно вообразить у шестидесятилетнего человека.

Сейчас, когда я думаю о том, что он сделал для театра за короткий период — с 1914 года, то есть с момента слияния МХАТ с молодыми силами, но трагического дня тридцатилетнего юбилея театра, когда приступ грудной жабы надолго оторвал его от практической работы, — это кажется невероятным.

Прежде всего — самая смелая поддержка и развитие реорганизации МХАТ. Решительность, с которой Константин Сергеевич привлекал к работе в Художественном театре молодежь, была замечательна. Он не только выдвигал молодых актеров на центральные роли, — что само по себе часто является болезненным процессом, — но он принял план Владимира Ивановича, который ввел молодых в самое руководство МХАТ. Заведующим литературной частью и председателем репертуарно-художественной комиссии был назначен П. А. Марков. Членами комиссии стали его однолетки — И. Я. Судаков, В. П. Баталов, Ю. А. Завадский, М. И. Прудкин.

По отношению к новым молодым сотрудникам Станиславский проявлял максимальное доверие и удивительную проницательность. Например, несмотря на объективные достоинства П. А. Маркова как критика и общественного деятеля, Константин Сергеевич имел некоторые основания отнестись к нему сдержанно — Марков неоднократно критиковал Станиславского в печати.

Незадолго до реорганизации МХАТ Марков написал статью о спектакле Второй студии «Сказка об Иване-дураке», которому Станиславский отдал много сил и времени. Марков писал, что студия недостаточно строга к себе в смысле своих «стремлений и надежд». «Постановка была неизобретательной, серьезной и глубокомысленной, без игры фантазии и остроумия». «Сказка» «лишена сказочности», мизансцены однообразны и т. д.[[51]](#footnote-52)

Как будто бы обидно? Но Станиславский первым приветствовал кандидатуру Маркова и, помимо официального назначения, взял его литературным консультантом во все свои режиссерские работы, привлекал его к распределению ролей, к приему эскизов и макетов, к обсуждению всех черновых генеральных репетиций. Станиславский оказался прав и дальновиден. Марков сыграл огромную роль в привлечении к театру Вс. Иванова, В. Катаева, Вс. Вишневского, Н. Погодина, Л. Леонова, М. Булгакова. Только находясь внутри театра, можешь понять, что стоит за сухим словом: «привлечение». Марков дружил с писателями, увлекал, заражал их, фантазировал с ними, требовал от них. Его должность {215} по нынешним представлениям могут назвать: «завлит», но не случайно Немирович-Данченко, когда его спросили, как называется должность, занимаемая П. А. Марковым, долго думал и сказал: «Не знаю! Марков — это Марков».

Так же смело Станиславский выдвинул и молодую режиссуру — И. Я. Судакова, Е. С. Телешеву, Н. М. Горчакова, Б. И. Вершилова. «Стариков» МХАТ он заставил взять шефство над каждым принятым студийцем и регулярно отчитываться ему, Станиславскому, о проведенной работе.

Таким образом, я, неожиданно для себя, попала в ученицы Леонида Мироновича Леонидова. Этот большой художник тоже неразрывными нитями был связан со Станиславским. Работая под руководством Леонидова, я *через* Леонидова тоже все ближе узнавала Станиславского. А в Леонидове видела, каких великих учеников сумел воспитать Станиславский. Например, мы работали над отрывком из «Бесов» — я играла Лебедкину. Леонидов настойчиво требовал, чтобы я поняла самую суть своей роли — мечту, которой живет жалкая, полусумасшедшая героиня Достоевского. Работа продолжалась долго. Мы с моим партнером, игравшим Николая Ставрогина, снова и снова приходили к Леонидову и показывали сделанное, а он опять и опять заставлял нас искать, докапываясь до самых корней образа.

Я увидела в подходе Леонидова железную логику и напряженную мысль, — это было от Станиславского. В Леониде Мироновиче поражали его полное, абсолютное преклонение перед Станиславским, влюбленность в него. Он говорил, что Станиславский будет вечен, как Пушкин, Гете, Данте. «Только к двум явлениям я не могу привыкнуть — к солнцу и к Станиславскому», — это слова Леонидова.

Он говорил, что систему мы сможем понять только тогда, когда разглядим в самом Станиславском «мочаловские взлеты», титаническое воображение и темперамент.

«Смотрите на него, слушайте его, не пропускайте ни одной возможности, когда вы могли бы подглядеть, ощутить процесс вдохновенного творчества, который происходит в нем на глазах у всех и потрясает любого талантливого человека…»

Любовь Леонидова к Станиславскому была для меня великим уроком. Леонид Миронович испытал много обид в театре, в том числе и от Станиславского. Известно, что для Константина Сергеевича не существовало доводов ни сердца, ни рассудка, когда дело шло об оценках в искусстве. Так, он, зная, понимая, что означает для Леонидова роль Гамлета, считая его величайшим русским трагиком, все же отдал эту роль Качалову. Так, он после генеральной репетиции снял О. Л. Книппер-Чехову с роли Клары в «Страхе» А. Н. Афиногенова, хотя нежно любил ее как друга и как постоянную партнершу. «Старики» МХАТ {216} страдали, но к их страданиям не примешивалось ни капли творческого недоверия.

Четыре года — с 1924 по 1928 — были годами беспримерной щедрости Станиславского — режиссера, педагога, воспитателя, организатора. Его желание отдать себя, свои знания, свой опыт было так бурно, что оно охватывало буквально все сферы театра. Он тратил себя с силой стихии, не думая о том, к какому утилитарному результату приведет его это творческое самовыявление. Так ливень насыщает землю, не заботясь о том, что какая-то часть земли не будет в состоянии вобрать в себя такую степень влаги.

Трудно охватить размах деятельности Станиславского за эти четыре года. Возобновление «Горя от ума», художественное руководство молодежным спектаклем «Битва жизни» по Ч. Диккенсу, постановка «Горячего сердца», руководство спектаклями «Николай I и декабристы», «Продавцы славы», «Дни Турбиных», постановка «Женитьбы Фигаро», руководство спектаклями «Сестры Жерар», «Бронепоезд 14‑69», «Унтиловск», «Растратчики». В эти же годы в оперном театре руководство спектаклем «Тайный брак», постановки «Царская невеста», «Богема», «Майская ночь» и завершенная И. М. Москвиным постановка «Бориса Годунова».

Главным во всех эти работах было *воспитание*, жесткое, бескомпромиссное воспитание коллектива в тех принципах, во имя которых сам он жил.

Вокруг каждого спектакля возникала школа — школа освоения творческого процесса перевоплощения, школа познания различных авторов, эпох, жанров, стилей, постановочного искусства.

Помню первую встречу с Константином Сергеевичем после слияния студий с МХАТ. Он собрал всю вновь пришедшую в театр молодежь, поздравил нас и сказал, что ряд молодых актеров сразу же получит большие роли, другие будут заняты в массовых сценах, но что он от всех ждет инициативы и готов смотреть самостоятельную работу любого из молодых.

Начались репетиции «Горя от ума». Константин Сергеевич взял в помощь И. Я. Судакова и Н. М. Горчакова — они подготовляли ему параллельно два состава.

Станиславский не только проверял работу — он воспитывал новый, молодой МХАТ. Он добивался, чтобы вопросы сценического самочувствия всеми участниками спектакля понимались так, как он, Станиславский, этого хотел. Во время этой работы, в которой я была и гостьей на балу, и княжной, и наконец арапкой, я поняла на себе, что для Константина Сергеевича в творчестве не существует иерархии — ни в смысле актерского положения, ни в смысле деления ролей на главные и второстепенные. Чувство гармонического ансамбля было нерасторжимо {217} с его эстетическими требованиями в искусстве, и это ежечасно выражалось в практике его репетиций. Трудно сказать, чему он отдавал больше времени и сил, — работе с центральными персонажами пьесы или народной сцене.

Он сам занимался с нами походкой, манерами, реверансами, поклонами, учил обращаться с лорнетом, обмахиваться веером. Мы делали бесконечное количество этюдов для сцены бала. Константин Сергеевич передал каждому участнику «опросный лист». Мы знали, что в любую секунду Станиславский может с удивительной любезностью попросить любого из нас ответить, кого мы играем, с кем приехали на бал, как относимся к Фамусову или к Хлестовой. И если он услышит формальный ответ, не согретый живой фантазией, нас ждут его гнев и презрение.

И мы, участники массовой сцены, работали с огромным увлечением. Сейчас мне это кажется великим счастьем: я на себе испытала, что значит — создать в безмолвной роли человека и, подчиняясь гениальной фантазии Станиславского, чувствовать в себе готовность каждую секунду стать частью общего прекрасного целого.

Особенно мне запомнились тончайшие разработки массового говора, общих звуковых реакций.

Константин Сергеевичем был изумительным *композитором* речевого шума. Организация групп, которые включались и выключались из общего говора, нарастание звукового напряжения, доведение звука до шепота, до пианиссимо, от пианиссимо до форте, потом опять изменение количества говорящих людей внутри каждой группы и тончайшее постепенное их слияние — он создавал великолепную звуковую симфонию, слыша малейшую ритмическую, звуковую, смысловую фальшь. Он проходил с нами все фазы шумов, добиваясь полного понимания каждым из участников смыслового повода для реакции. И все это проделывалось тщательнейшим образом, с учетом возможностей и инициативы каждого, самого молодого актера и т. п.

Конечно, у Станиславского были прекрасные помощники. Просматривая сейчас афиши старых спектаклей, ни в «Горе от ума», ни в «Женитьбе Фигаро» я не вижу фамилии В. В. Лужского. А ведь он был душой этих постановок. Без него процесс воспитания молодежи был бы лишен чего-то самого существенного. Про Лужского нельзя было сказать, что он ставил массовые сцены. Это делал всегда сам Станиславский. Лужский подготовлял не массовые сцены, а *каждого из нас к участию в массовой сцене, к участию в жизни Художественного театра*. Он был тончайшим проводником между нами и Станиславским.

Скоро мы убедились — слова Станиславского, что он с радостью будет смотреть любую самостоятельную работу, оказались реальностью.

{218} Мы поняли, что театр заинтересован в нашей инициативе, и бросились работать. И Леонидов, и Лужский, и Телешева поддерживали нас в стремлении, помимо работы над отрывками, показаться Станиславскому в ряде эпизодов и ролей идущего репертуара.

Я выбрала для показа роль Насморка из «Синей птицы».

Я уже писала о том, какое впечатление произвел на меня в детстве этот спектакль. Он вошел в мою жизнь, как вошла с детских лет Шестая симфония Чайковского, как картины Серова и Врубеля. Участие в «Синей птице», познание технологических секретов этого спектакля ничуть не притупили во мне чувство восхищения громадным произведением искусства.

Мы все прошли через школу «черных людей», под гениальную музыку Ильи Саца учились точному ритму движений тарелок, часов и танцующих звезд. Потом надевали на себя белые детские чепчики и в «Царстве прошлого» садились на низкие скамейки за стол так, что над столом виднелись только головы и кисти рук с мелькающими деревянными ложками. Самым интересным было то, что от каждой из этих безмолвных фигурок требовались свой характер, свой ритм: кто-то был вялым и медлительным, кто-то шумным и веселым, кто-то послушно-аккуратным.

Нам всем хотелось участвовать в сцене Неродившихся душ. Это была удивительно красивая, поэтичная сцена. Эмиль Верхарн писал о ней: «В сцене “Царства будущего”, где неродившиеся дети группируются вокруг гигантской фигуры Времени, видишь перед своими глазами не только ирреальные существа, но и ирреальную архитектуру. Все кажется отрешенным от земли и на земле неизвестным. Точно попадаешь куда-то ввысь, на какую-нибудь планету или на какое-нибудь кольцо Сатурна посреди движущихся и пламенеющих облаков»[[52]](#footnote-53).

Как и во всем спектакле, в этой сцене не было никакой мистики, и мне до сих пор не понятно, почему «Царство прошлого» сохранилось в «Синей птице» и до сего дня, а «Царство будущего» — нет. Эта картина будила в наших душах предощущение будущей жизни, манящей и радостной. Вся картина светилась каким-то перламутровым сиянием. Время — Н. А. Знаменский. Он был очень высокого роста и стоял на большом постаменте. Души были одеты в легкие белые хитоны и соединялись в удивительные по красоте, разнообразию и гармонии группы.

Среди неродившихся душ были две влюбленные души, тоскующие, что на земле им не дано встретиться. (Когда-то их играли С. В. Гиацинтова и М. А. Дурасова, и Лужский рассказывал нам, сколько поэзия они вкладывали в свои маленькие роли.)

{219} Я играла душу, несущую на землю ящик с преступлениями. Сложный костюм, умение обращаться с большим газовым шарфом, походка, как будто бы плывущая по облакам, скупость жеста, точное ощущение музыки — всем этим мы должны были овладеть. Не было ни одной души, которая двигалась бы, слушала или думала в одинаковом ритме с другими. От каждого из нас требовали человеческого «зерна». И несмотря на то, что у нас, по существу, не было индивидуальных гримов и костюмы были одинаковыми, души отличались друг от друга какой-то тонкой гранью, и в этом тоже была особая музыкальность картины.

Иногда маленькое событие, почти пустяк, в работе запоминается на всю жизнь, и к этому маленькому событию относишься с нежностью, потому что оно впервые натолкнуло тебя на важную мысль. Я показывала Станиславскому Насморк — милую смешную болезнь, которая выступала в «Синей птице» в облике маленькой девочки в белоснежном накрахмаленном капоре, в зеленом пальтишке, обмотанной клетчатым шарфом с большим белым платком в руках.

Юмор этого образа — одна из жемчужин режиссерских находок Константина Сергеевича. Рисунок поведения Насморка абсолютно точен. В музыке подчеркнуты каждое движение и каждый «чих», иногда повторяющийся несколько раз подряд, иногда сдерживаемый, иногда выражающий согласие, иногда — протест. Слов в роли нет, есть разнообразное «чихание», которым это маленькое существо, веселое, любопытное, но ужасно простуженное, реагирует на окружающее. Я буквально жила этим образом. Мне хотелось, чтобы меня действительно знобило, чтобы чихание было совсем, совсем всамделишным и сотрясало меня.

В. В. Лужский согласовал с Константином Сергеевичем день показа.

Неизвестно зачем, вероятно, от волнения, я нарядилась во все лучшее, что у меня было, и чуть ли не впервые надела туфли на очень высоких каблуках. С момента, как вошел Станиславский, мое волнение достигло предела. Реплика Ночи произнесена, сейчас должна зазвучать музыка Насморка, и вдруг я поняла, что у меня «чужие» ноги, что впереди — катастрофа. В ужасе я взглянула на Станиславского и поймала его недоумевающий взгляд — он смотрел на мои лаковые туфли! Все это длилось какие-то доли секунды. Я лихорадочно искала выхода… Раздался первый такт музыки, и меня вдруг осенило. Волнение куда-то ушло, и я в ритме музыки, чихая, сняла с себя туфли, поставила их к стенке и, наверстывая потерянное время, убыстрила движения, не сбилась с музыки и проиграла роль до конца.

Когда я кончила, то увидела Константина Сергеевича от всей души смеющегося.

— Очень смешно, — сказал он. — Молодец, что вовремя сообразила освободиться от того, что помешало бы творчеству. Но тут вам мешали {220} каблуки, явная, грубая помеха, а нам приходится всю жизнь бороться с невидимыми врагами творчества. С посторонними мыслями, с заботой о публике, с жизненным ритмом, который мы не в силах отбросить и тащим его в спектакль, разрушая сущность театра. В этой роли вам было легче. Здесь музыка продиктовала ритм. Она мобилизовала вашу волю. Вы понимали, что должны попасть в такт, вот и нашли выход, чтобы освободиться от каблуков. В такой же роли, но без музыки было бы труднее…

После показа Константин Сергеевич попросил концертмейстера проиграть ему музыку Насморка, вслушался в нее. Потом вынул носовой платок. И, сидя в кресле, проиграл весь выход Насморка. Он чихал так, что все бывшие на показе буквально покатывались от смеха.

Это чиханье понадобилось ему, чтобы объяснить: подлинная артистичность возникает только тогда, когда задача завершена *до конца*. Действие, доведенное до конца, рождало *форму*. Он почти никогда не говорил о форме, но придавал громадное значение тому, чтобы любое действие, внутреннее или внешнее, было доведено до абсолютной точности. Ничего «приблизительного» — ни в жесте, ни в движении, ни в слове, ни в приспособлении.

Он любил рассказывать, что Рахманинов на его вопрос, в чем состоит мастерство пианиста, ответил: нужно *не задевать соседние клавиши*.

— А вы, — говорил Константин Сергеевич, — все время «мажете», все время задеваете эти соседние клавиши. Но если в музыке это сразу режет слух, то в нашем искусстве это, к сожалению, бросается в глаза немногим.

Не говоря о форме, он воспитывал в актере потребность в ней.

— Не держите в руках сложенного веера, — говорил он. — Раскройте его *вдребезги*, вовсю, чтобы все цвета засияли. Не прячьте ни одной косточки, подайте ее с любовью, отдельной жемчужиной, тогда вы сможете общаться не только словами, глазами, но и веером.

А руки! Сколько сил он отдал рукам актеров, добиваясь, чтобы они стали «глазами тела», считая, что кончиками пальцев можно выразить такие тончайшие нюансы, на которые неспособна даже интонация.

А слово! А походка!

Он жаждал такой точности в выполнении задачи, какая может быть у музыканта-виртуоза.

К характерности у него было особое отношение. Он был влюблен в характерность, как в неповторимый способ выражения личности. Его воображение молниеносно реагировало на возможность заострить положение. Он был неумолим в своих требованиях органичности, естественности и т. п., но какую поддержку получал каждый, кто осмеливался на яркую характерность, на неожиданное приспособление!

{221} На репетициях молодежного спектакля «Битва жизни» из зала часто неслось: «Молодец!» — и звучал веселый смех Станиславского. Этот спектакль Третьей студии вошел в репертуар малой сцены МХАТ. Н. М. Горчаков, инсценировщик и режиссер спектакля, возглавил группу влившихся в МХАТ «третьестудийцев». Несмотря на то, что спектакль много раз с успехом шел на сцене вахтанговской студии, Станиславский решил внести в него некоторые коррективы. По существу это был предлог для углубленной педагогической работы с молодежью.

«Битва жизни» стала для многих прекрасной школой. Проходили мы эту школу радостно, а Станиславский работал с нами легко и терпеливо. Его замечания схватывались на ходу, весело, а он подбрасывал все новые и новые задания. Кажется, на этот раз он особенно радовался *инициативе* молодых. А в том, что он поддерживал и хвалил, можно было различить одну, на этот раз особенно видную привязанность — к *характерности*. Он хвалил грим, походку, парик — детали характерности внешней. Но, главное, он добивался характерности *внутренней*, без которой нет героев любимого им Диккенса.

— Выбирайте себе роли и покажите их. Сначала Горчакову, потом мне, — сказал Константин Сергеевич.

В пьесе была роль, о которой я мечтала, — миссис Снитчей. Роль м‑ра Снитчей выбрал Б. Мордвинов. Вторую супружескую пару — Крэгов — решили показывать И. Раевский и О. Якубовская.

Адвокаты м‑р Крэг и м‑р Снитчей — неразлучные друзья, а их жены смешно и наивно ревнуют своих мужей. Объединяет обеих дам любопытство к таинственным делам конторы, в которой пропадают мужья. Желание проникнуть в «тайны» конторы так велико, что, забыв все уготовленные друг другу колкости, дамы становятся неразлучными, их сердца замирают и бьются в унисон.

Показывалась наша «четверка» уже после премьеры, в которой играли основные исполнители. Станиславский смотрел нас на сцене в костюмах и гримах.

После показа молчание, потом типичное: «гм, гм» с постукиванием пальцев по столу.

— Рисунок усвоен, характерность намечена, взаимоотношения разобраны. Прошу вас сделать несколько этюдов, для того чтобы разобраться, в какой мере вы освоились с ролями.

И оказалось, что мы совсем не освоились и даже не представляли себе, как нужно жить на сцене героям Диккенса.

Константин Сергеевич предложил мне ни под каким видом не выпускать из комнаты своего мужа. А м‑ру Снитчею — Б. Мордвинову приказал уйти во что бы то ни стало. Энергия в выполнении задачи подогревалась, {222} конечно, тем, что ни Б. Мордвинов, ни я ни за что не хотели на глазах у Станиславского уступить друг другу.

На этой репетиции можно было ощутить ту степень творческой активности, к которой звал Станиславский. Мы с Мордвиновым боролись не на жизнь, а на смерть. Воображение подсказывало такое количество приспособлений, до которых, казалось, невозможно было додуматься в другой момент. А Станиславский подбрасывал все новые неожиданные ситуации. То неожиданно приходили посланные им гости и отвлекали меня от Мордвинова, который получал возможность улизнуть. То являлся посланный Станиславским м‑р Крэг — Раевский, а мне надо было, не теряя внешней любезности, отказать ему в его просьбе отпустить по важному делу м‑ра Снитчей.

Этюд длился долго. Мы были, как взмыленные лошади. Из зрительного зала доносился хохот сидевших там. Нам это не мешало — ничто, казалось, не могло остановить нашей разыгравшейся фантазии и темперамента.

Наконец Константин Сергеевич остановил нас и попросил повторить все, что мы показывали ему до этюда. Тут только мы и поняли, как растеребил нас этот этюд и какими мертвыми и формальными мы были до него. Мы поняли, в каком ритме должны жить, какой градус *внутренней энергии* заложен в наших ролях. И эта невиданная степень активности для персонажей в данном случае — основа характерности и первая ступень к ощущению диккенсовского стиля. Видя, что мы сами удивлены происшедшей в нас переменой, Константин Сергеевич позвал нас в зал и стал говорить о том, что репетиция прошла удачно в результате сильного волевого импульса, без которого актерам нечего делать на сцене, что умению отдавать себя целиком задаче нам надо будет учиться всю жизнь, что характерность, которой в какой-то мере каждый из нас владел, стала в процессе этюда неизмеримо органичней, потому что мы отдавались действиям до конца, добивались в осуществлении задачи «мертвой бульдожьей хватки». Вдруг он стал очень серьезным:

— Конечно, сегодня мобилизации вашей воли, внимания, фантазии помогло мое присутствие, ожидание моего решения, будете ли вы играть роли, которые вам так хочется играть. Значит, помимо задач роли, вам понадобился особый манок…

Мы сидели в смешных, подчеркнутых гримах, счастливые от успеха, а он говорил с нами серьезно и грустно о том, как бесконечно трудно всегда, всю жизнь, каждый день бескомпромиссно заниматься искусством. Он говорил о больших вопросах, а мы в те годы, конечно, понять его не могли. Он отлично сознавал это, но все-таки говорил, не жалея времени. Впоследствии меня часто мучила мысль о том, какими неразумными, зелеными бывали мы рядом с гениальным художником, как {223} упивались собой, своим состоянием, а он при этом тратился до конца, понимая, что из всего того, что он нам отдает, мы способны взять одну сотую долю, — знал это и продолжал отдавать.

А спустя годы мы повзрослели и поняли, какое богатство он нам протягивал. А его уже не было в живых, и мы лихорадочно вспоминали, вспоминали, стараясь осознать то, чему когда-то он нас учил…

## 3. Я заболела ролью. — Первые встречи с Вл. И. Немировичем-Данченко. — На репетициях спектакля «Дядюшкин сон». — Незабываемый конкурс. — Моя Карпухина, — «С этим надо бороться!».

В 1927 году Художественный театр принял к постановке «Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому. Роль Карпухиной была дана М. П. Лилиной. Во втором составе эту роль должна была играть Л. И. Зуева. А я с увлечением готовила свою Луизу Карловну — одну из мордасовских дам.

С нами работали В. В. Лужский (помимо этого, он репетировал роль князя) и К. И. Котлубай. Несколько раз «Дядюшкин сон» репетировал Станиславский. Я присутствовала на репетиции, когда он работал с Карпухиной — Лилиной. Это было бесконечно интересно.

И вот постепенно эта самая роль завладела моим воображением. Завладела совершенно бескорыстно — трезвый рассудок подсказывал мне нереальность соревнования с такой актрисой, как М. П. Лилина. Но я буквально влюбилась в роль и начала работать над ней, в полной тайне от всех, не думая о результате.

Я с детства любила Достоевского. Неточка Незванова, Нэлли, Илюша были для меня детьми, может быть, более реальными, чем многие из тех девочек и мальчиков, с которыми я играла. Первым моим отрывком в театре была полусумасшедшая Лебедкина. Л. М. Леонидов, работая со мной, приоткрыл мне тайны подхода к Достоевскому, заразил интересом к фантастической собранности, психологической устремленности Достоевского.

Это был, пожалуй, единственный случай, когда между мною и ролью не было дистанции, которую нужно было мучительно преодолевать. Хотя характер Карпухиной был как будто очень далек от моей жизненной индивидуальности, все черты сумасбродного существа я, как ни странно, находила в себе. Я с радостью открывала в себе смелость, {224} абсолютно не свойственную мне в жизни, находила в себе то, что делает нелепую Карпухину посмешищем всего Мордасова. Я понимала ее внутренне и очень ярко видела ее внешний облик. Достоевский пишет, что она только нравственно походила на сороку, а физически — скорее на воробья.

Маленькая пятидесятилетняя дама, с остренькими глазками, в веснушках и желтых пятнах по всему лицу… На иссохшем тельце ее, помещенном на тоненьких крепких воробьиных ножках, — темное шелковое платье, всегда шумевшее, потому что она двух секунд не могла пробыть в покое. Эта женщина помешана на том, что она — полковница. Со своим мужем она часто дралась и царапала ему лицо… Мне как-то сразу попало в душу, что она зловещая и мстительная сплетница, и для себя я нашла источник ее мстительности. Обиды, ежедневные, ежесекундные обиды, никто не хочет считаться с тем, что она выше, достойнее…

Мне казалось, что Карпухина должна говорить гораздо громче меня, — я этим овладела. Она двигалась быстрее и резче — это тоже стало привычным и легким. Слова у нее лились потоком, без пауз, обрушиваясь на окружающих, — я научилась так говорить.

Постепенно во мне созрело что-то такое, к чему было достаточно притронуться краешком мысли, чтобы вызвать в себе острое и сложное чувство. В этом чувстве была и обида на весь мир, и бурное желание доказать свое преимущество, и злоба, и упорство, и сознание своего бессилия. А главное — громадная энергия и готовность в любой момент самым невероятным образом выразить свой протест против несправедливо сложившейся жизни — хотя бы криком, хотя бы плевком, хотя бы царапаньем.

Мне казалось, что Карпухина ежедневно выпивает, чтобы заглушить обиду и честолюбивые мечты. Я чувствовала, что стоит мне дотронуться до «ран» Карпухиной, как я меняюсь не только внутренне, но и внешне.

О своей работе я никому не говорила. Втайне мечтала когда-нибудь показать ее Леонидову.

А жизнь шла, и в процессе репетиции «Дядюшкиного сна» многое менялось. Станиславский заболел, и врачи отправили его лечиться за границу. Лилина не могла оставить его одного и уехала с ним. Заболел и Лужский. В режиссуру включился В. Г. Сахновский. Роль князя стал репетировать Н. П. Хмелев.

Карпухину теперь репетировала Лидия Зуева.

Во Второй студии она была моим педагогом, и с тех пор у нас сохранились очень хорошие отношения. Она призналась мне, что роль Карпухиной для нее чужая и что идет она на сцену, как на казнь. И еще она сказала, что Карпухина, по ее мнению, моя роль и предложила {225} после премьеры позаниматься со мной. Я призналась, что уже работаю над ролью…

Премьеру решили выпускать, не дожидаясь приезда Станиславских.

В конце февраля 1929 года в работу вошел Вл. И. Немирович-Данченко. В этом спектакле я в первый раз узнала его как режиссера, постановщика, педагога. И как актриса я первый раз попала в его руки.

Человек огромного темперамента, он как бы излучал и устанавливал вокруг состояние сосредоточенного покоя. Я ни разу не слышала от него крика, ни разу не видела его вышедшим из себя. Воспитанность — в самом глубоком понимании этого слова — вносила совершенно особую тональность в манеру его обращения с людьми и в атмосферу репетиций.

Когда его маленькая крепкая фигура появлялась в фойе театра или в зрительном зале, — само собой воцарялась тишина. Тишина уважения. Трудно понять, как это происходило, но факт: когда с ним разговаривали такие высокие люди, как Леонидов или Качалов, то все в их фигурах менялось, и Владимир Иванович казался выше их. При этом в поведении Немировича-Данченко не было ни малейшей важности и нескромности, наоборот, его всегда отличали простота, приветливость. Но всегда точно ощущалась дистанция, через которую не могло пробиться амикошонство. Это была дистанция высокой мысли, она как бы отделяла его от любой формы обывательщины.

Узнав его как режиссера и педагога, я увидела присутствие удивительного, редкого качества: Владимир Иванович всегда задумывался над тем, что актеру идет, а что не идет. Он говорил об этом так, как можно говорить о фасоне платья, шляпы, прически. Он считал, что зоркость режиссерского глаза необходима именно в отношении секрета актерской индивидуальности, ее своеобразия и заразительности. И это абсолютное познание человеческих данных, мне кажется, он начал с себя. Он знал себя великолепно. Например, огромной волей выработал в себе какие-то качества, компенсирующие маленький рост, — и рост этот не замечался окружающими. Я думаю, что он беспрерывно ощущал рядом с собой Станиславского — не только как художника, режиссера и мыслителя, а как человека. Голос, рост, красота, безграничное обаяние Станиславского — все ставило Немировича-Данченко в невыгодное положение, все требовало великого ума и такта в творческом и человеческом сосуществовании.

Крик Станиславского производил ошеломляющее впечатление; если бы закричал Владимир Иванович, — обнаружился бы слабый голос-Константин Сергеевич мог красивой, летящей походкой пройти широким шагом по зрительному залу; Владимиру Ивановичу такие движения были противопоказаны. И Немирович-Данченко нашел свой, только ему присущий стиль поведения, как бы устраняясь от какого бы то {226} ни было сравнения. Его обаяние было совершенно иным, но оно было громадно.

С первых же встреч с Владимиром Ивановичем он поразил меня острейшим чувством современности.

Пришла революция, смела старое. Не только «старики», но и многие-молодые чувствовали себя растерянными, многого не понимали — и в жизни, и в искусстве. Немирович спокойно и твердо вел театр. Ни возраст, ни старая культура не мешали ему понять и безоговорочно принять Советскую власть. Именно его уверенность в том, что искусство Художественного театра сможет быть близким народу, вела театр вперед, уберегала от опасностей и колебаний.

Есть люди, которые принадлежат не одному поколению, а целому веку, как бы вбирают в себя всю его культуру, становятся живым воплощением его лучших традиций. Таким человеком был Владимир Иванович.

Оглядываясь на свою юность, он вспоминал о русско-турецкой войне, о демонстрации на похоронах Некрасова, о первом представлении «Лебединого озера», о покушении Веры Засулич на петербургского градоначальника Трепова, о смерти ученика Щепкина, артиста Малого театра Шумского и т. д. и т. п.

Современниками для него в равной мере были художники Крамской и В. В. Дмитриев, композиторы Мусоргский и Шостакович, драматурги Александр Николаевич Островский и Николай Погодин. Он чувствовал атмосферу аристократических салонов Толстого и купеческих особняков Островского, был своим среди героев Чехова и среди участников Великой Отечественной войны.

Сила его была в том, что, начав в эпоху Чайковского и «передвижников», он шагал вместе с веком, не отставая ни на шаг. И мы, молодые, только удивлялись свежести его взгляда на жизнь, богатству наблюдений, ненависти к всякого рода рутине и штампам.

… Итак, Владимир Иванович вошел в работу над спектаклем «Дядюшкин сон».

Коллектив театра — удивительный организм. Он расставляет свои оценки задолго до премьеры. Случается, что «заходящие» на репетицию выносят приговор верно, но бывает, что скороспелое суждение приносит исполнителю ненужную и долго непроходящую боль. И актеру долго потом приходится завоевывать признание в атмосфере полного неприятия, — даже теми, кто питался только слухами. В театре считали, что спектакль не получается по вине двух исполнителей. Первым называли Хмелева, второй — Лидию Зуеву.

Что касается Хмелева, то в его жизни не было буквально ни одной роля, в которой ему не предрекали бы провал. Сейчас я думаю, что в основе этой труднейшей и постоянной для Хмелева ситуации лежал {227} все тот же даже в МХАТ укоренившийся штамп театрального амплуа. Право на ломку этой традиционной классификации было единогласно дано только Михаилу Чехову. Его талант легко сметал любую ограниченность амплуа, и это признавалось всеми. К Хмелеву относились иначе, хотя и признавали его исключительную одаренность.

Только Станиславский и Немирович-Данченко всегда верили в Хмелева и смело поручали ему самые неожиданные роли.

Так было и с ролью князя в «Дядюшкином сне».

В. В. Лужскому, который до своей болезни репетировал князя, было около шестидесяти лет. И вдруг на роль назначен совсем молодой Хмелев! Рассуждали так: в эпизоде можно блеснуть яркой характерностью — Хмелев это уже не раз доказывал. Здесь же — центральная роль: старик, рамоли, аристократ, знающий французский язык лучше русского. Острая внешняя характерность здесь будет казаться нарочитой и т. д. и т. д.

Работа у Хмелева шла трудно, и слухи о предстоящем провале росли. Нельзя сказать, что разговоры были злопыхательскими. Нет, в низ было и искреннее сочувствие Хмелеву, получившему «не свою» роль. Это действительно была почти единственная роль, которую Хмелев долгое время репетировал бледно, с несвойственной ему «правильностью» хода, тщательно нащупывая взаимоотношения, ход мыслей, лексику и т. д.

В разговорах после репетиций, во время спектаклей, по дороге домой я понимала, что в душе Хмелева — буря. Он скрывал от всех, что ежедневно к девяти часам утра к нему приходит преподавательница французского языка и он упорно осваивает не только произношение фраз, которые ему необходимы по тексту роли, но изучает язык широко в полно.

«Почему вы не произносите французских фраз, которые есть в тексте?» — спросила я его однажды. «Зачем я буду это делать сейчас?! — накинулся на меня Хмелев. — Чтобы стать посмешищем, чтобы каждый мог меня поправлять? Спасибо, Сахновский согласился ждать. Когда овладею, — скажу…»

Как всегда, в его упорстве чувствовалась громадная, затаенная сила; На отношение окружавших он как бы отвечал вызовом. Уверенность в своем праве на эксперимент всегда возрастала в нем от молчаливо борьбы с неверившими.

Вместе с тем ему было необходимо знать, *почему* его не принимают. И он выспрашивал. Надо признаться, эти выспрашивания бывали мучительны. Он буквально вытягивал ответ, а потом злился на откровенно высказанные соображения. В то же время ничего не пропускал из сказанного — копил, прикидывал, разбирался.

Владимиру Ивановичу была показана на сцене вся пьеса. Он сказал, что спектакль должен выйти в ближайшее время и отметал несколько {228} блестящих исполнителей — Книппер-Чехову, Синицына, репетировавшего Мозглякова, и особенно Хмелева. Он сказал, что прицел Хмелева к роли исключительно интересен, оригинален и современен. Он снял какие бы то ни было сомнения по поводу того, что Хмелеву может помешать молодость. Он считал, что именно зоркий глаз молодого Хмелева поможет ему ощутить тот старческий распад, который так великолепно описал Достоевский. И действительно, Хмелев в этой роли как будто тончайшим духовным скальпелем снимал с человеческого характера все ненужные бытовые пласты и обнаруживал личность поистине невероятную.

У Владимира Ивановича была одна любопытная черта, которую все знали. Он не любил снимать актера с роли. Говорили, он суеверен и считает, что это приносит несчастье спектаклю.

На самом деле объяснялось это на редкость бережным отношением Владимира Ивановича к актеру. Он любил актера как особый, тонкий, нежный организм, никогда не переставал восхищаться природой актера, его способностью к перевоплощению и т. п. Такого «чувства актера», как у него, я больше никогда не встречала.

Поэтому к распределению ролей он относился с необычайной ответственностью, считая этот момент решающим в борьбе против штампа. И если уж Владимир Иванович останавливался на каком-то актере, то потом с необычайным трудом отказывался от своего решения. Он нечеловечески терпеливо работал с каждым, кому сам давал роль. Это можно было бы сравнить с работой тончайшего ювелира, но в руках ювелира — мертвый камень, а Владимир Иванович как будто брал руками живое человеческое сердце и придавал ему то биение, которое сам слышал в авторском образе. Ну, а взяв в руки чужое сердце, разве так просто выбросить его? Поэтому нередко Владимир Иванович упорно держался даже за тех исполнителей, которые задерживали работу.

Так было и с Лидией Зуевой в «Дядюшкином сне», хотя, вероятно, актрисе было бы легче, если бы он был решительнее. Наконец после многочисленных просьб Зуевой освободить ее от роли, не видя иной, полноценной исполнительницы, кроме Лилиной, Немирович-Данченко решил назначить конкурс на роль Карпухиной. На это предложение отозвались многие.

Владимир Иванович попросил Ксению Ивановну Котлубай в течение нескольких дней организовать показ.

Я заметалась. С одной стороны, назывались фамилии опытных характерных актрис, соревнование с которыми мне казалось непосильным. С другой стороны, я понимала, что такой случай больше никогда не повторится. Подталкивала меня настойчиво Лидия Игнатьевна Зуева. Она же уговорила меня посоветоваться с Леонидовым. Он отнесся к моим переживаниям воистину по-леонидовски.

{229} «Роль нравится?» «Очень». «Давно работаете над ней или решили показывать только потому, что Владимир Иванович кликнул клич?» «Нет, давно, но боюсь, что не справлюсь». «Конечно, сразу не справитесь, — важно, чувствуете ли вы, за какую струну браться».

Он постоял около меня, побуравил меня своими разными по величине глазами и сказал твердо: «Подавайте заявление. От показа ничего, кроме пользы, не будет. В такой роли и провалиться не грех. Да еще сам Владимир Иванович скажет вам, что плохо. Это тоже дорогого стоит».

Через несколько часов после того, как я подала заявление, мне позвонила секретарь Владимира Ивановича Ольга Сергеевна Бокшанская. Владимир Иванович просил передать мне, что роль Карпухиной — гастрольная, требует такой актерской техники, которой у меня нет, поэтому мой показ Владимир Иванович считает нецелесообразным. Как ни странно, я не ощутила ничего, кроме внезапного покоя.

Наступил день конкурса. Показывались пять актрис. Выбрали картину, в которой Карпухина врывается к Марье Александровне и застает там дамское общество. Так как я была одной из мордасовских дам, то в каждом из показов я была занята.

Этот день был необычайно трудным для всех. По такому дню ясно вспоминаешь необычайную дисциплину, которая в те годы была в МХАТ. Решался серьезный вопрос. Все понимали, что Владимир Иванович пошел на крайние меры. Все исполнители, во главе с Ольгой Леонардовной, репетировали на полном нерве. Впрочем, Владимир Иванович не признавал иных репетиций.

Показ подходил к концу. После каждого прогона Владимир Иванович делал замечания всем исполнителям. Главным образом он следил за тем, чтобы «дамы» воспринимали бы каждую новую Карпухину действительно по-новому. С безукоризненной точностью отмечал он малейшую склонность к выученной интонации, привычной реакции и т. п.

Наконец показ был окончен. Владимир Иванович пошел к двери. Случилось так, что я в это время стояла около двери. Его взгляд случайно остановился на мне. Помню, мне подумалось, какие у него усталые глаза. А в это время он, открывая дверь, сказал мне:

— Ведь и вы хотели показывать роль. Почему же не показали?

— Но вы, Владимир Иванович, сказали, что это не имеет смысла.

— И вы смирились? — спросил он возмущенно. Я молчала, подавленная и растерянная. — Какая же вы актриса, если, не сделав ни малейшей попытки, отказались от роли, которую вам хотелось играть?

Вокруг нас собрались все участники сцены. Я еле сдерживалась от слез. Вдруг Владимир Иванович неожиданно повернулся и пошел обратно на режиссерское место.

{230} — Извольте сейчас же привести себя в порядок, начинаем показ.

Все засуетились. Ксения Ивановна Котлубай взяла на себя роль моей дамы, но ей необходимо было проверить порядок реплик. Мои мизансцены она не только знала, но большую часть их сама предлагала, а в этот момент никак не могла освоить. Владимир Иванович сидел, отвернувшись от нас, глядя в окно. В последнюю минуту, когда Котлубай освоилась с мизансценами, выяснилось, что я карпухинских не знала совсем.

— Владимир Иванович, — сказала Котлубай, — Кнебель мизансцен не знает.

— Какое это имеет значение? — сказал Владимир Иванович. В его интонации послышалось удивление. — Дело же не в мизансценах.

Как я прошла сцену, не помню, не помнила и тогда. — Кнебель, подойдите ко мне. Я подошла.

— Сядьте.

Я села. Но тут же заметила, что моя правая нога неприлично дергается. Я попыталась изо всех сил прижать ее рукой, но это не помогло, стала дергаться не только нога, но и рука.

Владимир Иванович положил свою руку на мою и ласково сказал:

— Вот вы, оказывается, какую Карпухину надумали! Успокойтесь. Сейчас мы начнем работать.

Я сидела и «успокаивалась», а Владимир Иванович внимательно смотрел на меня. Кругом стояла тишина. К паузам, в которых Владимир Иванович думал, все относились с огромным почтением. Страстная и всегда точная мысль, уже рожденная, уже живущая, хотя еще не высказанная вслух, ощущалась всеми.

— Вы можете сейчас еще раз пройти свою роль?

— Да, конечно.

— А могли бы вы сыграть ее, если бы я сказал вам, что вы играете трагедию?

Я почувствовала, как он нацеливает меня на новое ощущение Карпухиной. Это было в его глазах, в изменившейся позе, в интонации. Я сыграла.

— Молодец, — сказал он. — А теперь сыграйте так, будто Карпухина — персонаж из водевиля.

Я растерянно смотрела на Владимира Ивановича, еще не в силах остановить слезы, которые неожиданно обожгли мне глаза в Карпухиной.

— Водевиль когда-нибудь играли? — спросил он. Все засмеялись. Я тоже. Потому что Владимир Иванович задал этот вопрос, как-то резко изменив свой ритм, закинув одну руку за спинку кресла, обводя всех озорными, полупьяными глазами.

{231} В меня вселилось удивительное чувство: «все могу».

Я сыграла.

— Молодец, — сказал Владимир Иванович, — чтобы сыграть Карпухину, надо ощутить и трагическое, и комическое. Тогда вы найдете тот сплав противоречивых красок, который нужен в Достоевском. И еще запомните: чтобы сыграть Достоевского, нужна железная логика и вот такое сердце, — Владимир Иванович распахнул до предела руки. — Без этого Достоевского нет.

Он встал и, не сказав больше ни слова, ушел.

Все поздравляли меня.

Прошла неделя. Карпухину по-прежнему репетировала Зуева. Владимир Иванович еще подробнее останавливался на ее сценах. Мне он не говорил ни слова.

Я решила, что о моем показе забыто. Как всегда, с необыкновенной тщательностью Немирович проверял костюмы. К моему костюму и гриму он был особенно придирчив. Длина юбки, цвет отделки, белая оборочка на накидке — все это диктовалось им. Я поворачивалась во все стороны, тайно ловя его взгляд, но ничего, кроме сосредоточенного внимания к костюму и гриму Луизы Карловны, не улавливала.

Генеральную играла Зуева. На следующий день Владимир Иванович собрал всех и работал над финалом спектакля, который долго не находился. Ему хотелось добиться в этой сцене особого внутреннего напряжения, когда спрятанные страсти Марии Александровны, Мозглякова и дам вырываются наконец наружу.

— Тут мы должны добиться фантасмагории, — сказал он. — Это особое физическое самочувствие, которое Достоевский называет «затмением ума», при нем все привычные нормы поведения забываются. Можно все — обвинять друг друга в краже сахара из сахарницы, говорить в глаза: «Кадушка проклятая», — и дойти до того, что благовоспитаннейшая Марья Александровна крикнет несчастному князю: «Идиот! Подлец!»

Владимир Иванович добивался оголтелой, неприкрытой, обнаженной борьбы между Марией Александровной, задумавшей выдать свою дочь за умирающего князя, и Мозгляковым, который, не помня себя от обиды, осуществлял свой дьявольский план мести. Тихо, постепенно, почти неслышно он раскрывал темперамент сцены, подсказывал то одному, то другому актеру градус борьбы.

Книппер и Синицын действительно боролись не на жизнь, а на смерть. Ольга Леонардовна, которая всегда казалась воплощением женственности и изящества, была в этой роли абсолютно неузнаваемой. Смелая, горячая, резкая, она неслась на всех парусах к осуществлению своего замысла. В ней был тот «дьявол», о котором говорил Владимир Иванович. Красивая, гордая голова, великолепная прическа, обнаженные {232} белоснежные плечи, шуршащее зеленое платье, и — взгляд победительницы и королевы, когда она объявляла князя женихом Зинаиды. А поняв коварный план Мозглякова, внушившего князю, что предложение, сделанное им, лишь очаровательный сон, — эта Марья Александровна наливалась бешеной энергией и шла в беспощадный бой. Мы, мордасовские дамы, каждая по-своему уязвленные несправедливостями жизни, возмущенные слухом о бракосочетании Зинаиды с князем, дамы, которые гнались за высоким гостем и задыхались от зависти, — мы кидались в этот неслыханный скандал со всей страстью. И вдруг помолвка Зинаиды оказывалась жалкой ложью, выдумкой, «сном».

— Задохнитесь, каждая по-своему, но только по-настоящему, от этой новости, — требовал Владимир Иванович. — А теперь добейтесь, чтобы каждая ваша реплика ранила, убивала, уничтожала Марью Александровну.

Потом Владимир Иванович искал резкого изменения объекта. Дамы, готовые растерзать Марию Александровну в «благородном» желании защитить князя, при первом его неосторожном слове бросали свою жертву и набрасывались на князя. Мария Александровна примыкала к нам, и начинался, по словам Немировича-Данченко, «самосуд».

Была построена замечательная мизансцена. Князь — Хмелев сидел на круглом диване, мы окружали его со всех сторон. Реплики колкие, безжалостные должны были сыпаться на бедную голову князя одна за другой. Секундное промедление кого-нибудь из нас возмущало Владимира Ивановича.

— Поймите, — говорил он, — нет страшнее греха, чем рвать живой темперамент. Кто-то зазевался, и вся сцена гибнет.

Мы чувствовали, что он волнуется.

— Я прошу дам пройти всю сцену в нерве. Мозгляков, постарайтесь увести от них князя. А вы, Николай Павлович, постарайтесь найти в себе силы уйти.

«— Коли я кадушка, так вы безногие‑с, — начинала одна из дам, а вслед за ней вступали остальные.

— Ну да, безногие‑с, да еще и беззубые‑с, вот вы какие‑с!

— Да еще и одноглазый!

— У вас корсет вместо ребер‑с!

— Лицо на пружинах!

— Волос своих нет‑с!

— И усишки-то, у дурака, накладные…»

Хмелев, растерянный, жалкий, пытался спастись от града насмешек. Он тянулся к Мозглякову, бессмысленно вскидывал лорнет, у него подергивались ноги. Он слабел с каждой минутой.

— Уходите, — шептал ему Владимир Иванович.

{233} «— O mon charmant enfant… вы одна… вы только одна… добродетельны. Вы бла‑го‑родная девушка!»

— Падайте громко и четко, — сказал Немирович-Данченко, — смерть…

Хмелев сразу понял, что эти слова обращены к нему.

«— О боже мой!» — глубоко вздохнул князь и упал. Мы растерялись. Такой финал был совсем неожиданным — на прежних репетициях Хмелев уходил за кулисы. Владимир Иванович был доволен.

— Я давно задумал этот финал, — сказал он, — но мне было необходимо довести «травлю» до высочайшего накала, тогда именно смерть князя может стать финалом этого трагического фарса…

В этот же день, к вечеру, мне позвонила О. С. Бокшанская и сказала, что Владимир Иванович в семь часов ждет моего звонка.

— Завтра генеральная с публикой, — услышала я в семь часов вечера, — когда вы хотите сыграть Карпухину?

Я онемела.

— Вы слушаете меня?

— Слушаю, Владимир Иванович.

— Хотите рискнуть на дебют? Мне хочется проверить вашу заразительность. Я боюсь за ваши нервы. Боюсь, что вы не доиграете сцену. Хотя за эту неделю вы проявили мужество. Мысль о Карпухиной не помешала вам серьезно репетировать в народной сцене. Я внимательно наблюдал за вами. Подумайте и сообщите свое решение Калужскому. Вечером вам помогут наладить парик и костюм.

— А репетиция? — судорожно произнесла я.

— Репетиции не будет. Какой смысл в одной-двух репетициях? В первом акте вы вдвоем с Ольгой Леонардовной, куда она предложит вам сесть, — туда и сядете. В третьем я разрешаю вам делать, что угодно. Не забивайте себе голову мизансценами. Надеюсь, у вас хватит сценичности, чтобы не запутаться среди дам. Опыт участия в этой сцене поможет вам. «Зерно», по-моему, вы взяли крепко. Темперамент направлен верно. Постарайтесь от волнения не потерять озорство…

Через два часа я уже была в театре, и Гремиславский колдовал над моим гримом.

Милый, добрый Яков Иванович, скольким людям он помог «довоплотиться», скольких ободрил в эти минуты, помог успокоиться, сосредоточиться на главном! Тихий, ласковый, он через зеркало внимательно смотрел на вас, и вы приходили в себя…

«Ну‑с, попробуем “мимочку”, — говорил он, и это означало, что ему нужны глаза, взгляд образа. — Улыбнитесь, скажите несколько слов», — мягко просил он, ласково кивал, уходил, приходил и приносил с собой всякие свои секреты, тонко, незаметно помогавшие ему создавать новое лицо человека.

{234} А сколько часов проводил он в зрительном зале, задолго до тою как начинались попеки грима, чтобы угадать и подсказать актерам какую-нибудь драгоценную деталь! Это он говорил про грубо сделанные парики: «Париковат парик, надо бы переделать». Это он был неизменным другом и советчиком Константина Сергеевича, Леонидова, Качалова, а потом стал строгим учителем и ласковым покровителем молодежи.

Узнав, что мне предстоит «дебют», он взволновался. На этот раз он изучал меня не только через зеркало — мне пришлось проиграть ему кусочек роли. Только после этого он и его верный друг и жена Мария Алексеевна Гремиславская, ведавшая дамскими париками, принялись за меня.

Чаще всего понятие «кулисы» произносится с долей скепсиса. Но есть минуты «закулисья», которые навсегда оставляют жаркое чувство благодарности. Это когда все окружающие — актеры, гримеры, костюмеры, электрики, рабочие сцены, — чувствуя, что их помощь нужна, как никогда, вдруг отдают тебе столько любви, нежности и заботы, что страх уходит и кажется, ты не один в мире. Так мне вспоминается шумная толкотня в моей уборной накануне утренней генеральной. Ольга Леонардовна, Хмелев, Синицын, Котлубай, Сахновский, каждая из приходящих дам — все слились у меня в один радостный вихрь. Все в этом «дебюте» было непедагогично, но это был истинный праздник для актера, вселяющий веру в себя и бесконечную любовь к театру.

Уходя со сцены после своего выхода, я впервые в жизни услышала аплодисменты, адресованные мне. Мне! Сладкий и опасный яд, как я ему была рада!

Третий акт я играла, как во сне. Нервное напряжение не было тягостным, во мне что-то ликовало, рвалось наружу.

Когда я двинулась по лесенке трюма наверх, помощник режиссера Людмила Штекер крепко схватила меня за фалды отороченного мехом казакина. Я растерялась и рванулась из ее рук.

— Так нужно, — шепнула она. — Тебя не велено пускать. Ты сопротивляйся!

Сделать это было далеко не просто, но все-таки я вырвалась и вовремя попала на сцену. Вылезла я туда в полном беспорядке — шляпа сдвинута набок, казакин расстегнут, муфту я вырвала у нее в последнюю минуту, поэтому я держала ее в руке, вместо того чтобы держать руку в муфте.

Раздались смех и аплодисменты. Самочувствие неожиданной борьбы и победы, безусловно, помогло мне. Как прошла сцена, — не помню. Помню только, что в момент, когда Ольга Леонардовна пошла на меня, чтобы выгнать, я широким движением оттолкнула ее. Когда моя муфта коснулась ее груди, у меня мелькнула страшная мысль: я сошла с {235} ума — ведь это сама Книппер-Чехова! Но это длилось секунду, и я вновь была захвачена миром Карпухиной…

Это был один из самых счастливых дней в моей жизни. Немирович-Данченко был доволен мной, сказал, что репетиции не нужны. Фиксировать ничего не надо. Могу двигаться по сцене, как захочется. Нужно только помнить, что движения должны быть смелыми и широкими. Мне нужно освоиться со всем, что на меня нахлынуло, и обжиться на сцене.

Прошло какое-то время. Владимир Иванович иногда заходил на спектакль. То одному, то другому актеру К. И. Котлубай передавала его замечания.

Однажды, встретив меня в коридоре, Владимир Иванович сказал:

— Я все собираюсь поговорить с вами — мне хочется, чтобы вы овладели в Карпухиной точным физическим самочувствием. Сейчас вы пьяны *мыслью*, безудержным желанием отомстить за оскорбления, за обиды, нанесенные вам уездным обществом. Вы пьяны от «духовного» возбуждения — это хорошо, но вы упускаете, что, кроме этого психологического груза, вы пьяны еще оттого, что, прежде чем идти к Марье Александровне, вы наверняка хлопнули сгоряча две‑три лишние рюмочки. Это очень важно, этого надо добиться…

Замечание Владимира Ивановича заставило меня прислушаться к себе. Я стала искать природу опьянения, у меня появились еще большая развязность в обращении с Марией Александровной и совершенно особая физическая свобода. Возникли новые мизансцены. Одна из них была одобрена и зафиксирована Владимиром Ивановичем. В самый разгар скандала я разлеталась, чтобы догнать одну из убегавших от меня дам, и вдруг, потеряв равновесие, падала с размаху в кресло и от неожиданности замолкала. В кресле меня потянуло сделать паузу, в течение которой я пыталась осмотреть всех и понять, почему, собственно, они здесь. Пауза эта была как будто алогична, она рвала наступательное напряжение действия. Но эта алогичность, по-видимому, раскрывала что-то существенное в Карпухиной. Кроме того, возникшее полное мышечное освобождение давало, с точки зрения Владимира Ивановича, хороший контраст с последующим, еще более бурным выпадом против дам.

Все это он мне объяснил, вызвав однажды для разговора в свой кабинет.

Я знала, что таких вызовов, затаив дыханье, ждут все актеры.

— Ну те‑с, — начал Владимир Иванович, — разберемся наконец во всем происшедшем. Вы, наверное, думали: почему Владимир Иванович пустил меня в спектакль, вывел за ручку раскланиваться и бросил?

Он любил задавать вопросы и, не ожидая ответа, продолжать говорить: — Мне представлялось так. Молодая актриса не только без помощи {236} режиссера подготовила роль, но нашла в ней самостоятельное решение, не испугалась публики, нашла контакт с партнерами, — пусть она даст своей интуиции полную волю. А я подгляжу, где ей изменяют чувство меры, вкус, правда, насколько крепко «зерно», насколько точно направлен темперамент. Репетиций на вашу долю не выпало. Я решил это компенсировать публичными спектаклями…

— Какой основной недостаток вашего исполнения? — продолжал он, глядя куда-то вдаль и будто разговаривая с кем-то третьим, находившимся в комнате. — Не доигрываете кусков, не исчерпываете того, что идет к вам от партнеров. Сейчас скорее темперамент владеет вами, чем вы темпераментом. То, что не фиксируете находок и неожиданностей, возникающих на спектакле, — пока хорошо, но нужно уметь отмечать для себя, что идет от образа, а что — от актерства. Все, что интуитивно возникло от образа, надо беречь. В дальнейшем надо научиться, сохраняя импровизационность самочувствия, которая сейчас является вашим преимуществом, овладеть наукой актерской техники. Вы поймете, что, кроме точного авторского текста, есть великая прелесть в точности мизансцены, разработанной паузы, мизансцены тела. Карпухина — роль, допускающая на первых порах стихийность поведения. Суть этого человека в том, что он вносит хаос в предшествующую его появлению жизнь. Мне важнее всего было дать вам полную творческую свободу. Но сейчас уже пора все это организовать, внести в это порядок. Этот порядок позволит вам подняться на следующую ступень актерского искусства и даст мне возможность построить сцену наиболее выразительно. А теперь начнем работать. Сперва я хочу проверить ваше «зерно».

Владимир Иванович нередко уже после генеральных вызывал актеров и предлагал им ряд этюдов. Это был один из его излюбленных педагогических приемов, он проверял, не ограничивается ли ощущение «зерна» роли только ситуацией пьесы.

Немирович-Данченко сидел за своим письменным столиком. Я — на кушетке. Справа от меня была входная дверь.

— Подслушайте — за дверью говорят о вас. Подслушивайте, конечно, в образе, в темпераменте Карпухиной.

За дверью была полная тишина.

— Пока вы не услышите какой-нибудь звук, который вы сможете по-своему интерпретировать, упражнение продолжается.

Я слушала, прижимаясь ухом к двери, к замочной скважине, постепенно проявляя все большую активность. Владимир Иванович остановил меня, когда, лежа на полу, мне удалось сквозь маленькую щелку подслушать чьи-то осторожные шаги по ковру.

— А теперь сядьте на диван и продумайте точный план действия. Что надо предпринять, чтобы выяснить, где князь. Что надо сделать, {237} чтобы столкнуть лбами Марью Александровну и Наталью Дмитриевну. Сидите и думайте, представляйте как можно ярче и подробнее, что вам предстоит сделать, какие могут возникнуть препятствия, что вы ответите им, если… и т. д.

Владимир Иванович немедленно останавливал меня, как только моя мысль шла «не по-карпухински». Это производило впечатление совершенного чуда. Я не произносила ни слова, а он вдруг:

— Э‑э, это не туда, — слишком мягко, нерешительно, осторожно, это не Карпухина…

Потом он предложил мне вообразить, что только-только произошел один из постоянных скандалов с моим мужем, отставным полковником.

— Тоже молча?

— Да, вы в комнате одна. Вы только что вытолкали его за дверь.

Он похвалил то, что, хотя мужа избила и исцарапала Карпухина, я чувствовала себя обиженной.

Потом он начал искать «мизансцену тела» в разных местах роли, начиная с первого акта. Мизансцена там простейшая. Карпухина приходит, и Мария Александровна усаживает ее в кресло. Но, боже мой, сколько многообразия внес он в это сидение!

— Основная карпухинская поза — поза человека, сидящего всегда «на своем месте». Вы убеждены, что вас обязательно сгонят с этого места, — именно потому устраиваетесь *навсегда*.

Последовал изумительный показ. Владимир Иванович сел, выпрямив спину, чуть закинув голову, и гордо посмотрел на меня. Я подсказывала ему текст, а он проживал его.

— Вы, кажется, снимаете перчатки, но делаете это моментально. Я вам предлагаю снимать их в течение всего первого куска. Они новые, лайковые, вы их специально надели. Это придаст вам большее достоинство и чувство независимости. Потом у вас есть табакерка. Опять-таки вы нюхаете табак без всякого аппетита. А вы позвольте себе потомить Марью Александровну, ведь это *вы* ей нужны, а не она вам. Надо подавать себя.

И Владимир Иванович, взяв в руку щепотку табаку, прервал себя на полуслове, заткнул табак в ноздри и, глубоко вдохнув его, долго ждал чиха. Не чихнул, но получил полное удовольствие, вынул носовой платок и деликатно вытер нос. Все это он проделал виртуозно.

Перейдя к сцене «скандала», он нашел для меня все мизансцены. Я сбегала за крахмальной нижней юбкой и муфтой, чтобы чувствовать себя свободнее.

Эту сцену он не показывал мне. Он добивался точности физического самочувствия и только подсказывал движение, которое мне помогло. Корпус откинут назад, а стремительная походка заносит меня все время дальше тех, к кому я обращаюсь, поэтому приходится резко {238} разворачиваться, а потом, обращаясь к кому-нибудь, я вновь пролетаю мимо.

— Возьмите это как принцип движения, — сказал Владимир Иванович.

— Можно мне попросить Ксению Ивановну пройти эти движения с партнерами?

— Зачем? Они уже привыкли приспосабливаться к вам, — Владимир Иванович назвал с абсолютной точностью, кто, где, в какой момент, стоит на сцене. Взяв за руку, он провел меня между воображаемыми лицами, уточняя и находя новые возможные остановки и проходы…

В общении с актерами у Владимира Ивановича была своеобразная особенность: секунда, когда «аудиенция» кончалась, доходила до актера как электрический ток. *Все* — надо уходить.

— Спасибо, Владимир Иванович!

— За что? Это мой долг, — холодно ответил он.

От только что близкого, внимательного, ласкового человека веяло неприступностью. «Дистанция» вступала в свои права. И вдруг, когда я уже открывала дверь:

— Минуточку! — Я повернулась и встретила знакомый внимательный взгляд. Пауза. — Вы не старались разобраться в себе? Почему такая разница? Смелая, даже дерзкая в работе, а в жизни… — он долго подбирал слова: — … где-то к стенке жметесь… Это плохо. Одних способностей в театре мало. Нужна воля, огромная воля. Ведь если бы я случайно не заставил бы вас показать Карпухину, вы не показали бы?

— Нет.

— Очень плохо. Очень. С этим надо бороться…

## 4. Комплексное воспитание. — «Безумный день, или Женитьба Фигаро». — Займемся сегодня старушками. — Волшебные ключи. — Л. М. Леонидов — Плюшкин. — Талант строить коллектив. — Письмо М. П. Лилиной.

Ту воспитательную школу, которую мы, молодые актеры, проходили в Художественном театре, можно назвать «комплексной». Одновременно мы играли в массовых сценах, где нас воспитывал Лужский, а получив даже крошечную роль, мы тут же попадали под самое пристальное внимание Немировича-Данченко и Станиславского. Интимные {239} репетиции в их рабочих кабинетах — и тут же великолепная школа коллективного искусства, в полном смысле слова, когда на сцене ты — частица, один из многих, связанных вместе замечательным режиссерским замыслом.

Такую школу «коллективизма» я проходила на репетициях «Женитьбы Фигаро» у Станиславского. Пожалуй, именно на этом спектакле особенно наглядно была для нас сила его режиссерского, постановочного искусства.

Несмотря на пять действий и четыре антракта, все, происходящее на сцене, было до крайней степени стремительно и насыщено действием.

«Горе от ума», как известно, тоже происходит в течение одного дня. Но мне ни разу не пришлось видеть зрителя, который поверил бы, что на сцене все случается в один день, — ни в Малом театре, ни в Художественном, ни у Мейерхольда. Я сама ставила «Горе от ума» и «Мещанина во дворянстве» и много труда потратила, чтобы ограниченность времени воспринималась не как условный драматургический прием. Но только в процессе собственной работы я поняла, как это трудно. Дело, конечно, не в облегчении декораций — декорации А. Я. Головина к «Женитьбе Фигаро» были далеко не легкими для постановочной части. Дело в том, что Станиславскому удалось вселить в *каждого участника* «зерно» пьесы, а «зерно» это — «безумный день». Законом работы над спектаклем он сделал знание «течения дня» — точно выбранная технологическая задача, как всегда, помогла ему проникнуть в самую суть произведения.

Не было ни одной репетиции, чтобы Станиславский не напоминал, что все происходит в течение одного дня. Но этого мало — слова самого великого режиссера, к сожалению, приедаются. Станиславский каждый раз подстраивал обстоятельства, которые рождали у всех участников определенный ритм и самочувствие. Он подбирался к натуре актера такими разнообразными путями, что почти невозможно было сообразить, от чего вдруг засияла всеми красками, та или иная сцена. Это было замечательное умение поймать и ликвидировать любую ненужную остановку, обрыв действия, слова, жеста, видения.

Со всеми невероятными обстоятельствами актер должен был на сцене справляться немедленно, сейчас же, сию минуту. Поэтому внутренний тонус всего происходящего был накален до крайности. В то же время Станиславский не переносил бессмысленного темпа, неумения довести задачу до конца, трепыхания в движении и т. д. Иногда казалось, что тому или иному актеру просто не под силу все это, но Станиславский переформировывал глубоко въевшиеся личные привычки актера-человека, творил из него какой-то новый, необходимый спектаклю творческий организм.

{240} — Сегодня или никогда! — так Станиславский «вправлял» актера в природу образа.

Когда Станиславский в начале работы над «Фигаро» сказал, что *герой будущего спектакля — народ*, — он, конечно, имел в виду глубокую народную сущность комедии Бомарше. Но он говорил и о том конкретном народе, о «действующих лицах без речей», которые, будучи рождены гением его режиссерской фантазии, должны были стать живым окружением Фигаро и Сюзанны.

Как произошло, что народ в «Фигаро» был действительно «живым»? Вероятно, тут сливались две стихии. Постоянная любовь Станиславского к работе над массовой сценой и творческая инициативность ее участников. Каждый из нас знал, что о наших способностях судят главным образом по тому, сумеем ли мы создать оригинальный, запоминающийся характер, живущий интересами пьесы, точно знающий свое место в большой группе людей и свою, личную задачу в этой группе. Поэтому каждая роль в массовой сцене была для нас серьезнейшим экзаменом, требующим напряжения всех сил.

В «Фигаро» я играла старуху и была занята в трех картинах — в суде, в свадьбе и в финале. В результате это была старуха очень подвижная, веселая, инициативная, общительная, готовая в любой момент принять участие во всех перипетиях «безумного дня». Прекрасно помню свои симпатии и антипатии, свою походку, руки, лицо, — не было ни одного спектакля «Фигаро», от которого я как актриса не получала истинного удовлетворения.

Моя старуха родилась таким образом.

Нас вызвали Б. И. Вершилов и Е. С. Телешева и предложили решить, кто кого хочет играть в народной сцене. Станиславский просил, чтобы среди участников были конюхи, лакеи, служанки, повара, поварихи, пастухи и садовницы-пололки. Он просил выбрать пятнадцать деревенских девушек-невест и пятнадцать деревенских парней-«фигарят». Кроме этого, нужны были две‑три старухи. Кто хочет играть старух? Я почему-то опоздала поднять руку. Но как только список старух был закрыт, я сразу поняла, что очень хочу играть старуху. Телешева обещала передать Константину Сергеевичу мою просьбу. Станиславский разрешил. Итак, старух оказалось четыре.

Начались репетиции. Между нами, старухами, стали завязываться какие-то тонкие нити общения. Мы понимали друг друга. У нас были общие интересы. Мы стали держаться вместе. Кто-то из нас был проворнее и помогал отстающим, кто-то берег пустое место для своей подружки. Константин Сергеевич мгновенно заметил это.

— Старушки, — обратился он к нам, — я вас обязательно соединю в другой картине. А здесь, на суде, попытайтесь войти вместе, стремитесь сесть обязательно рядом, но я прошу других исполнителей помешать {241} вашему плану. Более молодые я ловкие, занимайте места так, чтобы в результате старушки сидели в разных местах…

Мы были разъединены, но нам все время хотелось поделиться друг о другом впечатлениями, и мы то и дело вскакивали, объяснялись взглядами и жестами. Это создавало одну из тех бесчисленных красок, которые сообщали массовой сцене спектакля удивительную живость.

Требования Станиславского всецело опирались на нашу инициативу. Яркие, неожиданные мизансцены возникали потому, что он умел всех заинтересовать происходящим, ни на минуту не давая забывать об индивидуальных особенностях каждого.

— Не забывайте своего возраста, — кричал он мне из зрительного зала. — Походка старческая, а жесты молодые!

Массовые сцены строились им импровизационно. Дав нам вначале широкую инициативу, Станиславский отбирал все необходимое, отбрасывая ненужное.

Момент, когда импровизационную стихию Станиславский вводил, в русло точного рисунка, был очень сложен. Механическая точность, не согретая внутренним оправданием, приводила Станиславского в ярость, так же как любительское неумение выполнять свои действия в определенном ритме, и т. п.

Иногда репетиции бывали мучительными. Он мог по три-четыре часа добиваться верно сказанной фразы или ударения. В такие минуты он забывал о мягкости. Не только молодые, но и известные всему миру актеры терялись и буквально костенели от страха. Станиславский, вероятно, не любил в себе эти приступы деспотии, потому что потом с особой нежностью относился к тем, кого он накануне обижал. И все-таки опять обижал и мучил, не справляясь со своей требовательностью и бескомпромиссностью.

Однажды во время репетиций «Фигаро» жертвой режиссерской нетерпимости Станиславского стал молодой актер Н. Ларин. Он заставлял этого актера бесконечное количество раз выходить из-за кулис на сцену. И при первых же шагах останавливал его:

— Не верю!!! Во имя чего вы вбегаете? Где ваш объект? Освободите мышцы! Вы напряжены. Вы не понимаете, что репетируете пьесу Бомарше, а не Островского. Что вы делаете руками? Почему у вас дергается голова?

На сцене было человек пятьдесят. Все понимали, какой воли стоило Ларину послушно уходить за кулисы и вновь выходить. Баталов, Андровская, Завадский — все бывшие на сцене — всячески старались отвлечь внимание Станиславского от бедняги Ларина. Они уже в двадцатый раз повторяли с полным внутренним накалом всю сцену. Но Константин Сергеевич не видел никого, кроме Ларина. У того под гримом бледнел нос и шея становилась серой.

{242} И вдруг не выдержал В. В. Лужский, игравший Бартоло:

— Так нельзя, Константин Сергеевич, нельзя, нельзя, нельзя!!! Это бесчеловечно! Нельзя так мучить молодежь! Мы все привыкли, смирились, знаем, что у вас это пройдет, а он может умереть! Понимаете — умереть, умереть, и вы будете виноваты! — Василия Васильевича понесло, он не мог остановиться. Одной рукой держась за сердце, другой он судорожным движением разрезал воздух сверху вниз. На глазах у него были слезы.

— Василий Васильевич, голубчик, — раздался вдруг спокойный, ласковый голос Станиславского, — ради бога, успокойтесь! Я никого не хотел обидеть. Ужасно, что все так получилось. Как себя чувствует Ларин?

Ларин, окончательно сконфуженный, уверял его, что чувствует себя хорошо, но Станиславский не верил этому и долго еще стоял около суфлерской будки и мучил вопросами и его и В. В. Лужского.

— Может быть, у Ларина больное сердце?

— Нет.

— Может быть, грипп?

— Нет.

— Значит, действительно виноват я? Это ужасно. Но как же быть? Ведь нельзя же идти на компромисс!

Репетиция продолжалась. Константин Сергеевич, сделав явное усилие над собой, перестал обращать внимание на Ларина. В конце репетиции, делая замечания, он сказал, что Ларин — молодец и понял все, чего от него хотел он, Станиславский.

А после репетиции он оставил Лужского и обратился к нему с просьбой уделять еще больше внимания народной сцене, вызывать к себе индивидуально каждого участника и т. д. Кроме того, он просил передать всем нам, что не надо его бояться.

Легко сказать — не бояться! И. М. Москвин, бывший при нашем разговоре с Лужским, рассказал, что, когда Станиславский вызывал его и В. И. Качалова к себе на дом, они, прежде чем переступить порог его кабинета, крестились от страха.

Сейчас я думаю: каким счастьем было *бояться Станиславского*! Бояться не организационных мер, бояться не тем подлым страхом, когда не можешь опровергнуть клевету, а бояться чистоты, справедливости, правды…

Станиславский помнил о своем обещании — соединить старушек в следующей картине. В «свадьбе» мы оказались соединены самым неожиданным образом.

(Надо сказать, что вообще нам, старушкам, Станиславский уделял количество времени, явно не соответствующее месту, которое старухи могли занимать в пьесе.

{243} — Ну… чем будем заниматься сегодня? — не раз говорил он, приходя на репетицию.

— Старушками, — не разжимая губ, шептал Баталов. И все присутствовавшие еле сдерживали смех, когда Константин Сергеевич после секунды молчания объявлял:

— Займемся сегодня старушками…)

«Свадьба» была одной из самых замечательных картин спектакля. Все в ней было ново, неожиданно, ярко, поражало безыскусственностью и полным единством автора, режиссера, художника, актеров.

Как и в других массовых картинах, все началось с импровизации.

На одной из репетиций, после того как девушки — подружки Сюзанны — поднесли графу букет, Константин Сергеевич крикнул из зрительного зала:

— А теперь попрошу старушек взять на себя церемонию бракосочетания Марселины!

Мы должны были выводить Марселину и Бартоло.

Гаира и я несли букет, который был снизу обернут мешковиной, как бы от колючек (деталь, которую Константин Сергеевич нашел сам, выходя на сцену и ища вместе с нами ритм подхода к графу). Две другие старушки — Петрова и Петерсон — несли фату.

Подавая цветы, мы пели:

Новобрачным дай ответ,  
Этих роз прими букет,  
В знак невинности подруги  
С ним вручаем мы тебе, о граф!  
Разреши судьбу подруги,  
Розы в руки ей отдав…[[53]](#footnote-54)

Оттого, что этот куплет дублировал песню молодых девушек, но исполнялся старческими, немощными голосами, он действительно был очень комичен. Мы пели, а Станиславский подпевал вам из зрительного зала, подбрасывая каждой такие неожиданные певческие характерные детали, которые делали нас четырех совсем не похожими друг на Друга.

Когда граф — Ю. Завадский (чей смеющийся взгляд я помню до сих пор) брал у нас букет и передавал его Марселине, мы надевали на нее фату и вели к столу. Старушки были маленькими, а Марселина — Соколовская была женщина крупная. Этим Станиславский тоже воспользовался. Мы и сами понимали, что наша группа была очень смешной. В финале картины, по требованию Станиславского и по собственному {244} горячему желанию, мы танцевали. Кажется, ни одна роль не доставила мне такого веселого, радостного удовольствия, как энергичная старушка из «Женитьбы Фигаро»…

Исключительно интересен был тот необычный момент работы, когда после длительного периода репетиций видоизменялись декорации.

Импровизации рождали необходимость новых деталей, и Станиславский, сохраняя принцип свободно найденных мизансцен, придавал им законченную пластическую выразительность. Н. М. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки Станиславского» описывает головинскую декорацию «свадьбы»; по мысли Станиславского, она справлялась на «заднем» дворе замка. Три белые штукатурные стены, крытые по верхнему краю красновато-желтой черепицей. Над ними — синее южное небо. В одной из боковых стен простые деревянные ворота. «В правом углу сцены — громадная куча бочек, ящиков, разбитых скамеек — словом, склад какого-то деревянного хлама». Горчаков очень хорошо описывает и то, как мы все, участвующие в этой картине, устремлялись во «двор», как образовывалась пробка в воротах, как пробирались через толпу граф Альмавива — Завадский и графиня — Сластенина, как наконец кто-то догадывался положить на четыре бочки два больших щита, а на них уже — золоченые кресла с продранной обивкой.

Все, описанное Горчаковым, было одним из замечательных этюдов-«черновиков», организованных Станиславским.

А потом на сцене появились «сюрпризы». Около задней стенки оказалась каменная лестница в четырнадцать ступенек, с перильцами и площадкой; вместо кучи, в которую были свалены бочки, табуретки, лесенки, старьте кресла и стулья, возник водоем; за кулисами стояли приготовленные столы, скамьи, разные ткани, подушки, ковер. Мы ничего не понимали.

— Прошу всех прислушаться, — обратился к нам Константин Сергеевич, — вносим существенные изменения в картину. Я хочу, чтобы вместо случайного, почти стихийного возникновения праздника было видно, что народ знал о предстоящей свадьбе и готовился к пиру, на котором надеялся выудить у графа отказ от позорного права на первую брачную ночь невесты. Я хочу, чтобы народ собственными руками преобразил двор под свадебное пиршество, чтобы на свадьбу были приглашены музыканты, чтобы был продуман весь «порядок выходов»…

О, великий, хитрый, мудрый режиссер! Весь «порядок выходов» был у него уже давно продуман, но нам он сказал, что у него только два желания. Первое, чтобы лестница была отдана музыкантам, которые начинают играть еще за кулисами и продолжают играть, входя и располагаясь на лестнице и на ее площадке. Второе, чтобы граф и графиня обязательно в первой части сцены каким-то образом оказались на водоеме, а потом — во главе одного из столов.

{245} Работа закипела. Мы тащили столы и скамейки на сцену, покрывали их какими-то тканями, бутафоры, сразу же включившиеся в игру подносили нам всевозможное бутафорское угощение. На водоем были водружены стулья для графа и графини. А около одного из столов поставлены два старых кресла.

В. В. Лужский тащил небольшой стол. «Для подписания брачного контракта», — говорил он тем, кто протестовал против этого столика.

Станиславский, командующий расстановкой предметов, и, как по мановению волшебной палочки, неизвестно откуда заполняющие всю сцену рабочие сцены, готовые угадать не только по движению руки, но по малейшему повороту головы Константина Сергеевича любое его желание, — это одна из картин, которые трудно забыть.

Столы и скамьи, которые мы принесли на сцену, теперь были поставлены так, что вписывались в декорации и образовали замечательную композицию. Все было продуманно, удобно и красиво.

Поставленные нами на водоем стулья были заменены скамейкой, а вместо двух старых кресел Станиславский распорядился поставить ушат и бочку и положить на них подушки. Этим графским «седалищем» он был очень доволен и пригласил Завадского и Сластенину на сцену, чтобы они проверили, насколько оно их устраивает.

Возвращаясь в зрительный зал, Константин Сергеевич еще раз внимательно оглядел сцену:

— А теперь прошу народ точно запомнить, что где стоит. Уйдите за кулисы, договоритесь о действиях каждого. В убранстве двора должны участвовать все…

Этот этюд мне особенно запомнился. Не только потому, что мы делали его с удовольствием, — в ту пору мы делали с наслаждением все, что исходило от Станиславского. Запомнился потому, что особенно понятными стали *смысл и необходимость* этюда. Станиславский отлично знал, что сцену будут обставлять рабочие, что мебельщики будут ставить мебель, бутафоры тоже займутся своим делом, а мы не будем иметь права выйти на сцену, пока она не будет готова. Но, заставляя нас делать этюд, он посеял в душе каждого из нас удивительное ощущение. Это был *наш* двор, это *мы* придумали, как обставить его, это *мы* притащили сюда все предметы. Празднуется свадьба *нашей* Сюзанны, *нашего* Фигаро!

Трудно было отдать предпочтение какой-нибудь одной сцене «Женитьбы Фигаро» — одна казалась лучше другой. Пятый акт, например, был просто чудом режиссерского искусства!

… Большой сад при замке. Сцена раскрыта во всю глубину. По саду разбросаны боскеты из подстриженной зелени, беседки, деревья в кадках, фонтаны, скамейки. Вокруг всей сцены до порталов развернута панорама, на которой написан тоже уходящий в глубину сад. Лунный {246} свет в сочетании с цветными фонариками, украшавшими беседки, создавал удивительную атмосферу неповторимой ночи, наступление которой волновало всех действующих лиц «Безумного дня», — это была ночь, во время которой распутывалась так сложно и тонко завязанная интрига.

Вращение круга теперь стало избитым приемом, но в 1927 году в «Фигаро» круг производил ошеломляющее впечатление. В то же время это вращение не воспринималось как технологический прием, — оно сливалось с тем искрометным движением, которое было в ритме всего спектакля.

В мизансценах этого акта было столько блестящей, гениальной, во истину моцартовской шалости, что теперь, вспоминая о том, как это все искалось, рождалось и оттачивалось, нещадно ругаешь себя за то, что многое не удержалось в памяти и забылось.

Открывался; занавес. Сад, прихотливо освещенный луной. Песня за кулисами, и… зритель уже в плену у Бомарше, Станиславского, Головина. (И Глиэра, — ведь песни из «Фигаро» распевала вся Москва!)

А на фоне песни, крадучись, в поисках Керубино выходит прелестная Фаншетта — Бендина. Бендина играла удивительно — с таким своеобразным юмором, что не поймешь, глупенькая эта Фаншетта или самая хитрая из всех девчонок.

Фаншетта молниеносно скрывалась в беседке, так как, распевая, на сцену выходило трое — девушка и два молодых человека.

А потом следовал монолог Фигаро!

Я помнила, как читал этот монолог Южин — он непосредственно апеллировал к гражданским чувствам зрительного зала, с блеском защищая своего Фигаро.

Станиславский искал в этом монологе, казалось, совсем иное — органическую жизненную связь его с предлагаемыми обстоятельствами пьесы.

Сюзанна передала графу записку. Она назначала ему свидание. Сердце и мозг Фигаро отравлены подозрением. *Ревность обуяла его*.

Горяча воображение Баталова, Станиславский звал его на дорогу борьбы, мысленной дуэли с графом.

Для этой борьбы Баталову — Фигаро нужна была уверенность в своих силах. Ему нужно было опираться в своих мыслях не только на свое чувство, на свою любовь. Нет, ему нужно было противопоставить свою личность личности графа.

«Что вы совершили, чтобы иметь столько благ? Вы дали себе труд годиться — больше ничего. Не то что я, черт возьми!»

Возникало горячее сравнение и соревнование человеческих характеров — Фигаро и графа Альмавивы.

{247} И Баталов учился — под беспрерывным, порой мучительным контролем Станиславского — бросать в лицо воображаемому сопернику свою биографию, свое прошлое, в котором, для того чтобы существовать, надо было «проявить больше знаний и изворотливости, чем всем правителям Испании». Сюзанна была непосредственной живой причиной того, что у Фигаро именно сейчас, именно здесь возникла непреодолимая потребность окунуться в свое прошлое. Это прошлое сейчас было нужно Фигаро!

Блестящий «литературный» монолог сочетался с беспрерывным развитием действия.

Поэтому последние слова монолога: «Сюзон, Сюзон! Сюзон! Сколько страданий ты мне причиняешь!» — вырывались у Баталова как естественный итог всего прочувствованного.

Во время монолога Фигаро несколько раз опять звучала любовная песня, еще больше сгущая атмосферу любовного томления этой ночи. А дальше — приход Сюзанны, наряженной в платье графини, графини, переодетой в платье Сюзанны, и Марселины, готовой во всем помогать своей недавней сопернице.

С этого момента вихрь событий закручивается так, что только благодаря необыкновенной, удивительной для совсем молодых актеров *четкости*, согретой истинным чувством, «веселое безумие», задуманное Станиславским, доходило до зрителей.

Андровская, Сластенина, Завадский, Баталов, Комиссаров, Бендина… Необыкновенно сложные сценические задачи решались ими с блеском!

Керубино принимает графиню за Сюзанну, пытается ее обнять. Графиня бежит.

Станиславский в этот момент дает движение круга, сад возникает перед зрителем в разных ракурсах, и через него, обегая скамейки, боскеты, домоет, беседки, балюстрады, за графиней бежит Керубино, за ним Фигаро, за Фигаро граф, за графом Сюзанна. Один из поворотов сада был сделан так, что отовсюду торчали любопытные головы. Одной из этих голов была моя. И если бы кто-нибудь знал, как мне это было интересно!

А вот еще одна из веселых суматох, построенных Станиславским.

Керубино опять пытается поцеловать графиню, которую он принял за Сюзанну. Граф, увидев это, дает ему пощечину, но ее получает Фигаро. Все разбегаются: граф — назад, откуда пришел, графиня — за беседку, за ней Фигаро, Керубино тоже за беседку, но с другой стороны. Граф снова выбегает к скамейке, но здесь встречается с Сюзанной, переодетой в платье графини, оба пугаются и бегут назад. Затем выбегает Керубино. Из окна беседки его зовет Фаншетта, и Керубино, прыгая через скамью на первом плане, скрывается в беседке у Фаншетты. Слева выбегает Сюзанна и из‑за беседки направляет графиню в другой {248} павильон, а сама прячется за левую беседку. Слева направо пробегает Фигаро, и наконец выходят граф и графиня.

И все это — в течение нескольких секунд!

А как удивительно было сделано «эхо» в этой картине!

«Я этого не забуду…» — лукаво говорила графиня.

«И я!» — отвечал Завадский, все еще принимающий графиню за Сюзанну.

«И я!» — отзывался Фигаро, уверенный, что с графом сидит его любимая.

«И я!» — звучал ликующий голос Сюзанны.

«И я!» — подхватывала Марселина.

«И я!» — заключала эхо Фаншетта.

Всеобщая путаница, затеянная Сюзанной, приходила к концу. Фигаро с радостью просил прощения у Сюзанны, граф у графини, и тут возникало второе незабываемое эхо.

Графиня прощала графа.

«И я!» — подхватывала Сюзанна, а за ней Марселина, Фигаро, Бартоло, Антонио, Керубино, Фаншетта, Базилио и Бридуазон. «И я! — И я! — И я!..» — Сколько разных голосов, характеров, подтекстов! И какой это был единый, цельный, звонкий аккорд, переходящий в широкий, радостный музыкальный финал.

Финал шел на общем движении — и нашем, и круга. Мы шли с горящими факелами в руках, а круг подвозил нам то целующихся графа и графиню, и изящный граф опять попадал в смешное положение, то Фаншетту и Керубино, — и мы весело приветствовали их.

Верхом веселья и озорства звучала песня Керубино — Комиссарова, обращенная ко всем женщинам на сцене, а потом и в зрительном зале:

Может быть, это и тяжкий грех,  
Все же, откроюсь честно:  
— Женщины, знайте, что в вас, во всех  
Я без ума влюблен…  
Сколько в вас волнения и страсти,  
Сразу вот всех вас люблю сейчас,  
Вас вот, и вас, и вас…

И снова поворот круга и музыка. Все выходят на площадку с фонтаном. Освещением этого финального момента спектакля Станиславский занимался сам — менял, искал, пробовал бесконечно. В результате он добился ошеломляющего впечатления. При каждом повороте на беседках и боскетах вводились на реостатах фонарики, и к финалу включались все фонари по всем беседкам и зажигался весь свет. Это была та же лунная ночь, но уже полная открытого, праздничного сияния…

{249} Прошли десятилетия, и я все больше убеждаюсь в том, что ремесло берет верх над искусством только тогда, когда мы забываем, что живое, трепетное отношение ко всему происходящему должно воспитываться в каждом исполнителе, независимо от размеров его роли.

Это трудно? Очень! Но Станиславский делал именно это, потому и спектакли его были так бесконечно далеки от ремесла. Трудно было отдать предпочтение какой-нибудь одной сцене «Женитьбы Фигаро» — одна была лучше другой.

Опять и опять ощущаешь великое счастье от того, что я видела, как Станиславский не только работал с актерами, но и как он ставил свет, как проверял качество материалов для костюмов, как вставал со своего режиссерского места и шел через весь зал навстречу Н. П. Ламановой и целовал ей руки, благодаря за блестящее выполнение головинских костюмов. И тут же он говорил нам, молодежи, что Надежда Петровна Ламанова считает себя хорошей портнихой, закройщицей, но на самом деле она — великий художник костюма, как скульптор, знает она анатомию и умеет великолепно приспособить тело актера к телу образа.

Парадокс, который произошел с приемом «Женитьбы Фигаро» на первой генеральной репетиции, был незабываем. Ни одного смешка. Такого провала, по-видимому, никто никогда не переживал. Все ходили растерянные. Только присутствие Станиславского в зрительном зале заставляло всех исполнителей честно делать свое дело.

Отсутствие контакта со зрительным залом было настолько очевидным и трагичным, что даже попытка кого-то пошутить, что произойдет все так, как произошло в «Чайке», была встречена молча, как бестактность.

Финал спектакля был принят более чем холодно. Все разгримировались. Станиславский собрал всех в зрительный зал. Он был взволнован, серьезен. Ни капли недовольства — ни по отношению к актерам, ни в адрес постановочной части.

— Период сознательной работы закончен, — сказал он. — Это великое дело. Я верю, что мы шли по нужному пути. Будем ждать, когда заговорит подсознание. Пока оно молчит, искусства нет. Публика *сегодня* была права. Не теряйте веру в себя, в спектакль. Самое трудное в искусстве — комедия. В особенности такая комедия, как «Фигаро». Приду через несколько спектаклей…

Я не помню, когда точно пришло признание, но позже зрительный ал вдруг потянулся к спектаклю и принимал его восторженно. Все тонкие, будто бы совсем незначительные детали, сделанные Станиславским и актерами, засверкали. Это был спектакль, на который ходили бесконечное количество раз и молодежь и старики. Надо отдать честь актерам, занятым в спектакле. Никто не дрогнул, никто не усомнился, никто не стал сам за собственный страх и риск завоевывать публику. Никто не предал Станиславского…

{250} К «Мертвым душам» Константин Сергеевич приступил уже после болезни, в 1933 году. Драматургический строй булгаковской инсценировки — большое количество парных сцен — давал ему возможность работать дома. Я была занята в народной сцене и присутствовала на всех репетициях. Станиславский в этой работе скрупулезно работал с актерами, а заняты в спектакле были И. М. Москвин, М. М. Тарханов, М. П. Лилина, Л. М. Леонидов…

Удивительно, насколько для Станиславского не имели никакого значения какие бы то ни были прошлые заслуги — перед ним всегда был *актер*, от которого он сейчас, сию минуту чего-то добивался. И критиковал, и хвалил он этого актера за то, что происходило именно сейчас, сию минуту. Однажды после прогона сцены Ноздрева — И. М. Москвина, которая, как нам казалось, прошла блестяще и во время которой сам Константин Сергеевич хохотал до слез, — он обвел всех строго глазами и вдруг мрачно сказал:

— Ужасно! Если вы, Иван Михайлович, не начнете жесточайшую борьбу со своими штампами, из вас никогда не получится актер!..

(То, что за плечами Москвина были царь Федор, Фома Опискин, Федя Протасов, Снегирев, Епиходов, Хлынов, — мировая слава! — не имело в тот момент ни малейшего значения.)

Надо добавить, что это замечание не вызвало ни малейшей обиды у Москвина, несмотря на то, что было сделано при всех. На примере Москвина Станиславский больше часа говорил о штампах, о том, как незаметно они просачиваются в живое искусство. Печально-внимательно слушал все это Москвин, даже и не думая защищаться.

Гоголевские образы жили в воображении Станиславского так ярко, что он говорил о них, будто о своих современниках. Одной фразой, одним движением он обнаруживал глубочайшее проникновение в мир. Гоголя.

Не помню, чтобы хоть раз Станиславский прямо ссылался на Гоголя так щедро описавшего своих героев. Но когда я, придя домой, бралась за Гоголя, я видела, с какой точностью Станиславский подводил актеров к гоголевской гиперболе. Казалось, что Ноздрев, Собакевич, Плюшкин в прямом смысле слова *жили* в нем, а ему оставалось только показать нам их, извлечь из собственной души.

Поразительным было умение Станиславского находить как будто бы простые действия, исходя из глубочайшего проникновения в авторский образ. Это было результатом и изучения авторского материала, и интуиции, и — прежде всего — следствием громадной духовной культуры.

В этот период Константин Сергеевич все глубже разрабатывал свое учение о действии. Мне представляется, что мы сейчас в недостаточной степени оцениваем способность Станиславского к *отбору* действий. {251} Мы часто останавливаемся *вообще* на действиях, а это так же вредно, как любое проявление «*вообще*», как чувство «*вообще*», как образ «*вообще*».

Подумать только, какие действия Станиславский подсказывал Топоркову — Чичикову! В сцене с Коробочкой он предлагал ему воспринимать мозг старой помещицы как какой-то странный испорченный часовой механизм и чинить его, чтобы тот воспринял идею покупки мертвых душ. И это было действительно замечательным ключом для развития сцены: Чичиков — опытный часовщик — пытается наладить сложный механизм, но как только ему с громадным трудом удается привести колесики и винтики в порядок, — в последнюю минуту пружина опять сдает…

Или действие, подсказанное Кедрову — Манилову. Хлопоты Манилова вокруг Чичикова, но словам Станиславского, напоминают хлопоты фотографа, который составляет интересную группу. Потому-то Чичикову так трудно вывести Манилова из мира создания удивительных мизансцен, которые тот строит в своем воображении.

Умение перевести на язык сценического действия самую природу, сущность характера — вот для меня идеал актерского и режиссерского искусства, воплощенный в Станиславском.

Подбор волшебных ключей, которыми он вскрывал творческую индивидуальность исполнителя, был поистине великолепен. Иногда он занимался с актером, проигравшим десятки крупнейших ролей, так, как мы занимаемся с семнадцатилетним юношей. Часами добивался он от актера простого творческого внимания, и мы понимали, что именно это для данного актера в данную минуту наиболее трудно и важно. Другому он помогал строить «гастрольную паузу», от третьего добивался выразительного жеста и т. д. и т. п.

Помню, как однажды репетировалась сцена бала в «Мертвых душах». В финале картины входит Коробочка и спрашивает: «А почем сейчас ходят мертвые души?» И гости должны удивиться неожиданному вопросу. Константина Сергеевича никак не удовлетворяла реакция гостей на вопрос Коробочки, и он заставлял нас еще и еще раз повторять эту сцену. Из зрительного зала то и дело гремело его: «Не верю!».

М. П. Лилина, репетировавшая Коробочку, терпеливо вновь и вновь уходила за кулисы. Уходя, она шепотом ободряла нас и, дав нам время занять свои места, вновь выходила на сцену. И вот однажды, при повторе, вдруг раздался странный вопрос, произнесенный голосом Лилиной:

— А почем сегодня соленые огурцы?

Мы все на секунду замерли: не послышалось ли нам? Невольно взглянули друг на друга, потом опять на Марью Петровну.

{252} — Молодцы, спасибо, — уже слышался из зрительного зала, смеющийся голос Станиславского, — вот что значит живое, непосредственное восприятие!

Л. М. Леонидову нелегко давалась роль Плюшкина, и Станиславский работал с ним удивительно мягко, осторожно, с любовью. В процессе репетиций часто казалось, что сцена идет скучно, что у Леонидова нет всеми от него ожидаемой яркости. Один Станиславский почему-то был совершенно спокоен и уверен. В результате Леонидов в этой роли пришел к крупной победе. Его Плюшкин не вызывал смеха в зрительном зале. В грязных лохмотьях, с каким-то бабьим лицом, с ввалившимся ртом, из которого вылетали свистящие, хриплые слова, он был и жалок, и трагичен. Маниакальная страсть, владевшая им, доходила до гиперболических, подлинно гоголевских размеров. Он с такой жадностью прятал ненужные, смешные вещи, словно от этого зависела его жизнь.

Но самым трагичным в образе была не скупость, а то, что в этом одичавшем человеке жила смутная, инстинктивная жажда чего-то лучшего, какое-то неизбывное, страшное одиночество. Никогда не забуду, как у него светлело лицо и озарялось какой-то детской, доверчивой улыбкой, когда он вдруг начинал верить, что Чичиков не покушается на его достояние, как все остальные, а, наоборот, хочет сделать для него что-то хорошее. Но проходила секунда, и в душе Плюшкина вновь начиналась мучительная борьба и подозрительность снова овладевала им.

Однажды в порядке экстренного ввода мне пришлось сыграть Мавру, его служанку. Стоя на выходе, я услыхала крик: «Мавра, Мавра!», — от которого мне буквально стало холодно. Выйдя на сцену, я увидела страшные, насквозь буравящие меня глаза. Никогда не испытывала я на сцене такого страха. В глазах Леонидова, смотревших мне прямо в душу, была абсолютная убежденность в том, что это именно я, Кнебель, а не какая-то там Мавра, украла драгоценную четвертушку чистой бумаги. Я чувствовала: что бы я ни говорила, как бы ни оправдывалась, он все равно мне не поверит…

Я сказала Леониду Мироновичу о своем впечатлении, а он в ответ мне рассказал о вечере, который он однажды провел у Станиславского. После этого вечера и родилась у него в душе «главная мысль».

Константин Сергеевич предложил ему вынуть из карманов все, что в них было. «Больше у вас ничего нет, Леонид Миронович? Ведь это все, на что придется жить остаток жизни».

— Мне сразу стало жутковато, — рассказывал Леонидов. — А потом Станиславский стал с изощренной хитростью выманивать у меня фаберовский карандаш. Этот карандаш и вызвал во мне сердцебиение — это было первое живое плюшкинское чувство. Я карандаша не отдал. Началась хитрая борьба. А потом Станиславский предложил мне прислушаться {253} к звукам, доносившимся из коридора сюда, в кабинет. В доме была тишина. «Для вас, Плюшкина, всегда будет такая тишина — вы один, всегда один, а если кто придет, то только для того, чтобы что-то отнять». И у меня в душе заныла тоска одиночества. А Станиславский начал уговаривать отдать ему завалявшуюся у меня в кармане почтовую марку. В комнате было почти темно, он не включал света…

Я представила себе: так и сидели они в темноте друг против друга — два гиганта русской сцены — и играли в странную игру…

… Сегодня мы часто задумываемся: почему так мало (почти нет) театров, которые были бы едины и монолитны в художественном и этическом отношении?

История МХАТ на многое тут может дать ответ. Дело в том, что Станиславский и Немирович-Данченко, помимо прочих талантов, владели еще одним — *талантом строить коллектив*. Художественный театр как коллектив был, конечно, уникален, и стоит дать себе отчет в том, что этот коллектив держало.

Держал Художественный театр прежде всего *безграничный авторитет Станиславского*. Мы редко вдумываемся в то, из чего и как он, собственно, слагался. А слагался он неслыханным трудом самого Станиславского и людей, понимавших поставленные им перед собой задачи. Первым из этих людей был, конечно, Немирович-Данченко, который считал Станиславского режиссером par exellance и во все периоды совместной работы ставил себя во имя театра на второе место. Не всегда это было ему легко, но всегда интересы театра брали верх. А еще был длинный список людей, которые каждым шагом своей деятельности проводили в жизнь главную дель Станиславского — создание театра. Это требовало жертв, жертв сознательных. В спектаклях Станиславского яркая индивидуальность не терялась, но всегда подчинялась требованиям ансамбля. В таком же соподчинении нуждался созданный им коллектив.

Было ли это всегда легко и просто для «помогавших»? Нет. Сохранилось много документов, которые нельзя назвать иначе, чем «криком души». Незаметная, жертвенная помощь становилась порой непосильной даже для таких бесконечно преданных людей, как Сулержицкий и Лужский. Мейерхольд ушел, Вахтангов ушел, ушел Марджанов. Попов ушел совсем еще юным. Ушли Петров, Хохлов, потом Завадский. Эти потери перманентно повторялись в разных поколениях и создавали у Станиславского непреходящее ощущение одиночества.

Уходили ли действительно самые яркие, самые талантливые? Да, конечно! Но если бы не было тех, кто брал на себя громадную черновую работу, понимая, что надо высвобождать и беречь силы Станиславского, — МХАТ был бы разрушен. Прежде всего не ушел Немирович-Данченко, и это решило судьбу театра.

{254} Сегодня невольно вспоминаешь громадный, подчас непосильный труд, Сулержицкого, Лужского, Мчеделова, Судакова, Телешевой, Вершилова и многих, многих других. И совсем несправедливым было бы сказать, что среди них не было крупных дарований.

И еще держался Художественный театр ежедневным, ежечасным, *личным примером Станиславского*. И когда мы скорбим об утере каких-то основ в нашей театральной жизни, нельзя забывать об этом самом *примере*.

Еще девочкой-студийкой, я попала за кулисы к концу спектакля «Дядя Ваня». Уезжал Астров. Со сцены за кулисы шагнул Станиславский в крылатке. Бутафор, ожидавший его, протянул ему ремень с нашитыми бубенцами. Станиславский взял их и пошел по направлению к гримировальной, звеня бубенцами. Это был не Станиславский, а Астров, и только когда он дошел до уборной и положил бубенцы, я увидела., что его походка, глаза, лицо за гримом и бородой — все стало знакомыми чертами Станиславского. Вовек не забуду, как брал он бубенцы у бутафора и сам звенел ими, медленно шагая по коридору.

Однажды Станиславский вызвал меня к себе в антракте на спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». Когда раздался звонок на следующий акт, он простился со мной, взглянул на себя в зеркало и пошел. Я пошла за ним. Меня удивило, что он шел на цыпочках через всю сцену, на которой было, естественно, шумно — переставляли декорации. Константин Сергеевич осторожно, на цыпочках, обходил работавших.

— Вы хотите у меня что-нибудь узнать? — обратился он ко мне, видя, что я не ухожу.

Я спросила его, зачем он ходит на цыпочках, когда кругом такой шум.

— Я всегда хожу в антрактах на цыпочках, — ответил он. — Обратите внимание на рабочих. Они шумят только по необходимости. Я хожу на цыпочках, и они вслед за мной тоже ходят тихо. Я разговаривал сейчас с вами шепотом и приучаю этим всех не позволять себе на сцене, несмотря на закрытый занавес, говорить полным голосом. Это необходимо, без этого новый штат рабочих не воспитаешь. Одних слов мало. Нужно, чтобы каждый рабочий говорил: «Не шуми, Станиславский на сцене ходит на цыпочках и говорит шепотом»… Не могу удержаться в хочу привести две записи в закулисном журнале.

14 декабря 1919 года. «Никаких разговоров за кулисами. Топают, шумят, и больше всех доносится голос и сморканье Лилиной. Это у нее стало привычкой уходить, топая, со сцены, чтобы нарушать всю иллюзию, которую наиграла, и оповещать заблаговременно о своем выходе через сморканье»[[54]](#footnote-55).

{255} Он не шел ни на какие компромиссы, и жертвой в данном случае стала жена, друг, замечательная актриса.

18 апреля 1916 года. «В третьем акте была возмутительная, непозволительная пауза, быть может, впервые за все существование театра. Прямой виновник ее — я. Я очень сконфужен своей неаккуратностью, очень извиняюсь перед гг. Грибуниным и Вишневским, которые пережили ужасные минуты. Извиняюсь перед всеми артистами и перед всем театром. К. С. Станиславский»[[55]](#footnote-56).

А вот еще документ очень интимного порядка. У меня лично это письмо М. П. Лилиной К. С. Станиславскому каждый раз, как я его перечитываю, вызывает глубокое волнение. В нем — и два характера, две замечательные человеческие личности, своим удивительным союзом долгие годы украшавшие театр, в нем и Станиславский-художник, его совершенно особое, граничащее с жестокостью, бескомпромиссное отношение к делу, к сегодняшней невозвратимой секунде репетиций. Письмо это написано в 1900 году, когда репетировалась «Снегурочка».

«Голубончик, придумала написать тебе, что меня огорчает и что обидело. Когда мы начинаем говорить, я плачу, говорю не то, что думаю, и раздражаю тебя. Может быть, когда я бываю на репетициях, — во мне есть что-нибудь раздражающее, но что это — я положительно не улавливаю, и вчера и сегодня я старалась не сердить тебя; вчера ты мне сделал заслуженный выговор, я говорила довольно громко, но о деле, и потому, наверно, не стеснялась. Сегодня первый раз ты мне сделал замечание: я была виновата, я ответила на Олин вопрос, но после этого я ни одного слова не проронила, которое бы не касалось дела. В начале репетиции я не была и не знаю, как ты велел вести репетицию, на сцену я пошла только потому, что Савицкая мне сказала, что ты велел быть и дублерам на сцене. Насчет того, что ты 5 раз говорил, когда Снегурочка выходит, я не слышала (может быть, я вообще плохо слышу). Очевидно, и Мунт не слыхала, потому что вышла не вовремя. Я ее остановила — это был первый разговор; второй — относительно стороны колодца, где мы должны стоять, третий разговор насчет ведер: все касающееся дела. На что ты и Шенберг прочли длинную нотацию, из которой я поняла, что не имею права ничего спрашивать, проще было сказать; Маруся, не шепчись, чего не поняла, спроси громко. Все бы и выяснилось, а ты взялся за выговор, как будто я в самом деле прихожу только злить тебя. Другие тоже путают, переспрашивают, Мария Федоровна все время на твои замечания говорит: знаю, знаю, — сама же делает не совсем то, что ты ей показал, но ты говоришь с ней деликатно и мягко, так же и с Роксановой…

2 пьесы я готовила начерно с Владимиром Ивановичем и [это были] 2 пьесы, в которых я на репетициях не плакала; Немирович мне ни одного {256} замечания не сделал и, кажется, несколько раз тебе говорил, что со мной приятно работать. Когда ты ведешь репетицию со мной, как сегодня [и] показываешь, как поставить ведро, как перегнуться, я чувствую себя действительно манекеном, и роль теряет для меня свою прелесть. Если, подумавши, поработавши над ролью, ты мне скажешь, нет, Маруся, это не то, тогда я буду делать беспрекословно, что ты мне покажешь, и тогда одной репетицией можно все исправить, а с самого начала копировать тебя, вести роль с голоса, это я не могу; я делаюсь тупая и скучная и неловкая. Настроение я немного понимаю, и в “Чайке” и в “Дяде Ване”: ты остался доволен; первый акт “Снегурочки” тебе тоже нравится, хотя мы с тобой и не читали его. Значит, вначале прослушавши, какое ты даешь настроение акту, я могу работать одна. Итак, раз я не могу понять, чем я тебя раздражаю, и, не желая этого делать, все-таки желанного не достигаю, а ты находишь, что другого тона ты со мной иметь не можешь (впрочем, ты с некоторыми актерами, более робкими, употребляешь тот же тон, например, со Снигиревым, Григорьевой, Нюшей и Олей), то уж я буду репетировать без тебя; не думай, что я это от злобы или обиды, мне ужасно, ужасно грустно, но вот уже десять лет тянутся эти репетиции, и всегда одно и то же; ни одна пьеса с тобой не обходилась без слез, а когда ты меня видишь с готовой работой, ты доволен и уже без раздражения исправляешь то, что тебе не нравится. Значит, так лучше…»[[56]](#footnote-57).

И так было всю жизнь — величайшая строгость к себе и к другим, и в то же время любому, самому скромному сотруднику за малейший поступок на пользу театра — внимание и благодарность.

Я храню дорогой мне приказ по театру — пусть кто-то улыбается этому.

«2‑го марта на спектакле “Реклама” упавшим от ослабевшего винта штатива прожектором был сломан палец находившейся в это время на сцене артистки М. И. Кнебель. Несмотря на боль и нервное потрясение, М. И. Кнебель довела свою роль до конца. Должен отметить, что этим поступком М. И. Кнебель показала пример самой высокой дисциплины и настоящего отношения к театру и к своему долгу. 16 марта 1932 года. К. Станиславский»[[57]](#footnote-58).

Да что и говорить, похвала Станиславского, гнев Станиславского, внимание Станиславского — вот что делало людей счастливыми и несчастными, заставляло не спать ночи, передумывать свои поступки, подвергать жестокому анализу все, что они делали на сцене.

## **{****257}** 5. «Кнебель с роли снять». — Разговор со Станиславским. — «Попробуйте сделать упражнение». — Я показываю «зерно». — Второй план Шарлотты.

… Совершенно неожиданным ударом было для меня снятие с роли Карпухиной в «Дядюшкином сне». После того успеха, что внезапно, как чудо, свалился на мою голову, после периода премьеры, который я прожила, как во сне, свершившееся вконец ошеломило меня.

На один из спектаклей пришел Вс. Э. Мейерхольд, зашел к Книппер-Чеховой, и Ольга Леонардовна привела его ко мне в уборную. Он стал уговаривать меня переходить к нему в театр: «Что вы будете делать в МХАТ?! Когда еще попадется роль, построенная на эксцентрике? Идите ко мне. Здесь вам пути не будет».

Конечно, похвала была приятна, но ни на секунду мне в голову не пришло отнестись к этому предложению серьезно. Я не только любила МХАТ, но чувствовала неотделимость от него, как чувствуют неотделимость от родины.

Через несколько месяцев вернулись Станиславские. Мария Петровна пришла на спектакль и прислала мне корзиночку гиацинтов. В ней была записка: «Софье Петровне — Кнебель от Софьи Петровны — Лилиной» (Софьей Петровной звали Карпухину).

Я с радостным нетерпением ждала, когда на спектакль придет Константин Сергеевич.

Наконец этот вечер настал. После первого выхода я, как всегда, ликуя, ушла под аплодисменты. Но уже в первом антракте я заметила, что приходившие из зрительного зала старались не смотреть мне в глаза, а Сахновский вошел ко мне и, заботливо глядя в зеркало, спросил, не слишком ли я подкраснила нос.

На душе заскребли кошки, но я сделала усилие и сыграла свою любимую сцену, в которой пьяная Карпухина врывается незваная на soirée Марии Александровны.

Когда, оплевывая на прощание всех дам, я уходила со сцены, — опять раздались аплодисменты.

Уходить со сцены надо было в трюм. В трюме я задержалась. Мне вдруг стало страшно. Еще страшнее было выходить на поклоны. Предчувствие оправдалось с лихвой. Оказывается, уезжая из театра, Станиславский сказал: «Кнебель с роли снять».

Я попросила Сахновского не смягчать слов Константина Сергеевича. Итак, все, что я делаю, не имеет ничего общего с МХАТ, это — эксцентрика, цирк. Особенно возмутили его аплодисменты. «Неужели никто не сказал ей, что она играет на публику», — сердито сказал он.

{258} Помню, как меня утешал Хмелев.

— Он обязательно вызовет вас, — говорил он. — Мы что-то упустили. Он объяснит, что надо делать. Надо работать!

Потом я узнала — кто-то рассказал Станиславскому, что Мейерхольд зовет меня к себе, и Константин Сергеевич, как передавали, поставил на мне крест.

Карпухину стала играть Лилина. Она играла ее замечательно — вносила в сплетню столько вдохновенного азарта, с таким ужасом говорила о пороках мордасовских дам, с такой поразительной искренностью ощущала свое право на осуждение! Карпухина буквально захлебывалась от душившего ее желания быть первой скрипкой в мордасовском обществе.

Я восторгалась Лилиной и вместе с тем, не мечтая играть хоть отдаленно так же хорошо, как она, мечтала сыграть *другого человека*. Я сказала об этом одному Хмелеву — знала, что он не осудит меня. «Понимаю, — сказал Хмелев хмуро, — мысли о роли бросать нельзя!»

Это мне можно было не говорить. Даже когда я готовилась к показу Владимиру Ивановичу, роль так не забирала меня. Что бы я ни делала, — Карпухина была постоянно со мной, как навязчивая идея. Я и не думала о ее реализации, просто жил во мне другой человек, и прогнать его не было сил.

Прошло время. И вдруг мне звонят по телефону и сообщают, что Мария Петровна заболела и мне придется через несколько дней играть «Дядюшкин сон»… Трудно описать, что я пережила в эти минуты. Когда я, не задумываясь, ответила, что играть не буду, во мне совсем не говорило оскорбленное самолюбие, — я просто *не могла* играть после того, что сказал Станиславский. Меня немедленно вызвал Сахновский. Он уже разговаривал со Станиславским.

— Дело плохо, — сказал он. — Константин Сергеевич категорически настаивает на том, чтобы спектакль не отменяли. Он считает, что у вас было достаточно времени понять, что нельзя играть на публику. Боюсь, что, если вы будете упрямиться, вам придется проститься с театром…

— Хорошо, я уйду.

Когда Сахновский сердился, у него краснела лысина.

— Вы что, с ума сошли? Идите домой одумайтесь, а я поговорю с Константином Сергеевичем.

В тот же вечер Константин Сергеевич вызвал меня к себе в Леонтьевский. Я шла к нему с каким-то отвратительным тупым покоем на душе.

Меня провели в кабинет. Константин Сергеевич сидел за столом и писал. Как только я переступила порог, он грозно спросил меня:

— Правда, что вы хотите уходить из театра?

— Правда.

{259} — Только потому, что я заставляю вас играть роль, с которой снял?

— Да.

Он внимательно смотрел на меня. Потом предложил мне сесть в кресло и вдруг совсем мягко сказал:

— Говорите все, что думаете. Только правду.

Я сказала, что, если бы меня снял с роли кто-нибудь другой, у меня, может быть, и сохранилось бы желание доказать свою правоту. А сейчас этого желания нет — снял Станиславский, да еще и за «цирк» в Достоевском.

— Я вас снял за гротеск, который из всех щелей рвется сейчас на сцену, — перебил он меня. — Вы видели, как играет Лилина?

— Да, видела, много раз, она играет замечательно…

— Почему вы замялись? — строго спросил он.

Может быть, от того, что я слишком уж натерпелась, но только легче мне было сказать правду.

— Мне хочется сыграть другого человека. Мне Карпухина представляется другой.

Я подумала, что он крикнет: «Девчонка! Вам надо учиться у крупнейшей актрисы, как вы смеете говорить мне в глаза, что с чем-то не согласны?!»

Но он молчал. Тогда я стала говорить, что, может быть, спустя какое-то время я смогу увидеть другого человека, но ведь он сам нас учит, что мы должны делать только то, во что верим, иначе мы пойдем по пути копирования, с которым он сам ведет такую борьбу. Кроме того, у меня нет ни опыта, ни техники. Я все равно не сумела бы скопировать Марию Петровну…

— Попробуйте сделать упражнение, — сказал Станиславский после долгой паузы. — Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего: «Я, София Петровна…». А рассказывая, смотрите на меня ее глазами. Никаких лекций, никаких разговоров. Все, что написано Достоевским, мы с вами знаем. Поставьте себя в центр происходящих в Мордасове событий и расскажите мне о них. Вставайте, двигайтесь, садитесь, делайте что угодно, — я хочу понять, что вы почувствовали в роли.

— Так как я, Софья Петровна, выпиваю по четыре рюмки водки утром и столько же вечером и после закуски обыкновенно бываю в самом эмансипированном состоянии духа… — я решила сразу, как в омут головой, начать с выпивки и закуски.

— А ну‑ка, теперь расскажите мне о всех мордасовских дамах.

Я посмотрела на Станиславского и увидела, что его глаза стали глазами партнера, кровно заинтересованного моими карпухинскими делами…

Несколько раз нас прерывали и напоминали ему, что пора отдохнуть. Потом, велев мне подождать его, он пошел проведать больную Марию {260} Петровну, а вернувшись, передал мне от нее привет. Я просидела у него до глубокой ночи.

— Гротеск — это *высшая ступень искусства*, на которую нужно иметь право, — говорил тогда Станиславский. — Я сам стремлюсь к гротеску, но мне удалось это всего однажды — в «Штокмане». Михаилу Чехову это удалось в «Ревизоре», Леонидову — в «Карамазовых», Тарханову — в «Горячем сердце». На пути к настоящему ощущению гротеска — Хмелев. А сейчас в моде не гротеск, а гротеск в кавычках, жалкая пародия на него, неоправданная утрировка. Вы на нее клюнули и радуетесь, что зрители аплодируют вам. Это ужасно!!! Я распоряжусь, чтобы вам к следующему спектаклю изменили костюм. Зачем эта гусарская меховая шляпа с пером?! (Я уж молчала, что костюм был предназначен для Лилиной и на меня его только ушивали.) Вы попробуйте в обыкновенном, человеческом костюме, шляпе, салопе нащупать в роли трагикомическое. Попробуйте заплакать в сцене, над которой зритель будет хохотать, тогда поймете, что такое гротеск в Достоевском, тогда вы поймете, чего стоило Москвину сыграть Снегирева…

Я спросила его, не следует ли в конце сцены отказаться от плевков, может быть, это тоже эксцентрика?

— Ни под каким видом, — так написал Достоевский. Но можно плюнуть, зная, что вызовешь этим смех и аплодисменты, а можно плюнуть, потому что слова исчерпаны, а чувства кипят, рвутся наружу и не находят иного выхода, чем плевки. Тогда вы не будете прислушиваться к публике, как нищая, которая просит подачки, и природа аплодисментов будет иная. Поверьте мне.

Я уходила счастливая. Прощаясь, он похвалил меня за то, что я пошла в роли своим путем:

— Это всегда будет трудно, — молодец, что не соврали мне.

Гению, как принято думать, свойственна некоторая «отстраненность», ему прощаются невнимание, глухота к окружающим. Но я не видела более внимательного человека, чем Станиславский. Это было особое качество гения — внимание к творческому началу в другом человеке, независимо от положения этого человека в искусстве. *Внимание и доверие*.

А в словах Станиславского о гротеске — самая суть его художественных убеждений, убеждений широких, свободных от какого бы то ни было сектантства, от привязанности к одному, узкопонимаемому театральному стилю. Самая острая и резкая форма — пожалуйста! Только надо оправдать эту форму изнутри, наполнить ее таким же смелым и огромным содержанием. Он изгонял из театра не стремление к гротеску и остроте, а пустое модничанье, которым, увы, нередко подменяются на театре поиски нового. И еще он не любил заигрывания с публикой, потерю достоинства у художника.

{261} … Прошло несколько лет после случая с Карпухиной, и я вновь решилась на показ. Я думала о Шарлотте из «Вишневого сада». Нина Николаевна Литовцева, к которой я обратилась, была человеком умным и правдивым до резкости.

— Я верю, что вы можете играть Шарлотту, — сказала она, — но не думаю, чтобы Константин Сергеевич согласился на ввод. Это всегда ранит спектакль. И потом организация репетиций! В сценах Шарлотты много действующих лиц… Думаю, что это нереально.

Я согласилась с ней, она была права. Но желание играть эту роль все возрастало, и я опять подошла к Нине Николаевне:

— Мне не нужны партнеры — мне ведь надо показать «зерно» Шарлотты! Я из всех сцен сделала что-то вроде монолога…

— А фокусы? — спросила Литовцева.

— Фокусы я буду показывать вам.

— Не мне, — перебила Нина Николаевна, — а Константину Сергеевичу.

Сердце у меня екнуло, — я надеялась, что Литовцева сначала посмотрит мою работу сама.

Прошло несколько дней, и в рапортичке, вывешенной за кулисами, появилось сообщение, что меня вызывают домой к Станиславскому.

На показ, кроме Литовцевой, пришел Сахновский, тогдашний заместитель Станиславского по художественной части.

— Вы решили показать Шарлотту одна, без партнеров? — спросил Станиславский, снимая пенсне и протирая стекла.

Я пыталась угадать, какой он сегодня, что последует за этим вопросом. Но лицо его выражало только спокойную сосредоточенность — он был занят своим пенсне.

— Да, я хочу показать «зерно» роли.

Константин Сергеевич весь затрясся от смеха. Он смеялся так заразительно, что никто из окружающих не мог удержаться от смеха. Смеялись и Литовцева и Сахновский. В первую секунду мне было обидно, но это чувство сразу ушло, и на душе вдруг стало покойно. Все показалось удивительно хорошо. Хорошо, что здесь сидит Константин Сергеевич, хорошо, что я осмелилась на показ, хорошо, что вместо напряженной обстановки неожиданно возникла такая веселая, непринужденная атмосфера.

Я думаю теперь, что смех Константина Сергеевича был чутким проявлением его педагогического таланта — он наверняка помнил драматическую ситуацию с моей Карпухиной.

Дав мне проиграть все намеченные кусочки, где текст Чехова мог сложиться в более или менее органично звучащий монолог, Константин Сергеевич предложил Литовцевой и Сахновскому представить, что они — гости, и сам тоже включился в игру. Их желание помочь мне было {262} так искренне, что я, показывая фокусы, чувствовала себя великолепно и не испытывала ни малейшего смущения.

После того как кончился показ, Константин Сергеевич стал очень серьезным и сказал:

— Вы правы, Шарлотту вы играть можете. Мы дадим вам партнеров, и я очень прошу Нину Николаевну ввести вас в спектакль. Но вы обещали мне показать «зерно» Шарлотты, а «зерно» человека, созданного гением Антона Павловича, не так-то просто показать. Вы нащупываете «зерно» верно, но надо будет еще много работать.

И он забросал меня вопросами о жизни Шарлотты, о ее прошлом, о ее отношении к каждому из действующих лиц пьесы. Спрашивал, понимаю ли я, что чем более одинок человек, тем больше ему хочется это скрыть. Он рассказывал, показывал. Теперь со мной, Шарлоттой, разговаривал Станиславский — Гаев. Он учил меня играть на бильярде, потом рассказывал какой-то полуприличный случай из жизни в Париже. Делая из Литовцевой и Сахновского то Дуняшу и Яшку, то Раневскую и Лопахина, то Варю и Пищика, он все время включал меня в свой изумительный этюд-импровизацию. В этом этюде талант Станиславского сверкал, ослеплял. Казалось, нет такой ситуации, к которой он не смог бы подойти с точки зрения Гаева…

Так я вошла в чеховскую пьесу, которая, волею судьбы, сопровождала меня в течение всей жизни, — с детских лет, когда я рыдала в ложе МХАТ и меня утешал старый капельдинер, до момента, пока я сама не поставила «Вишневый сад» на сцене Театра Советской Армии…

… Играя Шарлотту, я чувствовала на себе внимание с двух сторон. Однажды после спектакля я получила записочку от О. С. Бокшанской, где было сказано, что Владимир Иванович накануне видел сцену «Вишневого сада», в которой я была занята, передает мне слова одобрения и вызывает к себе, чтобы поговорить о роли.

Разговор начался с вопроса:

— Как вы думаете, почему Шарлотта во время «бала» появляется в мужском фраке?

Должна признаться, я была неподготовлена к такому вопросу.

Фрак с хризантемой в петлице, цилиндр и черные усы были теми «игрушками», которые дарит тебе костюмерная, когда входишь в роль, задолго до тебя кем-то созданную. Эти игрушки радовали, помогали найти нужное самочувствие, но не вызывали никаких размышлений.

— Я так и знал, что вы не сможете ответить на этот вопрос, — ласково и серьезно сказал Владимир Иванович. — Вы не задумывались над тем, что эксцентрика для Шарлотты — это форма ее участия в жизни. Вы зацепили существенную грань «зерна» Шарлотты — одиночество, неприкаянность этой женщины, но этого мало.

{263} — Вот я назвал Шарлотту женщиной, — продолжал он после паузы, — а пожалуй, самое точное для нее, что ее женщиной не назовешь. Скорее, это нелепое, по-своему одаренное существо, которому больше всего на свете хочется поразить чье-нибудь воображение. Она боится признаться самой себе, как одинока и всем безразлична. Она гонит от себя дурные мысли, старается во что бы то ни стало найти какие-то источники радости. С искренним увлечением придумывает нехитрые фокусы. Фрак, в котором она появляется, кажется ей гениальной маской, под которой ее никто не узнает. Она с детской непосредственностью верит, что неузнаваема.

Ей и в голову не приходит, что гости во главе с Пищиком с удовольствием «подыгрывают» ей. Аплодисменты гостей наполняют ее счастьем, гордостью.

Тут она в своей стихии. А представляете себе, как она добывала этот старый фрак? Откуда он? Ведь в доме нет мужчин, — чей же он? Подумайте обо всем этом, и тогда фрак перестанет быть «театральным костюмом»…

Он говорил о втором плане, о внутреннем монологе, об эмоциональном «зерне» — о сложной методологии, которая родилась от соприкосновения с драматургией Чехова и стала теперь силой и гордостью советского театра.

Говорил об искусстве «чеховской светотени», в котором видимое и незримое тесно переплетены. Вспоминал чеховские рассказы «Тапер», «Полинька», «Тоска», объясняя мне, что внешнее поведение чеховских героев часто отличается от второго плана, но вместе с тем крепко связано с ним.

— В глубине души Шарлотты ютятся неотвязные мысли: «Все одна, одна, никого у меня нет…» и «Кто я, зачем я, неизвестно…». Если эти мысли будут постепенно скапливаться в вас, они станут, наконец, нестерпимыми и хоть на мгновение, да вырвутся из души. Гений Чехова предусмотрел это. Шарлотта, которая в течение всей пьесы пыталась убедить всех, что ей живется не хуже других, в суматохе отъезда вдруг просит, чтобы ей подыскали какое-нибудь местечко, так как «жить негде»…

— Второй план нельзя играть, — сказал Владимир Иванович на прощание, — он *должен быть*, тогда он осветит все ваше поведение.

Этот разговор я часто вспоминала впоследствии, когда наблюдала его работу над «Тремя сестрами», — там понятие «второго плана» стало едва ли не главным в репетиционном процессе, определяло и смысл и стилистику нового чеховского спектакля.

## **{****264}** 6. Станиславский предлагает мне преподавание. — Последняя студия. — Новый метод. — Дом в Леонтьевском. — Встреча с Мейерхольдом. — Прекрасный апофеоз.

В марте 1936 года Константин Сергеевич вызвал меня к себе. Я шла в Леонтьевский переулок, волнуясь, перебирая в уме возможные причины вызова. Усадив меня в большое мягкое кресло напротив, Константин Сергеевич испытующе ласково глядел на меня, довольный, по-видимому, что я растеряна и взволнована.

— Вы слышали о моей студии? — спросил он наконец.

— Да, конечно, Константин Сергеевич.

— Хотите преподавать у нас художественное слово?

— Константин Сергеевич, я никогда этим не занималась и сама в концертах не читаю.

— Тем лучше, значит, у вас не успели выработаться штампы. Эта область еще не разработана, над ней нужно много думать, открывать пути, чтобы слово, которое сейчас у актера сидит на мускулах языка, стало действенным. «Словесное действие»… Что такое словесное действие, почему это *действие*, все это надо решать в процессе работы с учениками. Способны вы «учить, учась»? Это главное, что мне нужно от моих помощников…

Так началась моя работа в последней студии Станиславского — Оперно-драматической студии в Леонтьевском переулке. Для меня это был один из самых значительных этапов жизни, содержание которого мне предстояло обдумывать, осмысливать в течение многих лет.

В последние годы жизни в связи с состоянием здоровья Константин Сергеевич уже не мог отдаваться практической работе в Художественном театре. Это привело его к глубокой, мудрой сосредоточенности на теоретических и методологических вопросах искусства.

Почти не выходя на воздух, он беспрерывно вдохновенно работал. Была написана книга «Работа актера над собой», организована студия, каждый день с утра до вечера шли уроки, занятия, беседы — Станиславский торопился передать молодым все, чем владел сам, в том числе и новый открытый им метод работы.

— Пользуйтесь тем, что я еще с вами, берите от меня как можно больше, — как часто мы слышали эти слова!

Он был необыкновенно красив в те годы. Глядя на него, я вспоминала слова Гейне о Гете: «Его наружность была так же значительна, как слово, живущее в его произведениях, и фигура его была так же гармонична, светла, радостна, благородна, пропорциональна, и на нем, как {265} на античной статуе, можно было изучать греческое искусство… Время покрыло, правда, и его голову снегом, но не могло склонить ее. Он продолжал носить ее гордо и высоко, и когда он говорил, то казалось, что ему дана возможность пальцем указывать звездам на небе путь, которым они должны следовать»[[58]](#footnote-59).

Он никогда не щадил себя, но в годы работы в студии его творческая щедрость носила какой-то особый характер. Она поражала мужеством, трагизмом, высоким покоем. Казалось, что он реально ощущает близость смерти, но это рождает лишь одно желание — успеть отдать все. В нем не было ни капли старческой брюзгливости. Он был глубоко и радостно сосредоточен на возможностях, которые получит театр в результате его новых открытий.

Л. М. Леонидов говорил, что для тех, кто не знал Станиславского, он, вероятно, ассоциируется с Торцовым в книге «Работа актера над собой», то есть с человеком, твердо знающим ответ на любой вопрос. А сила Станиславского была как раз в том, что он мучительно искал, сомневался, отрицал… и никогда не останавливался в этих поисках. Все открытия его в области искусства были направлены к тому, чтобы в каждом актере разбудить Моцарта, а не воспитать в нем Сальери. В этом смысле последняя студия имела для Станиславского особое значение.

Если к Первой, Второй, Третьей и Четвертой студиям он относился как к организмам, которые в дальнейшем будут питать Художественный театр, то эта последняя студия была создана им во имя совсем иных целей. Он мечтал об академии, куда он принесет весь свой огромный опыт и сможет проверить свои открытия.

К преподаванию в студии он привлек Л. М. Леонидова, М. П. Лилину, М. Н. Кедрова, А. Н. Грибова, В. А. Орлова, меня, Н. А. Подгорного и других. Интересно, что в эту группу не вошел ни один из постоянных помощников Станиславского в МХАТ. Помню, Л. М. Леонидов сказал мне: «Вы чувствуете, что это за старик?! Ему мало новой молодежи, ему нужно, чтобы проводниками к этой молодежи были люди, которые еще не набили себе руку на преподавании системы. Если бы он мог, он самого себя сменил бы, — да не на кого!» Станиславский мечтал о том, что с молодежью, которая, будучи оторвана от накипи закулисья, принесет в творчество только непосредственные жизненные впечатления, ему удастся добиться такой тончайшей органики и такой свободы импровизации, о которых он мечтал всю жизнь. И тогда — вот главное, чего нельзя забывать! — из этих талантливых девочек и мальчиков он *построит новый театр*.

Может быть, и даже наверное, он понимал, что создать новый театр он уже не успеет. Но мечта об этом театре освещала и создание студии и {266} ее работу. Да действительно, он спешил передать студийцам тот метод работы, который сам считал открытием и на который возлагал огромные надежды. Но он думал о новом, молодом *театре*, владеющем методом, а не о методе *без* театра.

Почему я это подчеркиваю? Потому что слово «театр» имело для Станиславского колоссальное содержание. Театр нельзя было оторвать от его гражданских целей и задач, от режиссуры, от принципов постановочного искусства, от этики. И Станиславский не мыслил свой вновь открытый репетиционный метод без всего этого. Более того, он знал, что, если отрыв метода от театра произойдет, это грозит схоластикой, догматизмом, искажением всего того, к чему он сам стремился.

Увы, жизнь показала, что его опасения были не напрасны. Сегодня, к сожалению, среди пропагандистов системы и последних открытий Станиславского слишком много тех самых схоластов, далеких от театра, беспомощных в нем, которых так боялся Станиславский. Они, эти люди, не в состоянии творить сами, цена их художественному таланту — нуль, а систему, как им кажется, они выучили и даже развивают. Это и есть тот самый отрыв системы Станиславского от театра, о котором я говорю. Извлеченная из сферы искусства, система выглядит неживым, навевающим скуку сводом законов и правил.

Станиславский в своей студии делал нечто другое. Он в те годы как бы совершал последний круг своего творчества, и в этот круг входили новые важнейшие вопросы, возникшие в жизни и в искусстве театра. На многие из них он впервые находил ответ. А этот ответ рождал все новые и новые вопросы.

Проблемы, которые он ставил в то время перед собой и нами, настолько существенны для развития театра, что о них надо говорить, их надо изучать отдельно, — по мере моих сил я занимаюсь этим до сих пор. А сейчас мне хочется только описать, как неожиданно и по-новому выглядела его школа.

Главным в ней был гениально поставленный эксперимент совершенно нового подхода актера к роли. *Анализ роли в действии*.

Эксперимент этот состоял как бы из двух неразрывных звеньев. Одним из них была «разведка умом», вторым — «этюд». В обоих звеньях этого единого процесса раскрывалась новая ступень творческих открытий Станиславского.

«Разведка умом» предполагала несравнимо более точную методику анализа. Взамен поисков «кусков» пьесы и роли, мельчивших драматургический материал, родилось учение о «событиях», или, как говорил Константин Сергеевич, «действенных фактах», которые являются истинными двигателями происходящего в пьесе.

Нахождение не внешних, а истинных, глубинных, определяющих событий пьесы — дело очень сложное. Только с годами я поняла истинную {267} его сложность. Но уже тогда мне было ясно, что Константин Сергеевич ставит процесс и результат этюда в полную зависимость от верного анализа событий.

Смысл, который Станиславский вкладывал в понятие «этюд», тоже резко изменился.

Прежде Константин Сергеевич делал с нами этюды на темы «вокруг» пьесы. Темы этюдов касались прошлого действующих лиц или эпизодов, так или иначе расширявших их биографии. Теперь ученики делали этюды на события, непосредственно совершающиеся в пьесе. Включая в процесс анализа пьесы не только мозг, но и тело актера, Станиславский добивался удивительных результатов. Ученики проникали в самую суть действий, столкновений, конфликтов.

Константин Сергеевич не уставал повторять, что смысл его нового приема заключается в том, что он помогает добывать из души творящего человека — артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью. Он говорил о том, что это единственно подходящий материал для создания живой души изображаемого человека.

«Есть мысли и есть чувства, которые вы можете выразить своими словами, — писал он. — Все дело в них, а не в словах. Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту. Но актерам лень докапываться до глубоких слоев подтекста, и потому они предпочитают скользить по внешнему, формальному слову, которое можно произносить механически, не тратя энергии на то, чтобы докопаться до внутренней сущности»[[59]](#footnote-60).

Счастливое время! Можно было слушать Константина Сергеевича, задавать ему вопросы, показывать ему свои работы! Слышать его ободряющий смех или уходить насмерть огорченной собственной беспомощностью перед его требованиями…

Меня очень увлекло тогда определение событий в пьесе. Мне это давалось трудно — я все время мельчила события. Константин Сергеевич сказал, что нужна ежедневная тренировка — надо каждый день брать новую пьесу и учиться читать ее по событиям.

— А как проверить, верно ли я работаю?

— Приносите мне на каждый урок, я с удовольствием просмотрю… Сейчас это кажется почти невероятным — я осмеливалась приносить Станиславскому длинные списки, а он *никогда* не забывал их проверять… Почти всегда он предлагал сокращать список событий, доводить до минимума, чтобы, как он говорил, увидеть пьесу крупно, с «птичьего полета». Он считал, что ученики должны учиться на самом высоком драматургическом материале.

— В нем вы познаете высокую художественную логику и последовательность, а это лучший путь к чувству, — говорил он. — Если вы найдете {268} в гениальной пьесе действие и осуществите его, то садитесь в него, как в лодочку, и вы приедете неизбежно к сверхзадаче…

Так возникли в студии «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Три сестры» и «Вишневый сад».

Не отрывки из этих пьес, а целиком пьесы, на которых студийцы должны были учиться новой методологии. Они должны были анализировать роли в действии, говоря на первых этапах текст ее своими словами, то есть надо было освоиться с действием и предлагаемыми обстоятельствами так глубоко, чтобы в душе возникли все внутренние пружины, рождающие текст.

А вокруг работы над этими пьесами бурлила «вспомогательная школа» — танцы, фехтование, работа с плащом и, главное, изучение законов речи. Участники шекспировских пьес работали над его сонетами, над монологами из нерепетируемых пьес, изучали характер диалогов в его комедиях и трагедиях. Участники «Вишневого сада» и «Трех сестер» работали над рассказами Чехова, изучали поэтический строй его лексики. Как и другие педагоги, я отвечала за эту работу и навсегда поняла ее великую пользу.

Вспоминая сейчас, как Константин Сергеевич работал со своими учениками, я думаю о том, что он действительно начинал с простейших действий. Но за этими простейшими действиями стоял целый мир, куда рука гениального художника заманивала воображение студийцев.

Помню репетиции «Гамлета». Гамлета репетировала очень одаренная, впоследствии трагически погибшая Ирина Розанова. Тоненькая, большеглазая, в каком-то черном бархатном колете и черном трико, бродила она по студии. Челка, подстриженные до плеч гладкие волосы, цепь с медальоном вокруг шеи. Без малейшего страха она репетировала со Станиславским. Несмотря на свои семнадцать-восемнадцать лет, она удивительно тонко его понимала. Помню один урок, во время которого Константин Сергеевич добивался от Розановой, чтобы она — Гамлет по-настоящему поняла, что произошло с ее матерью. Розанова внимательно следила за своей партнершей.

— Хорошо, — прервал ее Станиславский. — Но сейчас вам помогают только глаза, уши, сознание. А воображение, почему вы не берете себе в помощники воображение? Вы совсем не нафантазировали себе, какой вы ожидали увидеть мать после сообщения о смерти отца, и поэтому сейчас для вас нет ничего удивительного в ее поведении. Вам нечего разгадывать. А ведь в жизни вы, наверное, нарисовали бы себе определенную картину, которая преследовала бы вас. Мать заплаканная, вся опухшая от слез, в глубоком трауре… И вдруг вы находите ее веселой, спокойной. Мало того, что веселой, — замужем за негодяем, мерзавцем. Что бы вы стали делать, желая понять метаморфозу, которая произошла с матерью?

{269} — Я стала бы ревновать, — сказала Розанова.

— Сядьте и ревнуйте, — весело предложил ей Станиславский.

— Не могу… — с сожалением ответила Розанова.

— Я подскажу вам, какой процесс происходит в вас. Только поймите, что я пытаюсь перевести вас из плоскости бутафорского ощущения в вашу человеческую природу. Спросите себя по-настоящему, что бы вы сделали на основании вашего человеческого опыта, если бы хотели разобраться в поведении матери. Идите от своей эмоциональной памяти…

Станиславский стал подталкивать Розанову к созданию картины прошлых взаимоотношений с матерью. Он говорил о том, что мать была ласковой, как она любила мужа и сына, рассказал какой-то смешной и трогательный эпизод из времен, когда Гамлет был ребенком. Подтолкнув воображение Розановой, он стал внимательно слушать ее. Розанова начала фантазировать. Рассказывала об отце, о матери. Говорила о них, как о людях любимых. Вдруг она замолкла. Ее взгляд проник куда-то в самую глубину глаз партнерши (королеву играла Оля Пятницкая). Пятницкая отвернулась. На секунду возникла *правда*.

— Что вы сейчас сделали? — спросил Станиславский.

— Я сопоставила ее равнодушный взгляд с тем, как она прощалась со мной.

— А почему вы бросили этот взгляд? Пятницкая верно реагировала на него. Что случилось?

— Эта картина только мелькнула и ушла, — огорченно сказала Розанова.

— Обратите внимание, — сказал Константин Сергеевич, обводя глазами всех присутствовавших, — секунда подлинного действия, секунда живых видений, и Розанова вошла в самую гущу предлагаемых обстоятельств, данных Шекспиром. Но сейчас видение только мелькнуло, а надо представить себе всю жизнь Гамлета — от детских лет до смерти отца. Эта жизнь сложится из маленьких эпизодов. Нанизывайте эти факты, как драгоценные жемчуга, — ведь каждый из нас горячо и нежно любит многое в своем прошлом. Для того чтобы по-настоящему создать роль, надо знать жизнь роли. Надо уметь нанизывать факты, добытые воображением, и вплетать их в жизнь роли. Тогда эти картины не будут мелькать, а будут углубляться. Это драгоценный материал. Его надо копить всю жизнь. И поймите первое условие творчества: как только я получил роль, не существует он — Гамлет, есть только я. Все берите из своих эмоциональных воспоминаний — иных в природе нет…

Терпеливо, ежеурочно Станиславский воспитывал в студийцах общение. Только сейчас, после многих лет педагогической работы, я понимаю, как трудно привить молодым актерам потребность в подлинном общении. Пожалуй, ни одно из положений Станиславского не внедрялось так массово и одновременно так примитивно. Он говорил об этой {270} проблеме всю жизнь, говорил на разных этапах формирования своей системы. Всем известна и уже превратилась в анекдот фраза Станиславского о том, что даже амфибия и морской гад общаются и ориентируются в окружающем их мире, и только актеры обходятся без этого, необходимого всему живому процесса. Правда, Константин Сергеевич не уставал повторять, что этот процесс только кажется легким, а подлинное общение в театре очень редко. Он наблюдал его у таких людей, как Сальвини, Дузе, Леонидов, Михаил Чехов, Шаляпин… Прошло много лет, а проблема, волновавшая Станиславского, и поныне остается нерешенной. Мы и сейчас часто видим фальсификацию общения, как правило, выражающуюся в устремленном на партнера пустом взгляде. Помню, как в сцене прихода Марцелла и Горацио Константин Сергеевич обвинял студийцев в том, что они не общались. Актеры не чувствовали своей вины — они слушали и видели друг друга, могли повторить все, что говорилось. Константин Сергеевич обратился к педагогам, но и тем казалось, что все в порядке.

— Неужели вы не понимаете, что Гамлет не может так легко оторваться от своих мыслей только оттого, что пришли его друзья? Ему еще надо как бы спуститься на землю, понять, каким образом те очутились перед ним. Ведь их приход приносит что-то новое, значит, и общение будет новым. Не пропускайте его! А Горацио и Марцелл — неужели же они, прежде чем открыть Гамлету тайну, не вглядятся в него, не захотят понять, почему он сегодня именно *такой*, и как ему, *такому*, рассказать о призраке? Наконец Гамлету говорят о тени отца. Почему, Розанова, вы верите сразу? Такое может быть только в водевиле, где особая, водевильная логика. А здесь, в «Гамлете», — это звучит неправдой. Попробуйте в первый момент оттолкнуть от себя эту весть. Разве в жизни человек так легко осваивается с невероятным?

— Прислушайтесь внимательно, — обратился он ко всем присутствовавшим на уроке. (Это был типичный и удивительный педагогический прием Константина Сергеевича. Несмотря на абсолютное внимание незанятых в сцене, он ощущал, что пассивное внимание трудно, и периодически включал аудиторию в активное творческое решение того или иного вопроса.) — Каспийское море заливает Москву. Здесь, в Леонтьевском, еще сухо, но по Тверской уже проехать нельзя. Поверили мне? Нет, у большинства из вас в глазах недоверие… А тут — призрак отца, а вы относитесь к этому сообщению, как к само собой разумеющемуся! Поймите, что общение всегда заключает в себе столкновение своих видений, своих мыслей с другой точкой зрения. Видения — это и есть живой материал для общения. Если же этого материала нет, то получается пустота, никому не нужная игра. Воображение не затронуто, действия нет. И вы хотите этим привлечь зрителя?! Забудьте об этом! Это невозможно!..

{271} Вспоминая сейчас десятки этих уроков, перелистывая записи тех лет, я вновь и вновь поражаюсь великому умению Станиславского зацепить, как на волшебный крючок, простейшее действие и вместе с ним вытащить на поверхность сложные поэтические ощущения актера, основанные на тонких ассоциациях.

Как-то во время репетиций «Ромео и Джульетты» Константин Сергеевич спросил студийца, репетировавшего Ромео, как он объясняет природу своего чувства к Розалине.

Молодому человеку все казалось ясным. Он Розалину не любит, ему хочется порисоваться перед Бенволио. Настоящая любовь приходит тогда, когда он встречает Джульетту.

— Порисоваться? — переспросил Станиславский, он был явно недоволен. — Вы думаете, Шекспир хотел вывести такого пошлого человека, который не влюбляется, а просто так — рисуется?

Этот урок мне особенно запомнился, потому что Станиславский отстаивал свое понимание Ромео так, как будто от этого зависела жизнь. Он буквально забросал студийца вопросами.

— А пушкинская Татьяна влюбилась в Онегина только тогда, когда она писала ему письмо? А что же было с ней раньше, когда она выходила с книгой в сад и ей все казалось необыкновенным, другим, чем всегда? Отчего это? Она была влюблена? В кого? Почему она страдает вместе с героями из читанных романов? Она мечтает об идеале, для нее настала пора любить! Поймите, что любовь Ромео к Розалине — это начало страсти к Джульетте. В Розалине он любит свой идеал. А потому вам, Ромео, хочется говорить о ней, потому вам легко говорить о Розалине. Обыщите все закоулки своей души, и вы найдете, то внутреннее действие, которое повлечет за собой внешнее. Шекспир рисует нам юношу до такой степени готового полюбить, что у нас в душе не остается ни тени сомнения, — встретив Джульетту, он отдаст за нее жизнь. Ромео сейчас влюблен в жизнь. Ему хочется петь, слагать стихи, говорить всему миру о том, что он влюблен…

Когда придет любовь к Джульетте, все изменится. Вам уже не захочется делиться своими переживаниями с приятелями. О своей глубокой страсти вы захотите говорить только с ней, с Джульеттой. А сейчас, до встречи с ней, у вас уже все поет в душе. Разве действие «порисоваться» натолкнет вас на то, о чем писал Шекспир? Нет, такому Ромео я ни за что не поверю…

Параллельно с работой над пьесами Станиславский категорически настаивал на занятиях над так называемыми «элементами» системы (внимание, воображение, действия без предметов и т. д.). Ему нужно было подготовить организм актера, выработать его психотехнику. Он указывал нам пути для гимнастики души и тела, изобретая все более продуманную систему «тренинга и муштры».

{272} Не думаю, чтобы мы все в ту пору понимали огромное значение его творческих поисков!

Ритм, музыка всегда занимали большое место в его педагогике. Но в последней студии музыка стала важнейшей дисциплиной не только для студийцев оперного отделения, но и для драматического. Константин Сергеевич говорил, что оперным певцам не хватает драмы, а драматическим — музыкальности в слове и речи.

— Хорошо сказанное слово — уже пение, а хорошо спетая фраза — уже речь, — говорил он. Он добивался того, чтобы студийцы услышали в звуковой картине заключающееся в музыке действие и превратили эту звуковую картину в драматическую, в зрительную.

Владимир Сергеевич Алексеев, «брат Володя», как называл этого чудесного старика Станиславский, был исключительно музыкальным человеком, и с его помощью Константин Сергеевич осуществлял ряд музыкальных этюдов. Тут были и точно фиксированные этюды и этюды-импровизации. Бывало и так, что Владимир Сергеевич вступал с импровизированной музыкальной темой в этюд, который делался вначале без музыки.

— Понимаете ли вы, какое это уродство, когда человек неритмичен, — говорил Станиславский. — Любите соответствие между ритмом музыки и ритмом человека. Двигаясь в ритме, неграциозные становятся грациозными…

Помню один из первых музыкальных этюдов, которые я видела на занятиях Станиславского.

Он предложил Маше Мищенко, одной из самых одаренных студиек, принять любую, самую эксцентрическую позу, оправдать ее и начать действовать. Мищенко оправдала свою позу тем, что она от кого-то шутливо прячется. Станиславский сразу дал знак «брату Володе» и студийцам, чтобы они подхватили начатое действие. Через секунду вся молодежь играла в горелки. Потом, по знаку Константина Сергеевича, музыка изменилась. — Кажется, дождь, — подсказал он, идя от музыки. По ходу действия он менял предлагаемые обстоятельства и этим как бы менял русло этюда.

— Чувствуете вы, — говорил он, — что при ритме нет хаоса? Надо так натренироваться в музыкальных этюдах, чтобы и в импровизации ваше тело, ваш жест, ваш темперамент раскрывали душу музыки. Помните, ничто так не развивает воображение, как музыкальные этюды.

Самые большие требования Станиславский предъявлял к сценической речи. Оглядываясь на прошлое, я понимаю, что он всегда шел от авторского слова и приводил в результате к авторскому слову. Но даже ему, гениальному педагогу, было трудно повернуть не только актеров, но даже студийцев, детей, боготворивших его, к тому, чтобы в начале работы над ролью пользоваться своими словами.

{273} — Ничего не поделаешь! — говорил он грустно. — Нужна длительная работа, пока актер приучит себя к тому, чтобы в первую очередь думать: «что я делаю в роли», а не «что я говорю». Тогда он поймет, что ему нужно проникнуть в роль через подтекст.

Во время работы над «Гамлетом» одного из студийцев (ныне драматурга) беспокоила мысль о том, что ему трудно будет освоиться с текстом Шекспира после импровизации «своими словами».

— Как же вам может помешать Шекспир? — возражал Станиславский. — Это может случиться только при одном условии — если логика доведения в этюде будет вами взята «вообще» и не будет исходить из того, что предлагает гениальный автор. Если вы будете твердо помнить, что действия и чувства актера обязательно аналогичны чувствам и действиям драматургического образа, вы никогда не заблудитесь. Но к чувству прямого пути нет. Я всю жизнь бился над тем, чтобы заманить его. Теперь я нашел ход к нему. Так идите же смелее за мной!

Он, гений, звал нас за собой. Но даже мальчики и девочки упирались, потому что и у них был свой крошечный, ничтожный актерский опыт. Даже не свой, даже чужой, понаслышке, неважно! С ним было проще, стандартнее и, главное, спокойнее. Разве это не трагично? Станиславский все отлично понимал, но он знал, что ученики, которые сейчас рядом, — это *последние его ученики*. И он вкладывал в них всю свою энергию.

Работа со студийцами шла над пьесами, которые Константин Сергеевич мог репетировать «наизусть». Среди них не было ни одной, с которой он духовно не сросся.

Он делал это, конечно, сознательно. Зрелостью познания драматургического материала он давал нам, педагогам, пример. Но главное в этом вопросе для меня сейчас то, что при самом первоначальном анализе простейшего действия Константин Сергеевич не разрешал неверного суждения, поверхностного понимания.

Очень запомнилась мне работа над «Вишневым садом». Педагогом спектакля была Мария Петровна Лилина. Она вела себя поистине как ученица, всем своим существом старавшаяся постигнуть то новое, что открывал искусству Станиславский. Она спрашивала, уточняла, выясняла, не стеснялась говорить при учениках, что ряд вопросов для нее неясен, часто при всех просила Константина Сергеевича уточнить мысль, чтобы ей было легче работать. Несмотря на громадное беспокойство о здоровье Константина Сергеевича и на то, что ей хотелось оградить его от людей, рвущихся к нему со всех концов страны и из-за границы, Марья Петровна каким-то удивительным чувством художника и человека понимала, что Станиславскому все это нужно. «Вишневому саду» она отдавала массу времени, сил, вдохновения. Это была одна из лучших педагогических работ, которую мне пришлось видеть вообще.

{274} Каким образом Марии Петровне, связанной всей своей жизнью с «Вишневым садом», игравшей многие годы Аню, а потом Варю, творчески впитавшей режиссерское решение спектакля МХАТ, удалось внести в свою педагогическую работу столько свежести, неожиданности, нового, тонкого понимания Чехова?

На это способен только большой художник. Работа эта была поистине работой первой ученицы великого учителя.

Мне посчастливилось присутствовать однажды на одном интимном уроке Станиславского.

Мария Петровна позвала меня к себе. Ей нездоровилось, но она не прерывала занятий. Я застала у нее нескольких студийцев. Близился показ Станиславскому, а одна из сцен никак не ладилась. Работала Лилина у себя в комнате, такой же уютной и чуть старомодной, как сама Мария Петровна в те годы.

Неожиданно вошел Константин Сергеевич.

— Я не помешаю? — спросил он.

— Вот хорошо, — обрадовалась Мария Петровна. — Константин Сергеевич нам сейчас и поможет.

— Запутались?

— Запутались.

— Ну‑с, рассказывайте, — сказал Константин Сергеевич, усаживаясь рядом с Марией Петровной на мягкий диванчик.

Студийцы, волнуясь, объяснили, в чем дело.

— Вы жалуетесь, — сказал Константин Сергеевич, — что вам трудно дается сцена объяснения с Лопахиным, потому что Чехов вкладывает в уста Вари текст не только не раскрывающий истинных переживаний Вари, но явно противоречащий им. Варя всем своим существом ждет, что сейчас Лопахин сделает ей предложение, а говорит о каких-то незначительных вещах, ищет какую-то потерянную ею вещь и т. д.

Чтобы оценить творчество Чехова, вам необходимо в первую очередь понять, какое огромное место занимают внутренние, не произносимые вслух монологи в жизни его действующих лиц.

Вам никогда не удастся добиться настоящей правды в своей сцене с Лопахиным, если вы не раскроете для себя истинного хода мыслей Вари в каждую отдельную секунду ее существования в этой сцене.

— Я думаю, Константин Сергеевич, я думаю, — с отчаянием произнесла студентка. — Но как может дойти до вас моя мысль, если у меня нет слов для ее выражения?

— Вот с этого начинаются все наши грехи, — ответил Станиславский. — Актеры не доверяют тому, что, не произнося вслух свои мысли, они могут быть доходчивыми и заразительными для зрителя. Поверьте, что если у актера эти мысли есть, если он по-настоящему думает, — это не может не отразиться в его глазах. Зритель не узнает, какие слова {275} вы произносите про себя, но он угадает внутреннее самочувствие действующего лица, его душевное состояние, он будет захвачен органическим процессом, создающим беспрерывную линию подтекста. Попробуем сделать упражнение на внутренний монолог.

Вспомните предлагаемые обстоятельства, предшествующие сцене Вари и Лопахина…

Я прошу вас, Лопахина, говорить свой текст по роли, а вас, Варю, помимо авторского текста, говорить вслух все, о чем вы думаете во время текста партнера. Иногда может получиться, что вы будете говорить одновременно с Лопахиным, это не должно вам обоим мешать, говорите собственные слова тише, но так, чтобы я их слышал, иначе я не смогу проверить, правильно ли течет ваша мысль, слова же по тексту говорите нормальным голосом.

В этом уроке все было прекрасно. И то, как Константин Сергеевич ласково помогал Марии Петровне. И то, как она радовалась его помощи. И то, как он говорил о тонкости и глубине чеховской драматургии, Антон Павлович настаивал, чтобы он играл Лопахина, а ему сразу полюбился Гаев. Станиславский рассказывал об этом, и в его словах звучало что-то недосказанное. Может быть, Антон Павлович и увидел в нем то, чего он сам в себе не знал?.. Но самым прекрасным было то, что рядышком сидели два человека, проживших большую, чистую, светлую жизнь. Старые люди, — у них были дети, внуки. Время не сжалилось над ними.

Но старость не помешала им жить интенсивной духовной жизнью. И они, посвятившие себя служению театру, так же как в течение всей долгой жизни, жили этим театром, жили напряженно и радостно. Атмосфера искусства держала их высоко над всем мелким, что так легко вползает в старость…

Константин Сергеевич в эти годы категорически настаивал на том, что режиссер не должен ничего показывать, требовал самостоятельного творчества от актера. Но на наше большое счастье, неуемный темперамент великого актера Станиславского не выдерживал строгого наказа педагога Станиславского, и мы были счастливыми свидетелями блестящих показов.

Студийцы не знали, не видели Станиславского-актера на сцене. Поэтому его показы всегда встречали бурную благодарность молодежи. А показывал он или какое-то приспособление, или то качество внимания, которое он называл «бульдожьей хваткой», иногда — ритм.

Помню, что много времени он посвящал работе с плащом — неотъемлемой принадлежностью человека эпохи Возрождения. Он никому не передоверял эту работу и учил студийцев сам. Его возмущало, что плащ стал театральным атрибутом, который прикалывается двумя булавочками, и актер боится сдвинуть его с места.

{276} — Плащ — это плед, — говорил он. — С ним во время Шекспира человек не расставался. Его и на землю расстилают, и ноги им прикрывают, и живот, и голову…

А как он учил обращению с веером! Он говорил, что веер надо раскрывать «вдребезги», вовсю, чтобы засияли все цвета, чтобы видны были все косточки, чтобы ни одна не пропала и была подана с любовью, как великолепная жемчужина. Веер играл в его руках! Он заставлял студийцев угадывать, «чьи» это руки, и студийцы угадывали — это Кармен, это Мирандолина, это кавалер Рипафратта.

Любил он показывать и разговоры на тарабарском языке. Этот язык Константин Сергеевич изобрел, чтобы не штамповать текст. Яркость видений, смысл, цель, во имя которой что-то рассказывается, — все должно быть понятно, хотя человек произносит не слова, а та‑та‑та‑та…

«Тататирование» — так называл Станиславский это упражнение. Сам он им владел в таком совершенстве, что не было минут более радостных для нас, чем те, когда он соглашался рассказать таким образом какой-нибудь случай в студии или, изредка заглядывая в книгу, таким же образом «читал» нам монолог Фамусова о Москве. Он облекал свои мысли в разнообразнейшие «та‑та‑та‑та», и получались такие великолепные, яркие, живые интонации, что мы неудержимо хохотали и аплодировали. Интонационное богатство, юмор, яркость подтекста — все становилось выпуклым, зримым, а тончайший жест — то кончиками пальцев, то платком — или взгляд, договаривавший то, что не скажет ни слово, ни жест, — все, все учило бесконечно трудному, большому искусству.

А его импровизации — развертывание платка, обращение с тросточкой, игра лорнетом — были тоже особыми показами. Это были призывы к высочайшей технике, которая необходима для актера театра переживания. К великому сожалению, это тоже одно из тех положений Константина Сергеевича, которые сейчас все больше и больше забываются. Есть даже целый ряд авторитетных людей, считающих, что такой техникой должны владеть актеры театра представления, а театр переживания зиждется на принципе: «Как выйдет». Увы, мы клянемся Станиславским значительно чаще, чем следуем ему. Многим искренне кажется, что они — его последователи, но вместо огромных задач, которые он ставил в искусстве, они ставят перед собой задачи крошечные, не задачи, не цели, а задачки, и чувствуют себя спокойно и уверенно, так как справляются с этими задачками.

Создавая учение об актерском искусстве, Станиславский мечтал об актере — творце, художнике, чья природа выражает себя полно и свободно. Мне кажется, что главным его желанием было создать у актера *импровизационное самочувствие в жестких рамках первоклассного драматургического материала*. Но идея коллективного создания пьесы тоже дразнила его воображение в {277} течение десятилетий. В разные периоды своей жизни он вновь и вновь возвращался к ней, то вступая на эту тему в переписку с А. М. Горьким, то пробуя самостоятельно реализовать свои идеи.

Этюды служили в данном случае уже не методикой анализа пьесы, а становились ее первоосновой. Определялась тема, а вся разработка темы ложилась на плечи молодых актеров. Вначале верным помощником Станиславского был Сулержицкий, потом Вахтангов.

Впервые я узнала об этой мечте Станиславского от Михаила Чехова, и мы в Чеховской студии долгие месяцы коллективно сочиняли сказку «Ковер-самолет».

Мне кажется, что Станиславского никогда не покидала мечта о возможности создать пьесу внутри театра. У него не хватало на это времени, мечта оставалась мечтой, но в течение многих лет он к ней постоянно возвращался.

Около него не было драматурга, который поддержал бы его увлечение. В годы, когда впервые родилась самая идея импровизации, Горький в силу целого ряда причин не имел возможности работать бок о бок со Станиславским. Алексей Толстой, который также горячо увлекся мыслью создать театр и драматургию нового типа, потом отошел. Это можно понять. Писательский труд *индивидуален*. Коллективное творчество в театре — особый вид творчества, требующий особого склада характера. Драматург, который был нужен идеям Станиславского, должен был родиться *внутри* театрального коллектива. Сотворчество требует ежедневного взаимообогащения. (Не случайно, кстати, что пьеса «Город на заре» была создана как раз таким образом в Арбузовской студии.)

Условия жизни обычного театра, то есть регулярный выпуск спектаклей, ответственность за репертуар и т. д., не похожи на условия экспериментальной лаборатории или студии. Идеи Станиславского не могли быть реализованы даже в таком подвластном ему театральном организме, как МХАТ.

И вот в последние годы жизни Станиславский вновь вернулся к своей давнишней мечте.

Случилось так, что группа студийцев (учеников сестры Станиславского, Зинаиды Сергеевны)[[60]](#footnote-61) показала ему этюд «Полет в стратосферу».

Сюжет был несложен. Летят трое — физик (Мальковский), его ассистентка (Батюшкова) и летчик (Кристи). Мать ассистентки (Новицкая) категорически не пускает ее, не желает слушать никаких объяснений. Сам физик-экспериментатор с трудом превозмогает страх, хотя к полету готов. Жена (Вяхирева) всячески поддерживает его. Невеста {278} летчика (Скаловская) горячо любит своего жениха и мучается мыслью, что больше его не увидит.

Этюд Константину Сергеевичу не понравился.

— Слишком все покойно, не с чем бороться, — сказал он. — Все это пока прогулка. Столько разговоров на земле, а там, что будет *там*, вы и не подумали.

Но, несмотря на эту критику, он сразу же предложил на основе этого этюда попробовать создать пьесу. И тут же стал фантазировать, вспоминать какие-то случаи и жизненные типы. Он рассказал, например, о профессоре Вериго, которого лично знал. Его взяли с собой на стратостат. Произошла авария, и профессору, никогда не прыгавшему с парашютом, пришлось прыгнуть. Все кончилось благополучно, но происшедшее произвело на него громадное впечатление. Рассказывал Станиславский и о другом случае. Он ставил «Золотого петушка». Задумал показать звездное небо, обратился к астроному Шестовскому, который работал в планетарии. Познакомились. Шестовский рассказал о проектах полета на ракете, говорил, что пока не изобретено еще нужное горючее, с его открытием переворот в технике будет громадным…

Рассказывая, Станиславский наметил тему будущей пьесы: «Первый полет человека на ракете».

— Это не только современно, говорил он, — это *будущее*.

Он был в своих фантазиях неудержим, будто прорвалась какая-то плотина. Предлагал различнейшие варианты развития сюжета, придумывал, воодушевлял студийцев. И они играли с утра до вечера. Константина Сергеевича с трудом заставляли делать перерыв на обед.

В процессе работы нащупывался жанр пьесы — *комедия*. Пьесу назвали «Все выше и выше».

Вдохновенный труд героев — создателей ракеты — воспринимался окружающими с недоверием. Им не давали помещения, не слушали просьб. Они делали свои вычисления, где попало, чуть ли не на стенах домов. Волокита… Скептицизм… Возникал ряд острых, смешных, а порой и трагических положений. Любовный треугольник довольно тонко вплетался в основную тему. Наконец — прощание. Корреспонденты. Вопросы (глупые, смешные). Приземление.

Г. Кристи по поручению Станиславского взял на себя труд записывать и обрабатывать текст. Станиславский был им доволен. С почти готовой пьесой Кристи ездил к нему в Барвиху. Станиславский похвалил его, сказал: «С осени будем работать». Меня попросили подготовить осенний показ Станиславскому.

В августе Константина Сергеевича не стало.

Уже после смерти Константина Сергеевича мы у меня дома сделали полный прогон спектакля. Потом показали его М. Н. Кедрову. Его эта работа не заинтересовала, и на ней была поставлена точка.

{279} И вся студия, в которую Станиславский вложил нечеловеческие силы, после его смерти довольно скоро перестала существовать.

Мальчики и девочки, с которыми занимался гениальный режиссер, сами по себе были еще беспомощны и не готовы к самостоятельному творчеству. Нужен был человек, который взял бы дальнейшую судьбу студии в свои руки. Такого человека, как теперь ясно, не оказалось. Последние открытия Станиславского так или иначе вошли в жизнь нашего театра в целом, обогатили отдельные актерские и режиссерские таланты. Но они не стали основой существования какого-либо *одного* театра полностью и целиком. Такого действительно единого, монолитного в своем следовании Станиславскому театра сегодня нет. И не надо бояться этой достаточно грустной правды.

Родится ли, появится ли он когда-нибудь? Я верю, что появится. Потому что развитие театра не всегда идет стремительно по восходящей, оно может идти зигзагами и кругами, но притом оно все равно поступательно. А Станиславский открыл в искусстве то, к чему так или иначе, через подъемы и падения, театр наш все равно идет. Миновать Станиславского в театре нельзя, невозможно. Он всегда где-то впереди, куда еще предстоит трудная дорога.

Годы, проведенные в последней студии Станиславского, сыграли в моей жизни огромную роль. Они, по существу, открыли мне теоретические и практические пути *педагогики* Станиславского. Они воспитали меня как педагога.

С юношеских лет Станиславский вошел в мою жизнь как явление недоступное, ослепляющее. Он был, как снеговая вершина, куда можно подняться только с громадным трудом.

Помимо авторитета, выросшего из свободного и благодарного признания, дистанция усугублялась еще болезнью Станиславского — его нельзя было часто видеть. И вдруг счастье почти ежедневного тесного общения! Общения совсем нового для меня — я стала одновременно и его ученицей, и его помощником. Я сидела рядом с ним и должна была не только понимать, но уже и проводить в жизнь его мысли.

Если раньше я училась у него актерскому искусству, то здесь я проходила школу педагогики и режиссуры.

К этому времени у меня за плечами был пятнадцатилетний актерский опыт, и все, происходившее в студии, я воспринимала уже как взрослый человек.

Но однажды, помню, после встречи с Константином Сергеевичем меня на улице Горького остановил Н. А. Подгорный. Оказывается, я бежала, подпрыгивая, и вслух смеялась. И Подгорный понял, что я иду от Станиславского…

Очень часто я не понимала того, что он говорил. Его теоретические положения казались мне сложными. Но я училась слушать и понимать, {280} как слушают и постепенно понимают сложную и прекрасную симфоническую музыку. И когда через глубину и сложность я добиралась до гениальной простоты его утверждений, сердце колотилось от счастья.

Старость всегда печальна. Она заключает в себе одиночество. Подведение итогов и воспоминания — не столь уж радостное занятие. Станиславский в старости был вынужден отойти от театра. Это было, конечно, трагично. Но это никак не означало конца его творческой жизни. Это был прекрасный апофеоз прекрасной жизни. Он нашел силы выражать себя, свои мысли, чувства, надежды в новой форме. Он создал живой, молодой, шумный театр у себя дома.

С утра до поздней ночи кипела жизнь в особняке в Леонтьевском переулке. День Станиславского был распределен по минутам. Нужно было делить время между тремя большими сложными организмами. За каждый час Константина Сергеевича боролись Оперный театр, Оперно-драматическая студия и МХАТ.

Получив особняк, Станиславский оставил себе и своей семье лишь самое необходимое. Все, что было возможно отдать, было отдано для занятий Оперного театра, а затем и для последней студии. Антресоли (кроме двух комнат, в которых жила Зинаида Сергеевна, и маленькой полутемной комнаты, где отдыхал Владимир Сергеевич) были отданы молодым артистам Оперного театра, приехавшим с периферии и не имевшим жилья в Москве. Весь низ особняка, его цокольный этаж, строения во дворе были приспособлены для жилья артистов Оперного театра. (Был период, когда Константин Сергеевич поселил трех артистов Оперного театра на сцене так называемого «Онегинского зала», разделив ее ширмами.) Когда Константин Сергеевич заболел, над входом в нижний этаж был пристроен балкончик, чтобы он мог отдыхать на воздухе. Этот балкончик был сразу приспособлен для занятий — там назначались индивидуальные встречи. Константин Сергеевич любил во время этих бесед на балконе — порой веселых, а порой суровых — угощать чаем с вареньем. Варенье он всегда накладывал сам и следил, чтобы порции были абсолютно равными. На этом балконе художник Н. П. Ульянов писал его портрет…

Работа во всех уголках дома шла с утра до поздней ночи. Музыкальные уроки, занятия ритмикой, пластикой, музыкальные и драматические репетиции — одно сменялось другим.

Порой Константин Сергеевич кончал заниматься поздней ночью. Конечно, между Оперным театром и студией возникала ревность. Мне кажется, что любимым детищем Станиславского в это время была студия. И молодежь пользовалась этим, выпрашивая себе бессовестно много времени. Станиславский пытался сопротивляться, но всегда сдавался. Под веселый шум, аплодисменты и радостные возгласы он назначал добавочные часы занятий.

{281} Мне рассказывала К. Я. Бутникова, великолепный помощник режиссера (сначала в Оперном, а потом в Художественном театре), к которой Станиславский относился с отеческой нежностью, об одном собрании. На поздней вечерней репетиции Станиславский завел речь о том, что Оперный театр уже стал на ноги, вырос, имеет свое помещение и ему хотелось бы, чтобы помещение в особняке было целиком отдано молодой студии. Коллектив взбунтовался: «Ни за что! Это значит, что вы с нами не будете заниматься! В “Онегинском зале” началась наша творческая жизнь, здесь вы с нами!» и т. д. Константин Сергеевич слушал взволнованно, а потом сказал: «Поклянитесь, что всегда будете приносить на сцену то, чему я вас учил». «Клянемся!» — воскликнули все в один голос. «Ну, тогда оставайтесь», — сказал Станиславский.

Дом человека всегда выражает его глубоко и точно.

Я знала дом А. И. Южина, особняк М. Н. Ермоловой, в котором бывала уже после ее смерти у Т. Л. Щепкиной-Куперник. Дом Станиславского был так же неразрывен с ним, как дом старосветских помещиков со своими хозяевами.

Этот дом был создан для того, чтобы в нем работали, писали, репетировали. Отсутствовали какие бы то ни было бытовые детали. Ни картин, ни фарфора, ничего украшающего, отвлекающего. Казалось, его хозяин, не задумываясь, перешагнул через быт, выбросил все, что может помешать его жизненной миссии. Каждый уголок дома был продуман, чтобы лучше использовать его для работы.

Двор со старыми деревьями. Посреди двора — большая круглая клумба. Вокруг нее — скамейки. Здесь под большим зонтом-тентом Константин Сергеевич проводил занятия и беседы с актерами, студийцами, режиссерами. Занятия, назначенные во дворе, были всегда радостью для молодежи. Можно было прийти большему количеству людей. Скамеек было много, но людей всегда было больше, и Константин Сергеевич заботливо рассаживал всех. Приносили еще скамейки, табуретки, люди «уплотнялись», и только тогда начинался урок.

Когда погода портилась или когда Станиславский чувствовал себя хуже, мы открывали двери старинного особняка, входили в сени и по широкой деревянной лестнице с резными перилами поднимались наверх. Большие стеклянные двери вели в вестибюль с четырьмя мраморными колоннами и большим, широким, от пола до потолка, зеркалом. На одной из стен висели два рыцарских щита. Константин Сергеевич дорожил ими. Они напоминали ему его юношеское увлечение рыцарскими временами. Огромный мраморный стол на резных ореховых ножках. Вокруг него и вдоль стен стояли скамьи и банкетки, обитые гобеленами. Все эти вещи были собственностью Константина Сергеевича, но он отдал их Оперному театру и студии. В левом углу притаилась большая черная круглая печь. Сразу у входа — дверь, которая вела в переднюю. Друг {282} молодежи, швейцар Михаила Александрович — дядя Миша — топил печи, принимал пальто, не допускал ненужного шума, знал всех, был передатчиком писем и просьб. Тихий, услужливый человек, безгранично преданный Константину Сергеевичу, он вносил в свою работу ту тональность, которая заставляла молодежь понимать, куда она пришла. «Молодой человек, ботиночки надо бы почистить, ведь к Константину Сергеевичу идете…»

Бывали периоды, когда Константин Сергеевич чувствовал себя очень плохо. Ему с трудом удавалось скрыть плохое самочувствие, но он никогда не позволял себе небрежности в одежде. Увидя однажды на репетиции молодого актера без галстука, с расстегнутым на одну пуговицу воротником, Станиславский сделал ему замечание. Актер стал оправдываться — лето, жарко… Тогда начался «разнос». «Разгильдяйство начинается с права являться на репетицию в неряшливом виде. Сегодня без галстука, а завтра в ночных туфлях, в халате… Отправляйтесь сейчас же домой, приведите себя в порядок, и только тогда я допущу вас на репетицию».

До самых последних дней — при любом самочувствии — Константин Сергеевич появлялся на занятия гладко выбритый, чаще всего в коричневом костюме с галстуком бабочкой, в свежей накрахмаленной рубашке и узконосых ботинках. Стройная, прямая фигура, навсегда запомнившаяся своеобразная походка — с каблука на носок… Элегантный, опрятный, он, не стесняясь, требовал чистоплотности и от своих учеников.

И дядя Миша, исполненный горячим желанием помочь, мягко и вежливо предлагал почиститься, причесаться, заштопать чулок. Одним из любимых рассказов дяди Миши был рассказ, как Станиславский ежедневно следит за тем, чтобы медные ручки на большой двустворчатой двери в вестибюле были ярко начищены. И они действительно сияли, так же как сияли окна, полы, стены. Огромное количество людей, бывавших на занятиях, и почти полное отсутствие обслуживающего персонала как будто не вязались с царившей в студии чистотой. Но внешняя чистота, так же как и внутренняя, были одной из самых ярких черт личности Станиславского. Он ненавидел хаос в любом его проявлении. Сила Станиславского была в его нравственной и творческой гармонии, и он заражал ею тех, кто его окружал.

Чаще всего занятия студии велись в «Онегинском зале» — большой комнате в десять окон. В конце зала был портик с четырьмя большими колоннами. Эта часть зала была приподнята и образовывала сцену. Три окна, расположенные на сцене, были закрыты щитами. В зале находились рояль, кресла, столик, за которым сидел Константин Сергеевич, стулья, ширмы, рабочие декорации. На одной из внутренних белых стен зала был устроен софит. Хрустальная люстра спускалась с потолка, украшенного тонкой цветной росписью. Этот потолок Константин Сергеевич {283} часто предлагал нам в качестве объекта для развития внимания.

Он внимательно следил за студийцами и, не глядя на потолок, с удовольствием ловил их на недостаточном внимании. Пожалуй, архитектура люстры и потолка были единственным украшением дома-театра Станиславского.

Потолок кабинета студии был расписан в египетском стиле — коричнево-черными тонами. Так же как в зале, с потолка спускалась старинная люстра. В этой комнате мы занимались редко. Там чаще происходили музыкальные уроки, но потолок я помню ясно. По-видимому, и там педагоги вместе со студийцами тренировали внимание, разглядывая изображения лошадей и птиц.

А через коридорчик-переднюю мы подходили к маленькой двери, ведущей в квартиру Константина Сергеевича. С трепетом нажимали звонок, и на пороге появлялась Наталия Гавриловна, седая старушка, ухаживающая за Станиславским. Приветливо впускала она нас в длинный коридор, и вот мы уже перед деревянной с железными украшениями дверью, напоминавшей рыцарский замок. Эту дверь Константин Сергеевич вывез из особняка у Красных ворот сначала в Каретный ряд, а затем и в Леонтьевский переулок. На двери медная таблица: «К. С. Алексеев». Дверь открывается, и вы входите в кабинет. С этой комнатой у меня связано так много… Однажды совсем неожиданно я встретила здесь Мейерхольда. Это было в 1938 году.

Я вошла в кабинет, где должны были начаться занятия, и, видимо, прервала разговор. В комнате царила атмосфера необычайной сосредоточенности. Константин Сергеевич сидел на диване. Он облокотился одной рукой о стол, другой подпирал голову. Напротив в кресле сидел Мейерхольд, у него было трагически недоброе выражение лица. Станиславский внимательно его слушал.

Мейерхольд метнул на меня глазами — я помешала ему. Я попыталась уйти, но Станиславский остановил меня:

— Сейчас все равно уже все соберутся. Познакомьтесь — мой блудный сын. Вернулся. Будет присутствовать на моих занятиях с педагогами.

Я никак не ожидала встретить Всеволода Эмильевича в Леонтьевском. Это время было трагическим для него. Самые близкие люди, так называемые единомышленники, один за другим отказывались от человека, которого недавно считали единственным утверждающим революционное искусство. Кольцо друзей сужалось, грозило одиночество. И он пришел к Станиславскому, своему учителю, принципы которого он отвергал, к учителю, который не соглашался со своим учеником-бунтарем. Было в этой встрече что-то глубоко драматическое и одновременно величественное — отпали многие, сами по себе значительные преграды, когда речь зашла о какой-то очень глубокой человеческой и творческой связи между {284} людьми. Эта связь между Станиславским и Мейерхольдом оказалась нерушимой. «Единомышленники» отворачивались, самый главный «противник» сделал все, чтобы помочь.

В тот день, когда Мейерхольд пришел в Леонтьевский, Станиславский вел беседу о новом репетиционном методе. Видимо, именно потому, что в комнате сидел Мейерхольд, Константин Сергеевич говорил особенно мягко, добро, даже весело, стараясь увлечь «блудного сына» своими новыми идеями.

Мейерхольд молча слушал. Он не задавал вопросов. Ему было, конечно, нелегко в тот вечер. На его нервном постаревшем лице отражались и боль, и надежда, и благодарность.

Беседу с нами Константин Сергеевич закончил раньше обычного.

— Нам еще о многом надо поговорить с Всеволодом Эмильевичем, — сказал он.

А через полгода Станиславский пригласил Мейерхольда в свой оперный театр в качестве заместителя.

Итак, мы — в кабинете Станиславского… Здесь все было сосредоточено вокруг постоянного места Константина Сергеевича. По левой стене стоял диван, перед ним — небольшой круглый стол, покрытый клетчатой скатертью. Вокруг стола — кресла в чехлах и стулья. Станиславский всегда сидел на диване, а мы располагались кругом. Над диваном был небольшой софит в пять ламп, так что и кабинет был превращен в маленькую сцену. В комнате стоял рояль коричневого цвета — он был постоянно необходим Константину Сергеевичу. Кабинет был разделен на две неравные части книжными шкафами. В большей части комнаты происходили занятия, а за шкафами до болезни Константина Сергеевича стояла кровать. После болезни ее перенесли в спальню, а за шкафами находился телефон и много чемоданов.

В спальне я видела Станиславского дважды. Первый раз — в день его семидесятипятилетия. В светлой пижаме он лежал в кровати. Под пижамой была крахмальная сорочка и галстук-бабочка. В бледной, ужасно бледной руке — бокал шампанского, которым он чокался с огромным количеством людей, приходивших поздравить его. Для каждого он находил какое-то важное слово. Казалось, он чувствовал, кто и о чем мечтал бы с ним поговорить.

7 августа 1938 года весть о смерти Станиславского разнеслась молниеносно, и в Леонтьевский переулок потянулись сотни людей. Константин Сергеевич лежал в постели и как будто спал. Так покойно, красиво и строго было его лицо…

# **{****286}** Моя тропинка в режиссуру **{****287}** Пятая глава 1. В новый путь — В режиссуру! — М. А. Терешкович — актер. — Театр на Елоховской. — Новые проблемы. 2. Мы ставим Скриба. — Ю. И. Пименов. — Моя тропинка в режиссуру. — Наши актеры. — «Дальняя дорога». 3. Школа Горького. — «Своя правда». — Я ставлю «Последних». — «Выстрел в Ивана». — Почему молодость много может? 4. Необходима инициативность. — «Мы с вами должны работать вместе». — Под обаянием Горького. — Что принес Хмелев в режиссуру. — «Дети солнца». 5. Надо объединять студии. — Театр имени М. Н. Ермоловой. — «Разве мы ссорились?» — Я погружаюсь в Шекспира. — М. М. Морозов. — Н. А. Шифрин оформляет комедию Шекспира. 6. Познаем логику чувства. — Реальные плоды нового метода. — Актер — творец приема. — Тайны Шекспира. — Театральная обыденность. — Я ухожу из ермоловского театра.

## **{****288}** 1. В новый путь — В режиссуру! — М. А. Терешкович — актер. — Театр на Елоховской. — Новые проблемы.

Максим Горький говорил, что интуиция — это состояние, при котором накопленные представления еще не включены в сознание, но в опыте уже имеются. В сознании у меня еще не возникла мысль: «хочу быть режиссером», а мой ежедневный опыт уже складывался из элементов, как бы подводящих к этой профессии.

Теперь, экзаменуя молодых людей, поступающих на режиссерский факультет, я спрашиваю: «Как у вас сложилось желание стать режиссером?» — и почти всегда с удивлением слушаю, как логично и точно формулируется ответ. Это, конечно, признак иной эпохи — режиссерское искусство стало более доступным для изучения, а стремление к определенной профессии формируется раньше и точнее.

В пору моей юности о режиссуре мечтали единицы. А женщин-режиссеров почти не было. И у меня подход к режиссуре был длительным и сложным. Я сама долго не сознавала своей тяги к этой профессии.

{289} Подсказал мне будущее дело моей жизни Алексей Дмитриевич Попов. Случилось это так.

В 1934 году в Пименовском переулке Клуб работников искусств организовал занятия по диамату и эстетике. Вел эти занятия В. С. Кеменов. Посещали их те, кого вопросы эстетики горячо волновали, поэтому лекции довольно скоро превратились в непосредственный обмен мнениями. Наибольшую активность проявляла группа Театра Революции, возглавлявшаяся А. Д. Поповым. В эти годы он уже был известным режиссером. За его плечами был успех «Виринеи», «Разлома», «Поэмы о топоре» и «Моего друга».

В том, как он вел себя на семинаре, о чем спрашивал и как говорил, бросалось в глаза полное отсутствие «театра». Длинный, худой, застенчивый, со странной, очень выразительной жестикуляцией, он туго, почти мучительно формулировал мысль. Но найдя нужные слова, он начинал ими буквально разить инакомыслящих. Его лексика и манера спора были своеобразными. Беркли, Шеллинг, Фихте превращались для него в современников, в живых, реально существующих врагов. Иногда эта историческая «приближенность» его восприятия вызывала веселый смех аудитории, и Попов смеялся вместе со всеми. Однажды, проходя мимо, он, легко ткнув меня кулаком в плечо, сказал: «Ловко вы Канта разделали»…

А через некоторое время группа Театра Революции (в нее входили А. Д. Попов, художник И. Ю. Шлепянов, режиссеры П. В. Урбанович и Д. В. Тункель) сговорилась о встречах с Кеменовым, во время которых можно было бы в тесном кругу «додумывать» вопросы эстетики, применяя их к ежедневной театральной работе. Встречи эти происходили дома, по очереди у всех участников.

П. В. Урбанович был моим мужем, поэтому одна из встреч происходила у нас. Собрались мы в семь часов вечера. Спорили яростно, до хрипоты, до остервенения; с одной стороны — четыре «поповца», с другой я — мхатовка.

В. С. Кеменов выступал третейским судьей и пытался уравновесить страсти.

Алексей Дмитриевич в ту пору был одержим мыслью, что необходимо бороться с «великим сидением в образе» и обвинял МХАТ в «сидячем психологизме», в оторванности пластической жизни образа от его внутренних переживаний. Я взвивалась, зная, что Станиславский и Немирович-Данченко «штурмуют» сейчас именно эти проблемы. Я объясняла Попову, что Константин Сергеевич и Владимир Иванович нигде не формулируют еще своих мыслей и поэтому он не в курсе их поисков, но они идут, и внутри МХАТ проходит сейчас активнейшая работа над углублением метода. Слушая Алексея Дмитриевича, я удивлялась, что он сам, совершенно самостоятельно, собственным талантом и пытливостью {290} пришел к тем же вопросам, которые волновали Станиславского и Немировича-Данченко.

Когда кто-то, взглянув на часы, сказал, что уже семь часов утра, Алексей Дмитриевич бросился к телефону: «Дома думают — случилось несчастье…». Расставались наспех, будто вдруг вспомнили, что у каждого свой дом, своя работа…

Этот разговор «взапой» об искусстве, о методологии положил начало тому редкому и счастливому стремлению к совместному осмыслению творческих проблем, которое стало основой нашей дружбы с А. Д. Поповым.

В последующих встречах группы Театра Революции с В. С. Кеменовым я, по предложению Алексея Дмитриевича, участвовала уже не только как «жена», но как «самостоятельно мыслящая единица». Бешеные споры продолжались. Они касались и театра, и музыки, и живописи.

— Почему вы не занимаетесь режиссурой? — спросил меня однажды Алексей Дмитриевич.

Я не смогла ответить — просто об этом никогда не думала. И тут Попов со свойственной ему «скальпельной» логикой разобрался в моем творческом «я». Не могу сказать, что я чувствовала себя уютно, когда он при всех меня таким образом «анатомировал». Но еще никогда и никто, кроме отца, не говорил со мной так прямо.

— Внутренние данные у вас явно богаче внешних, поэтому актерские возможности ограниченны. Ждать редкой возможности ярко характерной роли — бессмысленно. На сцене вы органичны, но, пожалуй, острота формы чуть гиперболизирована. Мне это по душе, хотя я понимаю, что как раз это и ограничивает круг ролей, которые вы можете играть в МХАТ. Чувство формы станет вашей силой, как только вы начнете заниматься режиссурой. Вы любите и знаете живопись, сделали уже кучу отрывков… Решено! Без всяких разговоров в новый путь — в режиссуру!

А через несколько дней П. В. Урбанович взялся вести кружок в Электроэнергетическом институте, договорившись, что ему будет помогать актриса Художественного театра. На первое занятие мы пришли вдвоем. На этом кончились его посещения кружка. Работу мне пришлось полностью брать в свои руки. Все мои просьбы прийти, помочь ни к чему не приводили. Он находил тысячи причин, но не приходил. Оказывается, это осуществлялся «коварный план». Они с А. Д. Поповым решили, что меня надо бросить в режиссерскую работу, как щенка в воду.

Ставила я Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». На премьеру пришла вся группа «эстетиков» — Попов, Кеменов, Шлепянов, Тункель и Урбанович.

{291} Экзамен я выдержала, и Алексей Дмитриевич заявил, что я должна быть ему по гроб жизни благодарна — он толкнул меня на верную стезю. Он говорил об этом с юмором, но я уже знала, что он прав.

Третьим человеком, которому суждено было сыграть в моей режиссерской жизни, может быть, самую главную роль, был Макс Абрамович Терешкович.

Мы не были лично знакомы. Не знаю, что в моей актерской индивидуальности показалось ему привлекательным, но он однажды предложил мне заниматься системой с труппой студии имени Ермоловой, которой руководил.

При встрече Терешкович раскрыл передо мной свои планы. Он хотел, чтобы молодежь росла, впитывая не только то, что может дать ей он сам. Надо учиться и у учеников Станиславского, чтобы познать все пути работы над образом — от внутреннего к внешнему и от внешнего к внутреннему.

К маленькому театрику на Елоховской площади Терешкович относился с глубочайшей серьезностью. Ради него он ушел из Театра Революции, где играл большие роли и очень успешно дебютировал как постановщик, — редко бывает, чтобы первая работа режиссера имела такой широкий резонанс, как «Наследники Рабурдена» в его постановке.

Как актер Терешкович был воспитанником Ф. Ф. Комиссаржевского. В его студии он обратил на себя внимание такими ролями, как кюре в комедии Шарля ван Лерберга «Пан», барона в «Выборе невесты» Гофмана, винокура в «Майской ночи» Гоголя, писца в «Лизистрате» Аристофана, банкира Пунтилы в «Ящике Пандоры» Ведекинда, старика аптекаря в «Красных каплях». В Театре Вс. Мейерхольда он сыграл Тарелкина в «Смерти Тарелкина», интеллигента в «Мистерии-буфф».

Роли, сыгранные им в Театра Революции, поставили его в ряд ведущих актеров Москвы. Все, что он играл, было отмечено остротой мысли, яркостью и своеобразием формы. Его актерская индивидуальность была на редкость заразительной. Что-то в нем заинтересовывало, интриговало, впечатляло необычностью.

Подружившись с ним, я узнала методику его работы над ролью. Огромное место в ней занимал интеллект. Он был умным человеком и умным актером. Строил свою роль, обращаясь с собой, как с посторонним материалом, говоря, что сначала ему нужно «сухой ложкой» намешать все черты и черточки образа. Надо все придумать, построить, расставить акценты, наметить ритмический рисунок, сочинить внешнюю и внутреннюю характерность, отработать «манеры» роли, а потом оживить статую изнутри, влить в нее свое тепло.

Огромное значение он придавал первому появлению на сцене, «визитной карточке», по выражению Мейерхольда. Зритель должен сразу понять, с кем имеет дело.

{292} Все это походило на театр представления. Но живой темперамент Терешковича, его вкус и чувство меры делали свое дело — образы, созданные им, оправдывались изнутри и, несмотря на броскость внешнего рисунка, заражали своеобразием раскрытия характера.

В «Озере Люль» А. Файко Терешкович превосходно играл капиталиста Натана Крона. Трудно забыть сцену Крона — Терешковича и Прима — Глаголина, блистательно поставленную Мейерхольдом и сыгранную актерами. Статика в этой сцене была доведена до предела и резко контрастировала с динамикой проходов, движением лифтов на втором и третьем планах и т. д. На первом плане, у самой рампы, за столом сидели, почти не двигаясь, Крон и Прим. Шел напряженнейший разговор. И только резкий поворот головы, удар рукой по столу и то, как Терешкович — Крон вставал, обнаруживали внутренний накал этой беседы.

Большую часть роли Терешкович играл очень мягко, иронически. Только в нескольких местах он раскрывал истинное «зерно» Крона — алчного хищника, доводя этот второй план роли до гиперболы.

Терешкович не был одарен музыкальным слухом, но чувство ритма у него было редкостное. Он великолепно ощущал силу воздействия смены ритма, умно, смело и точно обращался с этим орудием. Он рассказывал мне, что, читая впервые новую роль, сразу ощущает ее «ритмический строй» и это чувство никогда ему не изменяет. Позже, в совместной режиссерской работе, я оценила эту его способность. Ритм он схватывал интуитивно, сразу. Весь процесс постижения образа доверял сознанию, но мерилом всего и высшим критерием для него все-таки был ритм. Он всегда делал записи ритма и для своих ролей и для спектаклей, которые ставил: «протяжный», «острый», «бурный», «патетический», «торжественный»…

Из актерских работ Терешковича лучшей мне кажется роль Севастьянова в «Конце Криворыльска» Б. Ромашова (ставил спектакль А. Грипич).

Севастьянов появлялся на вокзале, скромный, в элегантном пальто, с чемоданом в руках. Он был спокоен, вежлив, проезжий в чужом городе… Покупая газету, небрежно спрашивал о каком-то знакомом. Просил спичку. Когда закуривал, видно было, что у него чуть дрожали руки. «У меня озноб, малярия, знаете», — объяснял он с чуть заметной улыбкой.

Терешкович любил и умел пользоваться «немыми» кусками. В этой «предыгре», подготовлявшей текст, выражалась его эмоциональность. «Хорошо. Думал не доеду. Здоровье стало пакостное. Папиросы водятся?» — эти слова во время встречи с отцом звучали спокойно-нейтрально. Потом игрался замечательный безмолвный кусок — Севастьянов согрелся, тело его расправилось, дыхание стало глубоким. Хотелось {293} курить — это игралось как единственное всепоглощающее желание и потому было драматичным.

Наверное, Терешкович не знал и такого термина, как «зерно», но «зерно» характера всегда было очень явно в его исполнении. То, что Севастьянов был врангелевским офицером, и то, что он пытался пробраться за границу, было скорее следствием. Шантажист, великолепно владеющий своей подлой профессией, — это было «зерном». Терешкович играл человека, обладающего качествами, необходимыми для крупного, может быть, международного шантажа. Он был талантлив и циничен, знал психологию жертвы, умно вел ее к гибели, не тратя лишних сил. Это рациональное использование своих сил создавало правду образа.

Последнее слово Севастьянова на суде — это единственное место роли, где Терешкович позволил себе быть предельно экспрессивным, открытым, цинично откровенным.

То, что он делал, нельзя назвать исповедью, — в исповеди есть мечта о прощении. Это было желание быть бесстыдно откровенным среди тех, кто во что-то верит. Сам он не верил ни во что — ни в Советскую власть, ни в белогвардейскую, ни в бога, ни в черта. Все растоптано, опошлено, продано. Он говорил так, как говорят раз в жизни. Мысль его концентрировалась на себе так, что временами он совсем забывал об окружающих. А потом будто вспоминал и обращался не только к суду, а ко всем, находившимся в зале, и, захлебываясь от смеха, издевался над любовью, верой, честью, моралью. И вдруг среди всего этого — глубокая, искренняя трагическая нота: «А… жить… жить… жить совершенно не хочу! Все равно нечем! Нечем…». С этими словами он будто выдыхал весь запас воздуха из легких. Вздоха не следовало. Когда раздавался приказ вывести обвиняемого, Севастьянов был мертв.

С. Марголин писал в статье «Театр Революции и его актеры»: «… актерская природа Терешковича близка к Чехову и Михоэлсу. Иногда кажется, что эти три актера, такие различные по масштабам своего дарования и своих возможностей, перекликаются между собой на сценах трех разноликих театров. Терешкович передает наиболее выразительно противоречия, извивы, “потемки” современного человека…»[[61]](#footnote-62).

Трудно сказать, как бы развивался дальше этот актерский талант. Терешкович очень рано увлекся режиссурой и не смог совмещать ее с актерской деятельностью. Он ушел из Театра Революции, мечтая о том, что, когда молодежь студии имени Ермоловой подрастет, он будет в этом театре играть. В 1937 году А. Я. Таиров пригласил его на роль Протасова в «Детях солнца» Горького. Терешкович был взволнован предложением, увлечен ролью и начал репетировать. Но эту роль он так {294} и не сыграл. Он умер от разрыва сердца в 1937 году. Ему было всего 39 лет…

… Мои занятия с коллективом Терешкович организовал очень серьезно. Сам он всегда присутствовал на них. Я сразу оценила его способность к теоретическому осмыслению творческих проблем и тягу к учению Станиславского — это учение, как большинство мейерхольдовцев, он представлял себе весьма наивно.

Вскоре после того, как у меня завязался настоящий творческий контакт с ермоловцами, Терешкович предложил мне совместную режиссерскую работу — «Искусство интриги» Скриба.

— Будем работать так, — сказал он мне, — вы будете репетировать с актерами, а я буду делать мизансцены.

— А если у нас не совпадет понимание пьесы и актеров? — спросила я.

— Обязательно совпадет. Мы же великолепно друг друга понимаем. Кроме того, мы будем вместе готовиться, вместе работать с художником и композитором. Мизансцены я буду делать при вас. Не понравится одна, я сделаю другую. Знаете, как я их легко делаю…

Макс Абрамович уговаривал меня весело и настойчиво, не давая возможности подумать.

— Вечером я дам ответ.

— Вечером вы придете в театр, начнем работать над пьесой, познакомлю вас с замечательным художником — Юрием Пименовым…

Дома я кинулась к телефону.

— Алексей Дмитриевич, что делать?

— Как что делать? Браться! Режиссура вам в руки лезет. Жалко, конечно, что Скриб, хорошо бы начать с современной пьесы… Коллектив вас уже знает, Терешкович талантливый человек. Валяйте и не паникуйте. Мой совет: работать смело и ни под каким видом не ставить точки перед мизансценами. Делайте их по своему усмотрению, а Терешкович потом пусть их меняет, усложняет, уточняет. На этом будете учиться. Ему будет что брать от вас, а вам — от него. Не забудьте позвать на премьеру. Посмотрим, что получится из гибрида мхатовки с мейерхольдовцем!

Вечером Терешкович познакомил меня с Пименовым, с его женой, Натальей Константиновной, помогавшей ему по костюмам, и с композитором Милютиным. Я была им представлена в качестве режиссера спектакля, и все пошло так, будто я всю жизнь занималась режиссурой.

Мне было легко, интересно, я и не испытывала ни малейшего смущения. Огромную роль в радостном чувстве свободы, которое я испытывала, сыграл, конечно, Макс Абрамович. Ему хотелось творческой встречи со мной потому, что я, по его мнению, принесу с собой мхатовскую культуру, мхатовскую методологию, которую он хотел познать сам. Ему {295} было интересно со мной, и это вызывало к жизни способности, которых я никогда в себе не подозревала.

Через много лет Е. С. Телешева рассказывала мне, что точно так же ей работалось с С. М. Эйзенштейном, когда он пригласил ее в фильм «Бежин луг». Эйзенштейн с громаднейшим интересом наблюдал за работой Телешевой с актерами, открывая для себя новые, глубоко поражавшие его самого творческие пути. «Мы даже не понимаем, как много нам дали Константин Сергеевич и Владимир Иванович, — говорила Телешева. — Мы к этому привыкли. По-настоящему ценят это те, кому не выпало счастье встречи с ними».

Терешкович открыто, восторженно приветствовал то новое, что открывалось ему в учении Станиславского. Я в свою очередь тоже училась у него. Творческая связь с Комиссаржевским и Мейерхольдом напитала его талантливую натуру своеобразным мышлением, и я, естественно, очень многое у него брала.

Я окунулась в проблемы, с которыми мне раньше не приходилось встречаться. Композиция текста, постановочный замысел, работа с художником, композитором…

## 2. Мы ставим Скриба. — Ю. И. Пименов. — Моя тропинка в режиссуру. — Наши актеры. — «Дальняя дорога».

Первоначально пьеса у Скриба называлась «Бертран и Ратон, или искусство заговора».

Драматург отталкивался от событий июльской революции 1830 года, но представил эти события в виде датского придворного происшествия.

Терешкович говорил, что в спектакле это «датское происшествие» должно быть и не датским, и не французским, а общеевропейским. Пьеса Скриба, как он считал, давала возможность показать королевский двор XVIII века, внешне блестящий и изысканный, внутренне пустой и развратный. Балы и маскарады, интриги и дворцовые перевороты, великолепие и пустота, фавориты и фаворитки — это должно вызвать мысли об исторической обреченности всего строя.

Чтобы легкая комедия Скриба прозвучала злой сатирой, Терешкович решительно вмешался в нее как соавтор. Он сочинил ряд персонажей. У Скриба много говорят о короле-дегенерате Христиане VII, его легкомысленной жене Матильде, премьер-министре Струензее, бывшем лекаре {296} короля, — Терешкович вывел их на сцену. Он «инсценировал» Скриба, превратив рассказ о событиях в прямую речь их участников. Кроме этих новых персонажей, в спектакле возникло множество безмолвных эпизодических ролей — слуги, камеристки, придворные.

Терешкович разбил акты на маленькие эпизоды, это должно было придать действию большую интенсивность. Такой принцип работы над пьесой был взят из практики Мейерхольда.

Терешкович, несомненно, обладал даром драматурга. Он инсценировал Скриба с большим тактом, вкусом и острым ощущением сценического действия. Может быть, если такая работа была бы проделана над другим драматургом, это вызвало бы у меня протест. Но в данном случае было ясно, что Терешкович старается вскрыть сатирическую направленность скрибовской комедии. Во имя этого он отказывался от некоторых сцен, вводил новые, широко пользовался пантомимическими проходами, танцами и куплетами. Интересно, что «сочиненный текст» никого не шокировал, такой критик, как Дурылин, отмечал, что он сделан в скрибовской манере и обогащает пьесу.

Работа над текстом раскрылась и для меня одной из интереснейших сторон режиссуры. Много раз потом, работая и над Шекспиром, и над советскими пьесами, я вспоминала, как Терешкович блестяще импровизировал, всегда отталкиваясь от смысла, жанра, стиля и эпохи, расширяя рамки пьесы.

Юрий Иванович Пименов был первым театральным художником, с которым мне пришлось ставить спектакль. С «Искусства интриги» началась наша дружба — многолетняя и верная, человеческая и творческая, — дружба, которую можно считать большим выпавшим на твою долю счастьем.

Пименов — художник, чье видение мира и искусства необычайно мне близко. Его реализм основывается на глубокой и поэтической любви к современной жизни. Пишет ли он женщин на уборке картошки, работниц, моющих окна в новых домах, старую француженку, торгующую газетами, или девушку в греческом кафе — всюду он художник, который верит в жизнь и утверждает человеческое, сердечное искусство. Искусство Пименова дорого мне потому, что оно абсолютно искренне. Все, что он делает, всегда исполнено ясности мысли, простоты, глубокого лиризма. Простота пименовских картин — результат громадной творческой напряженности того труда, о котором Федотов когда-то говорил: «Ты сделай раз сто, вот и будет просто». Я не знаю более трудолюбивого человека, чем Пименов. Он работает всегда, как бы ни складывалась его жизнь, где бы он ни был — дома, в мастерской, в поезде, в трамвае, в машине, в самолете…

Мы как-то сразу сдружились. Мне нравилось в нем все. И острый ум, и доброта, и широкий круг интересов. Искусство, природа, стихи — на {297} все у него хватало энергии и любопытства, Творческий контакт у нас установился легко и прочно.

Он работал в театре как-то шутя. Ему, привыкшему к кропотливому труду станковиста, было весело придумывать декоративный образ спектакля. Впоследствии он не раз создавал замечательные декорации, но, по-моему, до сих пор не считает эту работу вполне серьезной. Он в театре отдыхает. Помогает такому состоянию и дружба с режиссерами. Он очень хорошо относился к Терешковичу, потом подружился со мной, потом — с Алексеем Дмитриевичем Поповым. Мы встречались, говорили об искусстве, смеялись или расстраивались вместе, — независимо от того, работали ли мы в данный момент над спектаклем или нет. Каждая картина и рисунок Пименова были мне интересны, и знаю — все, что я делаю и чем живу, также интересует его…

Степень художественной самостоятельности, которую он вносил в работу, была очень велика, но всегда возникала из живейшего взаимопонимания.

Художественный образ пименовских декораций был синтезом наших совместных исканий и всегда обогащал режиссерский замысел. Порой приходилось крепко ломать голову, приспособляясь к интересно решенному им пространству, и у актеров хотелось добиться того эмоционального состояния, которое Пименов умеет так точно выразить. Это всегда интересно — идти с ним в ногу.

Первоначальный замысел Терешковича — поставить сатирический спектакль — видоизменился, и большую роль в этом сыграл Пименов. Он внес ироническую ноту по отношению к Скрибу.

Декорации к «Искусству интриги» были легки, остроумны, красивы. Пименов великолепно использовал крошечную сцену театра на Елоховской. Комбинация из легких занавесей, панно и отдельных деталей передавала шорохи таинственных заговоров, анекдотических восстаний и придворных романов.

Одной из находок Пименова были два занавеса. Первый, белый, с апплицированной на нем афишей спектакля, и второй, отделяющий авансцену от второго плана, — из пестрых масок, соединенных шнурами. Вечный придворный маскарад стал образом спектакля. Прозрачный занавес был не только фоном. За ним строились различные проходы, пантомимы и переходы. Актеры, действовавшие в этих планах условно, не видели друг друга. Только в сцене маскарада занавес становился прозрачным и для героев пьесы. Во время танцев они общались друг с другом, а в какой-то момент занавес исчезал совсем, и площадка во всю ее глубину заполнялась людьми в маскарадных костюмах.

Образ маскарада снимал ложную значительность сюжета, представлял его «бурей в стакане воды». Глупцы, высоко чтившие свой ум, считали, что искусство интриги способно изменить исторический ход событий. {298} Единственным умным человеком среди них был граф Ранцау. Он держал в руках нити всех заговоров, его боялись и соперничающие королевы, и их фавориты, и представители купечества, — старая светская лиса хитро свергала одних, возвеличивала других, никогда не изменяя своим собственным интересам. Он все знает, но удивленно выслушивает о том, что совершается его же руками. Всегда шутит, чего-то недоговаривает, действует решительно, нигде не раскрывая своей заинтересованности. Никто из борющихся партий не может догадаться, на чьей он стороне.

Великолепный опыт дворцовых интриг, умение мгновенно ориентироваться, не выдавая себя, не теряя ни на секунду хладнокровия и находчивости, — все это выражено Скрибом в блестящем словесном поединке, который Ранцау ведет в течение всей пьесы буквально со всеми действующими лицами.

Роль труднейшая, требующая великолепной актерской техники — и внутренней и внешней. Покой, свобода, острая мысль и идеальная внешняя выдержка, — кто из юных ермоловцев сможет справиться с этим? Терешкович решил, что будет играть Ранцау сам, но войдет в уже готовый спектакль, а пока назначил на эту роль молодого актера Ю. Кристи.

В «Искусстве интриги» я впервые почувствовала, какая режиссура мне близка. Ведь у каждого режиссера она — разная. Каждый в этой большой профессии протаптывает свою тропинку. Так вот я поняла, что способна «сращиваться» с актером в процессе создания роли так, что все, происходящее в нем, я чувствую, как в себе самой. И до сих пор проникновение в чужую душу и совместное рождение роли — самое радостное, что дали мне жизнь и моя профессия.

Граф Ранцау у Кристи не получался, но у меня возникло глубокое убеждение, что он может сыграть эту роль. Потом я много раз испытывала это чувство, и чаще всего оно меня не обманывало.

В то время у меня не было никаких режиссерских навыков, но я хорошо понимала, чего нужно добиться от Кристи. Актерский опыт подсказывал мне: чтобы добиться самочувствия старого интригана, который, как рыба в воде, среди всех интриг и козней, необходимо освободиться от напряжения. Было видно, от чего оно возникает. Кристи, как большинство начинающих актеров, не умел действовать на сцене комплексно. Он мог делать что-нибудь одно — или говорить, или снимать шляпу, или пить чай, но совмещать движение со словом было для него мукой.

Нужно было во что бы то ни стало научить его этому. (Пьеса репетировалась в 1934 году, за два года до того, как я узнала от Станиславского о методе действенного анализа, чудотворно воспитывающем мышечную свободу актера.)

{299} Наши репетиции заслужили кличку «пытка водой». Дело в том, что я вызывала Кристи к себе домой и заставляла его пить чай, одновременно рассказывая мне какой-нибудь случай из своей жизни. Количество жидкости, поглощаемое им, приводило всех в ужас, но он показывал чудеса выдержки и трудоспособности. Наконец он овладел этим процессом, пока только на одну сцену, на разговор с королевой, происходящий за чашкой чая… А впереди была вся пьеса! Это касалось уже не только Кристи, но и других. Я поняла, что вокруг спектакля нужна школа, и договорилась с Максом Абрамовичем, что буду ежедневно отнимать часть репетиционного времени на упражнения. Я попробовала заниматься с артистами «заготовками по роли». Делали упражнения на намеченную в роли характерность, занимались элементами системы, подчиняя все это технологическим проблемам, которые ставил Скриб. Над поклонами, умением обращаться с веером, тростью и постановкой танцев работала Д. Фадеева. Мы разработали с ней программу, в которой учитывались и мои специальные интересы. Они состояли в том, чтобы актеры научились проделывать задания по движению, соединяя их с текстом.

Текст был минимальный, вольный. Он возникал в зависимости от того, с кем оказывался в паре или группе тот или иной человек. В основу брались взаимоотношения по пьесе. По существу, можно сказать, что были *этюды*.

Коллектив, занятый в «Искусстве интриги», творчески был очень способным. Унковский, Макшеев, Лосев, Урусова, Леоненко, Лекарев, Кристи, Демич, Веровская, Дзыга, Иванов — каждый представлял своеобразную индивидуальность.

Упражнения, которые я придумала, оказались хорошим тренингом. На наши занятия стал приходить и Терешкович, пленяя всех своим великолепным умением владеть тростью, шляпой, шпагой и т. п. Результат этого тренинга в полную меру сказался тогда, когда Милютин написал музыку к спектаклю. Она была легка, иронична, весела, и ее было много.

Выяснилось, что актеры хорошо подготовлены музыкальными упражнениями, — они теперь легко переходили от музыкальных интермедий к драматическому диалогу. У Кристи роль стала расти как на дрожжах. И одной из самых больших моих радостей было то, что Терешкович отказался от своего первоначального решения сыграть Ранцау. «Кристи справится с ролью», — убежденно сказал он. Мы оба не ошиблись.

Почему я пишу об этом молодом актере в книге, подводящей итоги моей жизни?

Были в этой жизни встречи с крупнейшими мастерами, были работы над спектаклями, по значению несравнимо более глубокими, чем постановка {300} скрибовской комедии, но что-то очень существенное для меня произошло именно в «Искусстве интриги». Тогда впервые в режиссерской работе я не отступила перед трудностями и не отказалась от молодого актера. Радость победы, доставшаяся большим трудом, с тех пор стала для меня существенной потребностью. И, оглядываясь теперь назад, не без гордости вспоминаю, что я редко изменяла актеру, если он шел на эксперимент и труд.

Я любила и люблю возиться с актерами, которые работают с аппетитом. Но не дай бог встречаться с актерами, чья душа подвержена «склерозу знаменитости», и их надо уговаривать на работу. К творчеству тогда примешивается нечто такое, что противоречит самой его природе. Ничего нет хуже…

Над «Искусством интриги» все мы работали взахлеб, и именно это вспоминаешь сейчас с радостью. То, что Терешкович был ярко характерным актером и я проявляла ту же склонность, повело нас к тому, чтобы заразить молодых актеров интересом к характерности. Толкал на это и Скриб.

Один из его персонажей во имя генеральского титула готов на любое предательство, другой в своей наивной чванливости не понимает, что становится подставным болваном, третий в упоении властью не замечает, что сам подготовляет свой арест.

Задача состояла в том, чтобы не мешать воображению создавать яркий характерный образ, но вместе с тем ничего не изображать, все оправдывать. Терешкович требовал от меня самого энергичного творческого вмешательства в эту область.

— Если Мария Осиповна не примет, сниму без всяких разговоров, — весело покрикивал он, возвращаясь со сцены, где только что показывал какой-нибудь острейший рисунок.

Я не собираюсь приводить рецензии на все свои спектакли, но отзыв о моем первом спектакле мне очень дорог, и я позволю себе привести из него выдержку.

«Спектакль идет в зыбкой форме вечного придворного маскарада, в котором вещи маскируются так же, как люди, и предметы интригуют не хуже придворных. Действие вьется, прячется, ныряет, выглядывает и вновь тонет в лабиринте плащей, портьер, домино, занавесей, шелестящих предательскими улыбками своих пестрых шелков. Внезапно взвивающиеся завесы с загадочно улыбающимися масками обнажают потаенные планы и рычаги действия. Из‑под тяжелых складок пышных дворцовых портьер скрещиваются шпаги заговорщиков… Режиссер прочно слил действующих лиц с этой обстановкой. Они неотрывны от нее. Если актерам не всегда удается то или иное лицо, то режиссер прячет эту неудачу в яркости целых групп, на которые дробится человеческая масса спектакля. Эти группы — королевская, военная, придворная, буржуазная и т. д. — {301} сплачиваются в пестрые человеческие комки, кружащиеся и сталкивающиеся в жизненном водовороте. Получается пестрый, жуткий маскарад не отдельных уже фигур, а целых слитков человеческой глупости и пошлости»[[62]](#footnote-63).

И еще одна рецензия, которой я дорожу, потому что она передает атмосферу студии, становящейся на ноги.

«Далеко от центра на оживленной улице не вход, а щель. Можно пройти и не заметить, что тут театр. Щель ведет в мышеловку, которая называется раздевальней. Чтобы попасть в зрительный зал и выбраться из него после спектакля, надо перетерпеть мучения и на этом можно оценить любовь своего рабочего зрителя к маленькому театру. Зритель идет на муки в раздевальне и каждый вечер переполняет сарайчик с голыми стенами, который называется зрительным залом. И в еще большей степени надо оценить привязанность актера к своему театру после того, как заглянешь в конурки, где, сидя один на другом, готовятся актеры к выходу…

Вот так если еще не окончательно выросла в заправский театр, то быстро подрастает студия имени Ермоловой…

… Маленький театр наглядно показал, — пишет рецензент дальше, — как вырос хороший театральный вкус, как даже театр, не обладающий большим количеством выдающихся ярких дарований, может дать зрелище увлекательное, занимательное и подлинно культурное…» Автор этой рецензии — Д. Заславский.

Мне вспоминаются некоторые фигуры из этого спектакля (все это были двадцатилетние актеры).

Вдовствующую королеву Марию-Юлию играла Урусова, высокая, гибкая, пластичная, с великолепным голосом. Хитрый Ранцау держал ее в руках и командовал ею, как глупым ребенком. Урусова овладела довольно трудной внутренней характерностью. Королева думала короткими мыслями. Высказывая их, она была по-королевски категорична, но когда из предыдущего направления мысли ничего не выходило, она послушно воспринимала команду о новом направлении и также категорично его выполняла. Она казалась вполне респектабельной королевой — изящно двигалась, кланялась, обмахивалась веером, давала целовать руки, улыбалась, но постепенно становилась очевидной ее безнадежная ограниченность.

Были в пьесе еще четыре дурака — все четыре разные.

Полковник Келлер, самонадеянный красавец, девизом которого было: «внезапный налет, и никаких дипломатий». Играл его Макшеев, внук знаменитого актера Малого театра. У него были редкостные внешние {302} данные, а в этой роли впервые проявилась способность к органической характерности, — он умел быть внутренне правдивым и смешным в самые острые моменты сюжета.

Геллер — племянник морского министра, боявшийся моря. Его игран Бахтаров. Это был «ватный паяц», радостный светский дурак. Его блестяще показывал Терешкович — круглые глаза, танцующая походка, слова, вырывающиеся без малейшего участия мозгового фильтра…

Совсем другого дурака играл Лосев — буржуа Ратона Буркенстаффа. Положительный человек, мечтавший вначале только о звании придворного поставщика шелковых тканей, он, по воле Ранцау, становится главной фигурой дворцового заговора. И вот уже он раздувается от гордости, от великого уважения к своей персоне, от умиления, что ему поручаются государственные дела. Наверное, Лосев, с его огромным юмором, смог бы играть и Журдена в «Мещанине во дворянстве» Мольера и, может быть, городничего в «Ревизоре». Всему этому не суждено было осуществиться…

Самой яркой актерской удачей в спектакле был граф Фалькенскильд — Унковский. Бурбон, готовый воспользоваться любым доносом и арестовать кого угодно, он отправлял на эшафот юношу, которого любит его дочь, с таким же спокойствием, с каким организовывал балы. Незабываемо выразителен был он в зените славы, когда будто стряхивал со своих поджатых губ распоряжения. Образ, созданный Унковским, мог бы стать и страшным, но искрящийся юмор, свойственный этому актеру, освещал поведение глупейшего военного министра и делал его фигуру подлинно скрибовской. Работа давалась Унковскому легко. Ему важно было понять, за что ухватиться в роли, а дальше все делалось в нем как-то само собой…

Это был один из самых талантливых молодых актеров, с кем меня сталкивала жизнь.

Секрет его обаяния был в тонком артистическом уме, прозрачной, легкой и неожиданной характерности. Во всех ролях он был узнаваем, но до какой же степени разнообразны были создаваемые им характеры! С первых его шагов о нем заговорили. «Не удержать вам такого на Елоховской», — сказал мне А. Д. Попов, посмотрев «Искусство интриги», а Хмелев немедля пошел за кулисы и стал звать Унковского к себе в студию. Но молодой актер выстоял, он был патриотом-ермоловцем. Тогда никто из нас не думал ни о будущем слиянии студий, ни о том, как по-разному сложатся судьбы студийцев.

Во многих отношениях хорошей режиссерской школой была для меня работа с Терешковичем над постановочными моментами спектакля. Вот тут-то и столкнулись различные режиссерские методы.

Участвуя в мхатовских народных сценах, я привыкла к кропотливому труду В. В. Лужского по созданию «зерна» роли у каждого участника, — {303} это с одной стороны, и к импровизации, которая была непременной в работе Станиславского, — с другой.

Я привыкла к тому, что Станиславский строит свои великолепные мизансцены импровизационно — он командовал и подбрасывал нам из зрительного зала свои коррективы. Терешкович на такой прием работы идти категорически отказался.

— Вы шутите, — говорил он, смеясь. — С кем вы меня сравниваете? Да я умер бы со страху, если бы мне пришлось поставить такую сцену импровизационно. А актеры? С вами Станиславский, Немирович-Данченко и Лужский всю жизнь работают, а наши только начинают осваивать «азы». Нет, нет, это отпадает. Если хотите — беритесь сами и покажите мне, что получится…

Мне хотелось ужасно, но я впервые увидела в его глазах недоверие и… отказалась. Терешкович откровенно обрадовался.

— Ну и прекрасно! Давайте лучше по-моему, по-мейерхольдовски, — сказал он. — От работы «по Лужскому» я не откажусь, но она может начаться после того, как мы с вами все сочиним. Я намечу сцену «сухой ложкой», а вы будете ее оживлять…

— Но ведь это будет совсем не «по Лужскому»!

— Все равно, это будет великолепно, потому что мы ее будем делать вместе, — сказал он, как всегда, бодро, энергично, куря одну папиросу за другой.

Я жалею, что не сохранилась тетрадка, в которой я записывала все переходы, поклоны, обороты и т. д. Они были разнообразны и неожиданны по форме. Этот процесс был больше всего похож на тот, что я впоследствии наблюдала у балетмейстеров. Мы не встречались с актерами, пока не была написана музыка, в режиссерском экземпляре не было отмечено количество тактов на танцы и переходы и не было установлено, на какой музыке идет тот или иной текст. Работали мы втроем — Терешкович, концертмейстер и я. Терешкович «видел» движения выпукло и ярко. Изредка он заглядывал в список участвующих, чтобы справиться, не забыл ли кого-нибудь. «У нас там никто не застрял за кулисами?» — спрашивал он. Всю картину передвижений он держал в голове. К моим записям относился шутливо: «Пишите для себя, — я не забуду». И ничего не забывал.

Меня это забавляло, как фокус. Видя это, он немножко кокетничал своей постановочной памятью.

Первая наша встреча с актерами тоже происходила «наизусть». Макс Абрамович диктовал, исполнители пытались запомнить внешний, достаточно сложный рисунок. Сцена ставилась талантливо, ярко, но актеры в это не вносили ни малейшей инициативы. Никого, кроме меня, это не беспокоило. Наоборот, актеры чувствовали себя так, как если бы им, не умеющим плавать, были выданы спасательные круги.

{304} — Ну как, не нравится? — спросил меня Макс Абрамович, видя, что я совсем скисла после репетиции.

— Не нравится, — ответила я без малейшего сомнения.

— Но ведь теперь я вам отдам все это для оживления. Колдуйте, сколько хотите. Времени хватит…

Мы возвращались домой вместе — оба жили тогда в соседних переулках на Сретенке. Дорога с Елоховской была долгая, но и ее нам не хватило, и мы долго стояли у моего подъезда. Милый, умный, талантливый Макс Абрамович, ему было так просто отмахнуться от моих сомнений, ведь это была моя первая режиссерская работа! Но ничего подобного — он разговаривал со мной «на равных».

Дав мне возможность «оживить» сцену, он не только не рассердился, что, «оживляя», я что-то меняла, но сам заразился тем, что шло от актеров, и внес в «маскарад» превосходные коррективы. А в дальнейшем он и себе более легко разрешал импровизации. Нет, никак нельзя сказать, что он отдавал мне психологию, а сам занимался «пластикой». Наш режиссерский альянс был значительно сложнее и тоньше…

Моя первая встреча с современной советской пьесой была радостной, а это, как первая любовь, счастливая или несчастливая, кладет печать на всю жизнь. Я самостоятельно поставила в Ермоловской студии «Дальнюю дорогу» Алексея Арбузова.

Я всегда любила и теперь люблю этого автора. Его часто упрекают в сентиментальности; не знаю, мне кажется, в этом можно упрекать только театры, его ставившие.

Говорят, что он — сказочник. Если считать, что сказка витает где-то вне жизни, то я не согласна и с этим. Но если считать, что в каждом человеке живет что-то тонкое, глубоко поэтическое, и надо быть сказочником, чтобы открыть это, — тогда я согласна назвать Арбузова сказочником.

У него замечательный дар — он слышит и видит очень тонкие движения души своих героев. Он владеет и интригой, и диалогом, но мне его талант дорог прежде всего тем, что экскаваторщики, метростроевцы и другие рабочие в его пьесах чувствуют так же тонко и нежно, как чеховские герои. И это правда, потому что любить и тянуться к счастью — совсем не привилегия интеллигентов прошлого поколения. Труд в его произведениях не проблема, а нормальный, повседневный жизненный быт, который для всех нас совершенно естествен, иногда труден, иногда отраден, приносит с собой радость победы и тягость поражения, с ним связаны и сложности дружбы, и счастье любви, и человеческие мечты, — Арбузов любит мечтателей.

Мне везло — мой первый советский драматург был так же душевно связан с Чеховым и всем чеховским, как я. И потому мой переход к «современной тематике» был радостным и органичным.

{305} Так же радостно и с удовольствием работали над спектаклем и Пименов, и дебютирующий в театре композитор А. Спадавеккиа.

Пименов сделал к «Дальней дороге» замечательный занавес — на фоне московских домов шли люди. На первом плане — четыре девушки, три из них в сапогах и спецовках, одна держит большой букет цветов. Сзади затейливо вьется поток людей и уходит в туманную даль уличного пространства.

Когда через много лет Пименов написал широко известную картину «Новая Москва», где наш город виден сквозь мокрые стекла машины, и девушку-шофера, хоть она и сидит спиной к нам, кажется, знаешь в лицо, — я вспомнила тот занавес к «Дальней дороге».

За занавесом Пименов сделал большую белую деревянную раковину. На довольно высоком помосте шло действие. С внешней стороны раковина соединялась двумя пандусами с маленькими площадками по обеим сторонам сцены. На площадках стояли огромные корзины цветов. Все это было далеко от обозначений мест действия в пьесе.

— Попадет нам с тобой, — говорил довольный Пименов.

Но показали Терешковичу, и ему очень понравилось, показали Арбузову, и он пришел в восторг…

В «Дальней дороге» не было никакого поучительства, ничего нарочитого. Все силы людей отданы строительству метро, это их дело, привычное, естественное и любимое. Никто никого не собирается перевоспитывать, но жизнь развивается так, что работа не может не затронуть человеческие характеры. И то, что Максим, получив при первом знакомстве «нокаут» от Лешки, полюбил ее, а она влюбилась без памяти в рыжего Солнышкина, Топсик еще только готова влюбиться, Лиля Бергман «оттаяла» и нашла свое счастье, Солнышкин поборол свою трусость и т. д. и т. п. — все это в пьесе кажется естественным.

Весь наш коллектив был увлечен Арбузовым, его приподнятым, сосредоточенно-лирическим отношением к жизни. После скрибовского «маскарада» с его хитросплетениями, интригами и придворными шепотками мы с наслаждением перенеслись в наши дни, в общежитие метростроевской молодежи. Тут тоже был карнавал, но совсем другой, близкий нам. Инициатор карнавала комсомольский секретарь Антон — шарманщик с попугаем, вытаскивающим «счастье»: «Ты родился под знаком Сатурна. Это счастливая звезда… Будь настойчив, смел, решителен, и ты добьешься успеха. В твоей жизни тебе предстоит дальняя дорога…».

Сняв маску, Антон признается Лешке, что ведет на карнавале «отчаянную работу». «Всюду проникаю, все узнаю, намекаю, подталкиваю, дожимаю. Свожу друзей, мирю врагов, дразню равнодушных, ободряю храбрых. Ликвидирую, организую, побеждаю. Короче — приношу счастье».

{306} Вот это веселое желание принести счастье тем, кто рядом и делает с тобой общее дело, стало для меня самым дорогим в работе. Арбузову удалось подглядеть в жизни этот драгоценный человеческий импульс и наделить им своих героев: умение думать о других, умение, которое дается порой мучительно трудно. «Дальняя дорога» учит серьезным вещам, а раскрыто все это в изящной, легкой и современной форме.

Я хорошо помню многие моменты спектакля. Помню, как суровая Лешка — Урусова, считавшая, что «она в любви, как в танцах, — ни шагу», спасает Солнышкину жизнь.

В нашем спектакле она несла его из люка на руках, как ребенка, и потом осторожно клала на землю. «Илюша, жив? Ну, скажи, рыжий ты мой…»

Любовь коснулась этой нелепой, нескладной девушки так внезапно и остро, что на слова приходящего в сознание Солнышкина: «Кто? Это ты… Лешка?» — страшась, что он все понял, очнувшись от ее поцелуя, она, теряясь от робости и счастья, еле слышно говорила: «Нет. Это я… Лиля…».

Лешка — крупный подарок актрисам от драматурга. Таких подарков Арбузов сделал немало — и Таня, и Лешка, и Валя в «Иркутской истории», и Люся в «Годах странствий». Он знает и любит простых девушек нашей страны, он умеет передать поэзию и сложную ткань женской судьбы.

Сколько наших известных актрис благодарны этому драматургу — Бабанова, Фрейндлих, Мизери, Борисова, Фадеева, Л. Пашкова и еще многие.

Но разве Максим, Солнышкин или правильный Антон в «Дальней дороге» хуже, чем Лешка или Топсик?

Немало молодых хулиганов написано нашими драматургами, но мне кажется, что характер Максима Самодельного самый интересный из всех.

Он полюбил Лешку, и любовь творит великое дело в его душе. Он находит в себе силы уехать молча, не зная, что Лешка в эти минуты несчастна, что и на нее обрушилось бремя неразделенной любви, а счастливы сейчас только двое — Лиля и Солнышкин.

Арбузов обо всем этом написал мужественно и чисто, Лекареву — Максиму было над чем помучиться, чтобы стать арбузовским героем (арбузовских героев нельзя изображать, ими обязательно надо быть), чтобы, прощаясь с Лешкой перед отъездом в армию, вынуть из походного мешка плюшевого медведя, с которым появился вначале, на маскараде, просто и сурово сказать: «Храни… Это я тебе… на память», — а потом, пульнув из старого пугача в воздух, объявить: «Бью отбой…»

{307} Жаль, что мне не пришлось больше поставить ни одной пьесы Арбузова. Он — мой автор. На мой 60‑летний юбилеи пришли ермоловцы и подарили мне большого плюшевого мишку. В первый момент я не поняла. А когда до меня дошло, что эта игрушка — символ «Дальней дороги», которую мы когда-то так любили, на душе стало удивительно тепло…

## 3. Школа Горького. — «Своя правда». — Я ставлю «Последних». — «Выстрел в Ивана». — Почему молодость много может?

А следующей работой стал Горький. Это был серьезнейший экзамен и целая школа — школа мировоззрения, школа социальная, идейная, художественная, методологическая. Мне опять посчастливилось. Период подготовки к «Последним» совпал с посещением репетиций Вл. И. Немировича-Данченко. Владимир Иванович ставил «Врагов»…

Это была его третья работа над Горьким. Он начинал ее в период полного расцвета своего мастерства, с ясным взглядом на значение «горьковского» в жизни Художественного театра. Я видела, как постепенно созревает произведение искусства, огромное по глубине и охвату явлений. Я сидела на многих его репетициях уже не как актриса, а как режиссер, сознательно впитывающий уроки режиссуры. Степень моего восприятия была интенсивна, как никогда.

Владимир Иванович тогда еще не сформулировал своего знаменитого тезиса: «Актер должен стать прокурором образа, но при этом искренне жить его мыслями и чувствами»[[63]](#footnote-64). Однако весь социальный и психологический анализ характеров пьесы он уже основывал на этом положении. Он воспитывал в актерах по-горьковски гневное отношение к тем, кто тормозил движение истории, всеми силами будил в актере его гражданские чувства. А потом, убежденный, что актер не только умом, но и сердцем знает «врага», знает, что в этом типе ненавистно Горькому, Немирович неожиданно предлагал актеру взглянуть на происходящее в пьесе глазами действующего лица. Входил в действие неизживаемый закон самооправдания, закон могучий и вездесущий, — только на сцене мы о нем забываем.

В жизни подлец. К какой бы социальной прослойке он ни принадлежал, всегда держится за свою «правду». И если даже каким-то седьмым {308} чувством он понимает свою обреченность, это еще больше подстегивает его желание оправдать себя. Чем хуже человек, тем более страстно он оправдывает себя, тем труднее он уступает дорогу другому, тем хитрее он в борьбе, тем жалостливее к себе и безжалостнее к другим.

Эту «свою правду» в образе прокурора Скроботова нашел с помощью Немировича-Данченко и Н. П. Хмелев, нашли В. И. Качалов и М. М. Тарханов, О. Л. Книппер-Чехова и В. С. Соколова. Именно своей человечностью были страшны созданные ими характеры…

Я приступила к «Последним» с самыми большими требованиями и к себе, и к молодым актерам. Теперь я убеждена, что через школу Горького необходимо пройти каждому актеру; тогда я это чувствовала интуитивно. Меня не смущало, а, наоборот, радовало, что в МХАТ выпускаются «Враги» и наши актеры смогут ходить туда и ощущать атмосферу, которой дышит этот спектакль, смогут подглядеть силу проникновения в «лицо автора»…

Горького я любила с детства. А в драматургии он всегда был и остался для меня русским Шекспиром. То, что сейчас он считается «некассовым» драматургом, объяснить нетрудно — он требует, с одной стороны, огромной человеческой серьезности от режиссера и актеров, а с другой, — не менее требователен к зрителю. Он драматург настойчивый и жестокий. Погружаясь сам в глубины человеческих мыслей и чувств, он зовет с собой и пришедшего отдохнуть зрителя. Он показывает изнанку жизни, заставляя и его, зрителя, заглянуть в себя и, как на «страшном суде», ответить, изжил ли он в самом себе всю мерзость человеческую. Я не знаю другого писателя, который так страстно ненавидел бы в человеке подлое и с такой силой умел выставить это напоказ.

Решаясь поставить Горького, я окунулась во все его творчество — перечитывала романы, рассказы, сказки, пьесы. Читая Горького, невольно вспоминаешь слова Ромена Роллана о «чудесной ясности взора», свойственной этому художнику. Эту ясность горьковского взора нам и предстояло познать. Меня восхищало его удивительное умение словами передать не только внешний портрет, но и сложнейшие мизансцены, в том числе «мизансцены тела», жесты, физические привычки и т. п.

А разве не чудо — слышать, как говорят его герои? Как многоголосы, разнообразны и неповторимы их интонации, насколько точно они выражают принадлежность человека к той или иной социальной группе, его характер, его состояние в данный момент. Люди у Горького всегда до зримости реальны, острохарактерны и сложны. Поэтому актерский наигрыш, ложная тенденциозность, примитивность характеристик бьют на сцене по самой сути горьковского творчества. Горький точен и *подробен* в описании малейшего движения мысли, души, тела, и любой психологический перескок ранит горьковскую пьесу.

{309} Мое художественное сознание формировалось на горьковских постановках Художественного театра. В «На дне», лежа на нарах или выходя монашкой в сцене «скандала», я совсем рядом видела Сатина — Станиславского, Качалова — барона, Москвина — Луку, Книппер-Чехову — Настёнку. И глаз, и слух мой напряженно учились высочайшей правде. Чудо перевоплощения у этих актеров было так могущественно, так незаметны были «швы» образа, что порой становилось страшно.

В наши дни правда и образ у многих актеров и режиссеров как бы конфликтуют. Одни радуются якобы подлинной жизненности поведения, не замечая, что актер из роли в роль тащит с собой свои собственные, порой далекие от авторского образа, привычки, жесты и интонации. Другие — за образ, и тогда этот образ существует как бы рядом с актером, который говорит каким-то нечеловеческим голосом, ломается, что-то изображает, а режиссер доволен «остротой» характеристики…

После длительных поисков, в которых я примеривала свои и коллектива возможности, я остановилась на «Последних».

Пьеса мне нравилась чрезвычайно. Одно слово, одно определение — «последние» — вмещает в себя и ужас лет, последовавших за разгромом революционного движения, и страстное желание этих «последних» не уступать свое место в жизни, их страх, растерянность, злобу, остроту общественного конфликта. Лагерь революционных сил показан в пьесе необыкновенно скупо, но при этом нет ни одной сцены, где не чувствовалось бы, что за стенами дома Коломийцевых зреет могучая сила. Коломийцевы — дворяне, но, в отличие от героев Чехова, они в те же годы из вишневых садов идут не в земскую управу, а в полицию, в охранку. Для такого шага надо обладать соответствующими моральными, вернее — аморальными качествами, надо порвать с обществом, сознательно пойти на то, что тебе не будут кланяться, что круг знакомых будет сужен до крайности — жандармами, околоточными, теми, кого еще в недавнем прошлом ты презирал. Всему этому надо противопоставить какую-то «идею», — так возникает верноподданничество.

Первый образ, который возник у меня, когда я стала готовиться к «Последним», был таким: человек закрывает окна, двери, затыкает щели, спускает занавески, а солнце, несмотря ни на что, проникает и прыгает «зайчиками» то тут, то там. Этот образ и лег в основу нашей работы с художником С. Ивановым.

Это был очень талантливый человек, которого, увы, сгубило пьянство. Он любил Горького, великолепно знал его, читал наизусть целые куски из его романов, особенно описания мест действий. Он сделал очень интересный макет. Антресоли, галерейки, двери, ширмы… Образ прорывающегося откуда-то света великолепно вплелся в архитектурное решение квартиры. Анфиладность давала возможность избегать прямолинейного решения — окна были где-то вдали, в комнатах их не было {310} видно. Репетировать в этом странном доме было удобно и интересно. К сожалению, у Иванова не хватило воли, чтобы довести свой замысел до конца. И потом мы уже сами с помощью творческой работоспособности заведующего постановочной частью В. Роговского, выходили из положения.

Помню, как мы с Терешковичем и директором театра Ю. П. Солониным, человеком, обладавшим подлинной театральной культурой, распределяли роли. Солонин был сыном знаменитого актера, хорошо знал актеров старшего поколения. На каждую роль в «Последних» он называл знаменитых покойников, тут же импровизируя, как Стрепетова, Комиссаржевская или Иванов-Козельский сыграли бы ту или иную роль. Мы смеялись до упаду… Я вспоминаю об этом потому, что первые годы моей жизни в Ермоловской студии протекали в атмосфере непрерывного жизнерадостного веселья. Сколько дружелюбия, веры в свои силы вкладывал каждый из нас в наш маленький театр! Особенно ярки эти воспоминания на фоне тех событий, что завершили первый этап жизни Ермоловского театра. К этому я еще вернусь, а сейчас расскажу о своем разговоре о «Последних» со Станиславским.

После урока в студии я попросила у Константина Сергеевича разрешения поговорить с ним.

— Очень буду рад, — как всегда любезно согласился он. — Слушаю вас.

Внимание Станиславского было всегда почти физически ощутимо. Точно он что-то собирал в себе, готовясь отдать тому, кому в данный момент это было необходимо.

— Я решила ставить в Ермоловской студии «Последних» Горького.

— Очень хорошо! Великолепная школа для молодых актеров. Как вы определяете главное событие? На какие события собираетесь делать этюды?

Я не знала, хотя многое было уже прочитано и продумано. Я запуталась в определении событий, в последовательности действий. Глаза Станиславского смотрели на меня строго. Он, видимо, решил, что я испугалась этюдного метода, решила работать «обычным» способом.

— Для чего же я с вами занимаюсь в студии? Почему радуюсь, что вы имеете возможность проверять полученные знания не только здесь, с моими учениками, но и в условиях молодого театра с молодыми актерами?

Что-то в нем гневно закипало.

— Константин Сергеевич! — взмолилась я. — Ведь если бы я что-нибудь скрывала, я не попросила бы у вас разрешения поговорить!

Станиславский долго молчал, не помогая мне возобновить разговор. Трудно забыть пережитое тогда чувство стыда. Я видела, что в момент, когда он ждет от каждого из нас какого-то реального воплощения своих {311} экспериментов, я, педагог студии, пристаю к нему с вопросами, неподготовленная и неуверенная… Мне кажется, что с этого разговора по-настоящему и началась моя работа и мои собственные поиски в сфере «действенного анализа».

… Наше искусство сложно устроено — стоит одному актеру не принять новую методику, и кажется, что все рушится. Актеры, как дети. Им хочется, чтобы сразу были видны плоды нового приема, во имя которого они отказались от такого удобного, привычного, всеми принятого, респектабельного репетиционного времяпрепровождения. А то, к чему звал Станиславский, подчас выходит не сразу, требует от каждого актера большой творческой воли.

Но когда я в разбеге почти тридцати лет на практической работе проверила глубину и масштаб эксперимента Станиславского, мне стало ясно, что самая большая опасность — не в консервативности актеров. Она — в режиссерской косности и, что очень важно, в неподготовленности к новым, серьезным требованиям, в недоверии к новому пути.

Действенный анализ требует в первую очередь своеобразной организации репетиций — от старой, привычной организации надо отказываться. Новая методика требует несравнимо большей подготовленности режиссера к работе, подготовленности особой, чтобы повести актера по пути точной последовательности событий и действий. Нужна изобретательность, чтобы создать особую дружную, творческую атмосферу репетиций, ибо вне этой атмосферы нельзя вызвать к жизни дремлющую в каждом актере импровизационную стихию.

Если режиссер рискнет на все это, он обязательно найдет среди исполнителей группу людей, которые пойдут за ним и станут преданными помощниками. Теперь я в этом убеждена, а тогда боялась, — боялась, что не хватит авторитета, что актеры отнесутся к этому эксперименту скептически, боялась момента, когда вместо замечательных слов Горького исполнители будут говорить свои слова, — в общем боялась множества вещей.

Обо всем этом я рассказала в тот вечер Станиславскому. Он уже не сердился.

— Принесите мне список крупных событий пьесы, я подчеркну главные…

Я не ложилась спать в ту ночь. Наутро я передала дяде Мише, швейцару при студии, конверт, в котором был «список событий». Дома я в этот конверт то вкладывала, то вынимала еще и письмо, в котором клялась Станиславскому всегда работать только этюдами. В последнюю минуту я разорвала письмо, про себя повторив клятвенное решение.

Через несколько дней Станиславский вернул мне мой список. Пером было жирно подчеркнуто: «Выстрел в Ивана». Это удивило меня. Я относила этот «выстрел» к предлагаемым обстоятельствам пьесы, а {312} главным событием считала «Встречу с Соколовой» — матерью революционера, которого Иван обвиняет в покушении. Потом я поняла, что в определении Станиславского заключалось, по существу, решение всей атмосферы будущего спектакля. Происшедшее до начала пьесы событие стало мне представляться необычайно ярко. К этому событию никто в доме не может привыкнуть. Все, происходящее в семье, воспринимается через призму этого страшного, неожиданного выстрела.

Оказывается, «событие» может свершиться до начала пьесы и все-таки определить весь внутренний и внешний строй ее. Выстрелом в Ивана живут буквально все действующие лица. У каждого по-разному изменилась от этого жизнь, каждый в течение всей пьесы думает об этом, находит выход из положения, осуждает или оправдывает себя и других. «Встреча с Соколовой», борьба ее за спасение невинного сына — это притягивалось, как магнитом, к главному событию. Жизнь в пьесе становилась живой и трепетной потому, что она освещалась реальным событием, только что происшедшим в семье.

Мне хотелось, чтобы все, даже больной Яков, которому трудно ходить, не находили бы себе места, чтобы и пластически ощущались беспокойство и нервное напряжение, охватившие всех. Горький выразил это напряжение в большом количестве бессмысленных вспышек, слез, раздражений, в том, что Софья в момент разговора с Иваном на несколько секунд слепнет, Петр теряет сознание, а Яков умирает. Горький вкладывает в уста Петра слова о *трагическом балагане* — мне чудилась в пьесе бешеная борьба моральных уродов, не желающих уступать свое место. Эта борьба принимает дикие, фантастические уродливые формы, но она серьезна. Ее ведут не опереточные персонажи, а те, от которых еще зависит жизнь народа.

Я была влюблена в строгость горьковской мысли и больше всего боялась театральных «образочков». Отдать «Последних» на откуп комикованию было нетрудно: зачеркнуть в понятии «трагический балаган» одно слово — «трагический», — и все задачи мгновенно упрощаются…

И еще одна проблема встала передо мной. Я твердо решила работать методом действенного анализа, проникать в пьесу с помощью «этюдов», то есть делать на практике то, что из рук в руки передал нам Станиславский. Но не означало ли это, что я отказываюсь от режиссерского замысла — самого главного в учении Немировича-Данченко? Эта дилемма и по сей день встает перед умами режиссеров и критиков. Передо мной она встала на «Последних». А замысел, хотела я этого или нет, уже зрел, захватывал воображение. Уже, как живые, давно знакомые, маячили перед глазами действующие лица пьесы, уже мерещились отдельные сцены, ритмы, образы. Я мысленно подставляла актеров, скрещивала их с тем, что нафантазировала, уже любила свой замысел… Мне очень хотелось рассказать актерам обо всем этом, но я помнила {313} завет Станиславского — актер должен знакомиться с замыслом постепенно, тогда, когда сам почувствует потребность в нем. Не позвала я и специалистов по Горькому, пообещала только, что они придут к нам позднее, когда мы сами уже поваримся в пьесе.

Разбирая с актерами пьесу по крупным событиям, я была обрадована активностью коллектива. События, группирующие действия разных людей, отыскивались всеми с громадным интересом. Мне удавалось направить их мысль. Это, конечно, радовало, но впереди были этюды, о методике которых еще никто ничего не знал. Я решила не загружать умы теоретическими объяснениями и, вернувшись после разбора всей пьесы к первой сцене, детально разобрала ее. После этого выгородила комнату Якова, попросила для него плед, для Софьи — длинную юбку, для Любы — шаль, для Федосьи — платок, чулок и спицы. Надо было начинать…

Это был первый в театре этюд по методике действенного анализа. Разумеется, я волновалась больше, чем актеры.

Бершадская — Софья, Кристи — Яков, Пирятинская — Люба и Хорошко — Федосья стали моими первыми милыми кроликами. Мы все были до смешного воодушевлены. Определили ряд очень простых действий для каждого и начали… Тут же оказалось, что осуществляемое действие вызывает острую потребность узнать первопричину этого действия. Возникли вопросы, настоятельно требующие ответа. Начался бурный процесс познания роли. Я почувствовала, что при этюдном методе ни одна крупица из добытого Немировичем-Данченко не может погибнуть. Почувствовала, но, конечно, толком еще не могла все это объяснить, а главное, сама еще не умела работать, сама только-только познавала новый способ работы.

Я работала то «по Станиславскому», то «по Немировичу-Данченко». Работая «по Станиславскому», делала этюды, разбирала роль по действиям, не позволяла себе делиться с актерами ничем, что хоть чуть-чуть приоткрывало бы им мой замысел. Меня хватало ненадолго. И как только мне казалось, что актеры готовы выслушать меня, я, переполненная грузом невыговоренных мыслей о будущем спектакле, наваливала все это на молодые головы студийцев. И тогда я думала, что работаю «по Немировичу-Данченко».

Порой я становилась в тупик перед красотой и сложностью горьковских слов и не знала, как найти в них действенную первооснову. Порой так держалась за действие, что это не давало возможности проникнуть в глубь тонких психологических ходов, к которым звал Горький. Последовательной мне быть тогда не удавалось. Главным результатом работы, наверное, были *выводы*, к которым я сама приходила. В основном они касались все той же проблемы — замысла и репетиционного метода. Я поняла, что методика действенного анализа не только не противоречит, {314} но обязательно требует от режиссера глубокого, выношенного, пережитого замысла. Но — замысла особого, готового каждую секунду обогатиться тем новым и неожиданным, что придет от актера, от его индивидуальности, от его природы. А это возможно только тогда, когда замысел созревает действительно из «зерна» пьесы, из задач, продиктованных автором.

Если режиссерская фантазия идет мимо пьесы, мимо ее реальных конфликтов, если в ней больше красивых общих слов, чем подлинного знания пружин действия, то при попытке работать методом действенного анализа режиссера ждет глубокое разочарование. Он не сможет держать руль управления и будет бессмысленно терять время, так как актеры будут делать этюды «вообще». А если актеры сами сумеют нащупать действенную линию своего поведения, любой туманный «околопьесный разговор» о спектакле будет их раздражать.

Так я поняла, что значение замысла в новой методике становится несравнимо более глубоким и ответственным, ибо он встречается с гораздо более свободным, самостоятельным и сознательным формированием этого замысла у актера.

… Каким же оказался в результате мой первый горьковский спектакль? Конечно, в нем была масса недостатков, — мне вообще не удалось поставить ни одного спектакля, который полностью удовлетворил бы меня. Но что-то в «Последних» я очень любила. Наверное, то, что в спектакле удалась атмосфера *напряженной мысли*. Это было схвачено всеми исполнителями и спасло нас и от мелодрамы, и от комикования. Были и настоящие актерские удачи. В первую очередь А. Пирятинская — Любовь. Актрисе в ту пору было лет девятнадцать, не больше, но каким-то образом ей удалось найти в себе удивительный сплав душевной боли, детской искренности и холодного ума. Это было поразительное слияние с горьковским образом.

— Покажите мне ее в жизни, — попросил В. И. Качалов на премьере. — Это — чудо! У нее трагедийное дарование, и какая простота, какая скупость!

Актерская судьба загадочна. Я и поныне не понимаю, почему при такой безусловной одаренности и прекрасных данных Анна Пирятинская не стала крупной актрисой. (Правда, в последние годы она нашла себя в новом жанре — художественного слова.) Очень интересно играли в спектакле Э. Урусова — Надежду и А. Демич — Александра. В творчестве этих актеров, даже в их внешнем облике было что-то общее. Оба рослые, внешне на редкость привлекательные, развязно свободные, они были достойными потомками Ивана Коломийцева — В. Менчинского. Отсутствие денег было для них единственной сложной проблемой — все остальные вопросы решались ими с великолепным бездумием. Когда я вспоминаю их обоих в «Последних», они представляются мне двумя {315} красивыми рыбами, которые бессмысленно плавают то вверх, то вниз в большом аквариуме.

С нежностью вспоминаю я Л. Орданскую — Веру, девочку с большими черными глазами, всем своим существом рвущуюся к счастью. С какой страстью она защищала отца, как весело смеялась, как серьезно читала:

Звезды ясные, звезды прекрасные  
Нашептали цветам сказки чудные…

и как страшно приходила потом, после «романтического» бегства с Якоревым, внутренне постаревшая, вся истоптанная…

Критики много говорили о Д. Бамдас — г‑же Соколовой. А. Д. Попов, всю жизнь боровшийся со штампом в распределении ролей, хвалил меня за угаданность образа, а актрису — за мужественность и простоту. Все в ней было как-то очень достойно, скромно и внешне покойно. Высокая, плотная, с крупным, простым русским лицом, она разговаривала, не торопясь, низким, звучным голосом, без малейшей патетики. В начале работы я боялась некоторых реплик г‑жи Соколовой, они казались мне трудно произносимыми. Как прозвучит, например: «Мать всегда справедлива, как жизнь, как природа… Мать — враг смерти…»?

Но у Д. Бамдас слова эти теряли кажущуюся декларативность и становились живым поэтическим образом, естественно рождавшимся в момент громадного внутреннего напряжения.

Самым любимым моим образом в спектакле была старая нянька Федосья — М. Хорошко.

В доме, полном скандалов, взаимного неуважения, бурлящей злобы, притворства и тоски, Федосья — М. Хорошко жила своей особой жизнью. Эта жизнь была наполнена воспоминаниями, размышлениями, то грустными, то веселыми. Окружающее не мешало ей. На какие-то секунды она как бы прикасалась к нему, но ее тут же отвлекало что-то неизмеримо более интересное и живое.

Эта роль требует большого актерского такта. Реплики Федосьи рассыпаны по всей пьесе, чаще всего противоречат происходящему и потому комичны. Но Федосья не слышит не потому, что она глуха, и, конечно, не потому, что притворяется глухой, а потому, что слишком много испытала в жизни, и сейчас, за бесконечным вязанием чулка, одна картина в ее сознании сменяется другой, и надо успеть додумать и доглядеть что-то самое существенное. Федосья слышит все, и вместе с тем она одна. Роль требует и правды подлинной старости, и беспрерывного внутреннего монолога, и технического умения вплетать свои реплики в общую ткань происходящего.

Самым трудным для молодой актрисы было овладеть залом, «отказываясь» от него, подавать свои реплики, не подавая их, точно ощутить {316} свой «инструмент» в общей симфонии. Хорошко прекрасно справилась с этой задачей. Ее Федосья была чудесной старухой — мудрой, доброй, много пережившей. В ней не было ни малейшей старческой патологии. Ей было интересно жить своей жизнью, поэтому она включалась в общую жизнь только в силу необходимости, и как только освобождалась, вновь окуналась в свою…

Почему молодость так много может? Потому ли, что она непосредственна и еще не вступили в силу «тормоза»? В начале творческого пути достаточно широко открытых на жизнь и на искусство глаз, — и сколько будет сделано! Сохранить эти качества необычайно трудно. Поэтому так многообещающи студии, поэтому столько побед в молодежных спектаклях, так радуют они острым, современным взглядом на жизнь. Поэтому так мало людей и театральных организмов, которые по большому счету выдерживают успех своей молодости…

## 4. Необходима инициативность. — «Мы с вами должны работать вместе». — Под обаянием Горького. — Что принес Хмелев в режиссуру. — «Дети солнца».

Итак, за моей «режиссерской спиной» были уже две самостоятельные работы — «Дальняя дорога» и «Последние».

И та и другая пьесы имели успех. На спектакли потянулась театральная общественность. Непременным посетителем стал А. Д. Попов, приходили и мхатовцы — В. И. Качалов, Н. Н. Литовцева, Е. С. Телешева, Н. П. Хмелев, В. С. Соколова. Меня сразу же стали звать в режиссуру МХАТ, но я чувствовала себя смелее в маленьком театре, а дружба с Терешковичем обещала впереди много творчески интересного.

— Не оторветесь от МХАТ? — спросил меня как-то в коридоре Вл. И. Немирович-Данченко.

— Ни за что и никогда.

Это было правдой, но очень скоро я стала замечать, что режиссура бурно вытесняет у меня интерес к актерству. Во мне произошло какое-то перемещение. Все, получаемое в МХАТ, я, как муравей, тащила в Ермоловскую студию…

Сейчас, обдумывая прошлое, я по-новому, осмысливаю столь быстрое свое режиссерское становление и делаю уже иные выводы.

{317} Везению нельзя подражать, — везением я считаю свою встречу с М. А. Терешковичем, который относился к моим первым шагам в режиссуре с большим уважением. Но было и другое. Станиславский, Немирович-Данченко, Лужский приучили меня к тому, что режиссура — это прежде всего громадный труд. И — инициативность. Старая мысль, что в театре нельзя ждать, когда тебе дадут работу, а надо самому брать ее, мне кажется золотым правилом. К сожалению, оно не полностью оправдывает себя для актера — практика непременных показов (закон для Станиславского и Немировича-Данченко), к сожалению, уходит из жизни. Актеры часто ждут, ждут, потом перестают ждать и превращаются в балласт для театра. В режиссуре же очень многое зависит от трудоспособности самого человека. Часто рост режиссера тормозится ложным, искусственно развиваемым самолюбием. С особой силой оно развивается тогда, когда режиссеру предлагается совместная работа. За плечами у меня сейчас большая жизнь. Нередко на афишах мое имя печаталось вторым, а не первым. Хочу, чтобы мои ученики поверили, — это не было предметом моих страданий. Если человек, который возглавляет постановку, должен быть талантливым и честным, то эти же качества в неменьшей степени необходимы и тому, кто помогает. В работе нет ничего хуже помощника, который помогает не в полную силу, потому что «обижен» своим положением.

Не меньшая беда — встреча с деятелем, который дискредитирует своих помощников и меняет в их работе все, лишь бы добиться славы «спасителя проваленного спектакля». Были в моей жизни и такие встречи. Но их было мало, и не на них мне хочется направить внимание молодой режиссуры. Главным в первой моей работе, определившим весь дальнейший режиссерский путь, было желание сделать все, что я умею, и научиться всему, чего я не умею. Я не стала на путь «помощи» Терешковичу и потому сразу почувствовала себя человеком, а не рабом. Механическое выполнение чужих заданий, как бы ни был велик авторитет дающего эти задания, никогда не приносит пользы ни работе, ни человеку, ее выполняющему. Творчество есть творчество, без него искусству не быть. И руки, в которые попадает актер, должны быть творческими руками.

Когда Алексей Дмитриевич, благословляя меня на совместную работу с Терешковичем, предупреждал, чтобы я не говорила себе «стоп» перед мизансценами, а смело делала их, — я еще не понимала, какая мудрость заключалась в этом совете. Но я его выполнила. Я бралась за все, ошибалась, переделывала, во все вмешивалась — будь это работа с актером или примерка костюма. И на этом я выигрывала, так как училась режиссуре во всем ее объеме.

Поняла я и еще одну важную вещь. Никогда нельзя режиссировать в два голоса — это вносит нервозность в работу и раздражает актеров. {318} Но нельзя и умалчивать о своем несогласии. Умалчивание калечит душу. Спор при актерах возможен только при условии глубокого единомыслия режиссеров; иначе этот спор превращается в спектакль для актеров. Воля «режиссерского стола», сидит ли за ним один или два человека, должна быть едина. В этом залог успеха работы. Актер должен знать, что его творчество отражается в одном зеркале. Если, уходя со сцены, он чувствует разные зеркала, то перед ним неминуемо встает дилемма: в которое из зеркал смотреться? Поэтому вопрос творческого единомыслия приобретает в режиссуре первостепенное значение. Оно редко.

Единомыслие Станиславского и Немировича-Данченко создало неповторимую эпоху в истории мирового театра. Но без сознательного желания сблизиться в работе, договориться, понять совместная режиссура невозможна. А прелесть ее для меня лично несомненна. Правда, чем взрослее становишься в режиссуре, чем определеннее и ярче созревает твой собственный замысел, тем труднее выбрать того, с кем тебе хочется работать. И все же я счастлива, что в моей жизни было много таких спектаклей. Я работала с людьми, которые многому меня научили и чему-то, видимо, учились у меня, — и то, и другое давало настоящее удовлетворение. Могу сказать смело — мне везло на людей. На учителей и учеников. На тех, с кем хорошо идти вместе, кого радостно видеть рядом.

… Года за два до того, как я увлеклась режиссурой, Хмелев задумал создать свою студию. До этого он уже пробовал свои силы в педагогике — занимался с молодежью в студии Ю. А. Завадского. Своей студией он был увлечен чрезвычайно. Ему был в ту пору тридцать один год, и он являлся одним из ведущих молодых актеров МХАТ. В списке его ролей уже значились: Марей в «Пугачевщине», Силан — в «Горячем сердце», Алексей Турбин в «Днях Турбиных», Пеклеванов в «Бронепоезде 14‑69», князь К. в «Дядюшкином сне». Актерская карьера его развивалась блистательно, но он принадлежал к той редкой категории людей, которая всегда мучительно старается *осознать* свой творческий путь.

И наступил момент, когда он понял, что, получив огромный багаж от Станиславского и Немировича-Данченко, он шел за ними, как послушный ученик. Ему показалось необходимым осознать, куда идет он сам, какие принципы рождаются в нем самом, конфликтуют ли они с тем, что он получил от своих учителей, или являются продолжением того, что они ему дали. Он ощутил, что у него созревает какое-то свое творческое credo, и ему захотелось иметь группу учеников — свой молодой театр. В этот период его совсем не интересовали постановочные проблемы. Ему хотелось познать себя в процессе воспитания молодого актера. И он создал такую группу.

{319} Как все, что делал Хмелев, это делалось тоже с предельным увлечением. Обычно окружающие уставали от такого невероятнейшего напряжения, а у Хмелева создавалось ощущение, что его не до конца понимают, что люди недостаточно увлечены, что он одинок и ему не помогают. Это порождало у него ряд сложных взаимоотношений с окружающими, ибо так, как он, отдаваться делу было непосильно для других. Очень скоро эта группа молодежи перестала его удовлетворять — у молодых актеров не было такого внутреннего «тренинга», как у Хмелева, а ему казалось, что они ленивы и равнодушны. Он жадно продолжал привлекать людей, которые понимали бы его, и из них постепенно создавал студию. Он отдавал ей очень много времени, работал по ночам, бежал туда вместо обеда. В помощь себе он привлек Е. С. Телешеву, Г. А. Герасимова и В. С. Соколову. Они вкладывали много труда в хмелевское детище, но порой терпение покидало и их. «Аспид ты мой дорогой, — говорила ему Соколова, — что твоей утробушке еще от меня надо, дай ты мне выспаться хоть раз в неделю!»

То, что у нас одновременно возникло желание работать с молодежью, и мы, каждый по-своему, это осуществляли, нас очень сблизило. Мы делились друг с другом своими экспериментами. Хмелев в своей студии тоже занимался разными упражнениями, но оба мы редко брали за основу ортодоксальное преподавание системы, а придумывали что-то свое. Мы часто спорили по этому поводу, упрекали друг друга, иногда находили общую точку зрения. Так началась наша настоящая творческая дружба.

В 1934 году, после двухлетней работы, Хмелев в клубе МГУ показал работу своей студии — «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Спектакль имел крупный успех. Личность Хмелева ярко в нем отразилась. Острота оценок, скупость выразительных средств, искренность, точность характеристик — все это делало пьесу Островского современной, какой-то строго ясной.

Мне спектакль очень понравился. Хмелев ходил в антрактах белый от волнения и требовал, вынуждал гостей высказываться. От комплиментов зло отворачивался, на замечания резко возражал, — никто не знал, как себя вести. Видно было, что студия ему бесконечно дорога.

И вдруг между нами пробежала кошка. «Дальнюю дорогу» Арбузова мы ставили одновременно. Мне казалось, что Хмелев отнесется с интересом к моей первой самостоятельной работе. Но не тут-то было. Выяснилось, что он увидел в этом мою великую каверзу. Никакие слова о том, что я первая рассказала ему о пьесе Арбузова и дала ее почитать, не помогли. Контакт был нарушен полностью. Меня это мучило — я привыкла к тому, что мы делимся творческими мыслями, привыкла к тому, что перерывы во время «Дядюшкиного сна» за кулисами дополняла радость — наши «режиссерские разговоры».

{320} С коллективом актеров, занятых в «Дальней дороге», мы спускались в шахты строившегося метро, у нас завязались дружеские отношения с рабочими. Я рассказала об этом Хмелеву и предложила воспользоваться нашими «подземными связями». Лед как будто тронулся, но дальше корректных вопросов о том, как ждет работа, дело не двигалось. Потом я принесла на «Дядюшкин сон» пименовский эскиз занавеса к «Дальней дороге», зная, как Хмелев любит живопись.

Реакция была неожиданной. Он долго смотрел, ходил из угла в угол своей уборной, потом сказал:

— Давайте договоримся — «Дальнюю дорогу» друг у друга смотреть не будем. Я для себя твердо решил — мы с вами должны работать вместе. Я в этом уверен. Сейчас я должен забыть, что мы соревнуемся, а вы приносите мне такие эскизы.

Чтобы лицо отдыхало, он снимал в перерывах черные усы и парик князя. Старческий тон и нанесенные гримом морщины не соответствовали детскому выражению глаз и рта, которое было характерно для Хмелева в моменты обиды.

— Как же мы можем работать вместе? Разве я когда-нибудь брошу Ермоловскую студию, Терешковича?

— Не надо бросать. Вы все успеете, вы двужильная.

Я, и правда, наверное, была двужильная. К этому времени в моей жизни умещались МХАТ, студия имени Ермоловой и студия Станиславского, где я и преподавала и училась сама.

Отношения с Хмелевым постепенно наладились. Хотя он так и не пришел ко мне на «Дальнюю дорогу» и не пустил меня к себе. В сезон, когда я работала над Горьким, Хмелев блестяще сыграл царя Федора и Скроботова во «Врагах».

О царе Федоре он мечтал давно, но руководство театра не видело его в этой роли.

Хмелев возмущался: «Как будто я меньше других ценю Москвина! Но я чувствую, что сейчас Федора можно сыграть другим. Иван Михайлович устает от спектакля, а я мог бы играть с ним в очередь. Мне нужно минимальное количество репетиций…»

Наконец Станиславский и Немирович-Данченко благословили это начинание, и Е. С. Телешевой было поручено ввести Хмелева в «Царя Федора». Телешева рассказывала мне, что во время репетиций (их было всего восемь) Хмелев поражал ее внутренней готовностью к роли и жадным вниманием к ее словам. «Что за радость работать с ним»! — говорила Елизавета Сергеевна.

Хмелев стремился к этой роли не случайно. Ему было, что сказать в ней. Это стремление высказать через ту или иную роль свои человеческие размышления и чувства было драгоценным его качеством как художника.

{321} Хмелев раскрыл в Федоре трагедию одиночества, трагедию «последнего в роде», у которого черты Грозного выступают уже не как проявление силы, но как симптом исторического бессилия. В хмелевском Федоре все смятенно, все нервно и измучено. Бледное без кровинки красивое лицо с беспокойно горящими глазами, быстрые, порывистые движения, голос хриплый, перехваченный в минуты гнева, болезненная раздражительность, частые переходы от спокойствия к ярости, от воры к подозрительности, от надежды к тоске и слезам. Как и в любой из своих ролей, Хмелев в Федоре нашел ряд присущих царю жизненных привычек, делающих роль поразительно жизненной.

Трудно забыть, как он нервно прятал голову в плечи, будто ребенок, привыкший к побоям, как сжимал себя руками в моменты, когда не знал, что противопоставить надвигающимся на него лжи и предательству. Казалось, ему хочется исчезнуть, не быть… А ведь он входил в этот спектакль «между делом»! Основной работой сезона 1935/36 года был Николай Скроботов во «Врагах». Эта роль стала всеми признанной удачей Хмелева. Владимир Иванович считал, что Хмелев создал жизненно бытовой, но взятый в крупном масштабе образ. По-видимому, этот «крупный масштаб» и составлял секрет притягательности Хмелева, его редчайшей сценической заразительности. Глаза Хмелева — Скроботова трудно забыть.

Каким-то чудом он подчинял оттенки своего голоса взгляду. Откуда-то появлялись у него почти визжащие интонации в минуты, когда глаза теряли цвет от злобы. Он тратил огромную нервную энергию, чтобы быть выдержанным. И самыми удивительными были моменты, когда выдержка изменяла Скроботову. Его шокировала несдержанность окружающих, но сам он кричал, взвизгивал, стучал кулаком по столу, обнаруживая маленькую, испуганную душонку. Выдержка изменяла ему и в сцене с Татьяной — Тарасовой. У него мутился ум от чувственного влечения к ней, но внезапно охватившее ее отвращение больно било по его мужскому самолюбию, и, задыхаясь от бешенства, он пытался сохранить спокойствие. «Я не хочу более слушать», — говорил он так медленно, что казалось, ему удастся договорить эту короткую фразу без крика, но на слове «слушать» он срывался и кричал каким-то диким голосом… Да, интонации Хмелева врезаются в память на всю жизнь!

То, что мы одновременно оказались под могучим обаянием Горького, еще больше сблизило нас. В самый разгар репетиций «Последних» Хмелев позвонил и попросил разрешения прийти ко мне домой. Мы тогда еще редко бывали друг у друга, и я почувствовала, что он собирается говорить о чем-то серьезном…

Вспоминая тот вечер, я не могу удержаться от улыбки. Хмелеву в жизни был органически присущ какой-то элемент театра, интригующего представления. Это заставляло окружающих относиться к нему {322} выжидательно. «К чему бы это?» — так определяла В. С. Соколова разные формы хмелевского загадочного поведения. Ко мне он тогда приехал как бы «в крахмале». Мы пили чай, долго и очень официально разговаривали о театре, о живописи. Не выдержав, я наконец сказала:

— Николай Павлович, что это вы сидите будто жених, перед тем как предложение сделать?

Хмелев сразу преобразился:

— В том-то и дело, что предложение. Если вы откажетесь, имейте в виду, я вас возненавижу. Давайте вместе ставить у меня в студии «Детей солнца». Вы сейчас в Горьком. Я тоже чувствую в себе такие горьковские запасы, что мне хочется излить их на кого-нибудь. Я давно вам говорил, что мы должны работать вместе. Сейчас этот момент настал!

— А как же «Последние»? Как Ермоловская студия? Как МХАТ? Как студия Станиславского?

— Будем приспосабливаться к вам. Ведь это же студийная работа…

Хмелевскому «штурму и дрангу» нельзя было противостоять. Я, во всяком случае, не умела. Мой день был опять полностью «перепакован». В жизнь вошли Хмелевская студия и «Дети солнца».

Многие считают, что в театре полноценно можно работать только над чем-то одним. Над одной ролью, над одним спектаклем. Я всю жизнь прожила по-другому. В детстве я всегда читала одновременно несколько книг, чувствуя какую-то необходимость переключения. Будучи актрисой, слушала полный курс лекций по психиатрии, а параллельно бегала на всевозможнейшие лекции по искусству. Повзрослев, я водила экскурсии по русской живописи в Третьяковской галерее, не бросая актерства, занималась педагогикой и режиссурой. Отдых приходил от общения с разными людьми, от решения многообразных творческих задач. Эта привычка, вернее потребность, сохранилась у меня на всю жизнь. Некоторые удивляются моей выносливости, а мне кажется, что она сформировалась постепенно, вследствие того, что мне всегда был бесконечно интересен процесс работы. Встречи со Станиславским и Немировичем-Данченко, репетиции двух горьковских пьес в разных коллективах — это давало бурный, высокогорный заряд творческого кислорода.

Интересно, что Терешкович, Хмелев и я были одновременно захвачены одной пьесой — «Дети солнца». Может быть, это и разрешило так просто мой разговор с Терешковичем на эту тему: «Мы ведь с вами сдружились навсегда? Вы не уйдете из Ермоловской? Хмелев не “умыкает” вас?..»

У меня шевелилась мысль, что режиссерская встреча с Хмелевым не сможет остаться случайным эпизодом, но отношение к Ермоловской студии и Терешковичу уже стало глубокой привязанностью, — разумеется, я и не думала об уходе.

{323} Хмелевцы приняли меня чудесно. Хмелев на первой встрече сказал, что от студийцев будет зависеть, захочу ли я остаться в студии, а для себя он твердо решил, что мы будем создавать театр вместе.

Я почувствовала себя неловко.

— Вы же дали слово, что «Дети солнца» не помешают работе в студии Ермоловой, — сказала я ему, когда мы остались одни.

— Разве я хоть словом обмолвился, что вы должны оттуда уходить? — удивился он с неподражаемой хмелевской наивностью. — Я же говорил только о своем отношении к вам! Неужели вам было неприятно слышать об этом?

Он был прав — все в этот период было радостным для меня.

В режиссерскую работу Хмелев необычайно цельно переносил все, к чему сам стремился как актер. В работе с молодежью он как бы осознавал происходящие в нем самом процессы, влюблял молодежь в свой актерский метод работы, звал ее к тому пути, которым шел сам. В нем бурно бродило все, полученное от Станиславского и Немировича, — он не делил богатства их творческих даров.

Важнейшим качеством актерской природы Хмелева было воображение. Этому ему хотелось научить и своих учеников. Ему необходимо было *увидеть* человека, которого он будет играть. И это «увидеть» было процессом сложным и многосторонним.

Идти при создании образа от себя, осознавать задачи, действия было для него работой нужной, но проходящей параллельно с какой-то другой работой, более интимной, внутренней. Виденье образа возникало у него чаще всего с самого начала. Это не значит, что его сразу после читки пьесы осеняло счастье проникновения в образ. Нет, подчас этот этап длился долго и бывал мучительным. В течение этого времени ему было необходимо творческое питание в самой различной форме. Картины, фотографии, рассказы о людях, чем-то похожих на того, которого ему предстояло сыграть. В такие периоды он напоминал птенца с открытым клювом, — попискивая, ждал питания.

Самым интересным было то, что, принимая творческий корм даже из рук Станиславского и Немировича, он покойно ждал, пока из глубин его эмоциональной памяти не возникал человек, которого он знал и видел в жизни. Какой-то «свой знакомый». С момента, когда этот, чем-то «похожий» человек возникал, начиналась работа. Хмелев начинал о нем очень подробно рассказывать — случаи из его жизни, как он ходит, как разговаривает и т. д. Потом начинал его изображать, рисовать, вспоминал, какой костюм тот носил, как у него мялся воротник, какая У него манера речи и т. д. и т. п.

Теперь он уже с наслаждением разбирался в пьесе, в судьбе своего героя, был скрупулезно точен в определения действий, задач, взаимоотношений. Постепенно реальный «знакомый», толкнувший его к творчеству, {324} каким-то образом уходил из его воображения, и рождался новый, уже совсем другой человек, глубоко и свободно связанный с поэтической стихией пьесы, автора, эпохи.

Увидев образ, он не копировал его, а искал в себе аналогичные черты. Он был убежден, что в его человеческой природе есть все для этой роли, — нужно только докопаться, понять, настроить свой внутренний и внешний аппарат для создания именно данной роли. В новой роли надо все начинать сначала.

Этому ему хотелось научить и студийцев. Он увлекал их на путь «глубокой пахоты».

— Помните, — говорил он, — встречаясь с глубокими и сложными ролями, вы не имеете права рассчитывать только на репетиции, только на тот багаж, который мы с Марией Осиповной будем вкладывать в ваше сознание. Мне хочется научить вас мобилизовывать силы на то, чтобы не осталось ни одного непонятного места в роли. Но «непонятность» вы можете определить, только когда окунетесь с головой в нового человека. Как только вы скажете себе: я должен знать его, как самого себя, знать его внутренний мир, знать, как он ходит, двигается, ложится спать и умывается, — как только вы поставите себе такую задачу, вам сразу понадобятся сведения, мимо которых вы равнодушно пройдете, если прицел к роли будет поверхностным…

Может быть, если бы судьба продлила жизнь Хмелева, он увлекся бы режиссурой в полном объеме этого понятия. Но этого не случилось. Хмелев-актер побеждал в нем интерес к режиссуре. Тем не менее его вклад в спектакли, над которыми он работал, будь это в студии или в МХАТ, огромен. Природа одарила его не только гигантским талантом актера, но и волей руководителя. Он жил театром. Что бы ни переживал он в жизни, с какими бы личными, сложными вещами ни сталкивался, у него все сводилось к одному — к театру.

Какие бы разговоры мы ни вели, пусть совершенно личные, они заканчивались одним и тем же: «А на сцене мы еще не умеем отобразить то тонкое и сложное, что происходит в жизни».

Актерская методология занимала его чрезвычайно. Он стал активнейшим проповедником последних творческих открытий Немировича-Данченко. «Второй план», «физическое самочувствие» и «внутренний монолог» — это были киты, на которых он совершенно сознательно строил свою актерскую работу. Этому же он мечтал научить студийцев. Как часто он говорил им:

— Вы играете просто, правдиво, но вы упрощаете человеческую психику. Ищите более сложных ходов, это все «азы». Дайте мне догадаться, чем вы живете, помимо слов, данных вам автором…

«Дети солнца» Горького были для него поводом к настоящему воспитанию актеров: «Если они овладеют горьковскими характерами, — {325} театр сделает гигантский шаг вперед». У него были большие планы, он верил в будущность студии.

Когда мы в первый раз встретились, чтобы поговорить о нашем общем спектакле, Хмелев открыто и искренне сказал, что пьеса кажется ему замечательной, но говорить о ней он пока еще не может, он вообще не любит начального периода репетиций, полностью доверяет мне и убежден, что никаких разногласий не будет.

— Это здорово, что вам нравится копаться в пьесе. Будем встречаться, и вы будете рассказывать, а я войду в работу, как только вы что-то захотите мне показать.

Мне было легко делиться с ним своими планами и ощущениями. Он любил слушать. Это качество редко у актера, еще реже оно у режиссера. Слушая, он увлекался и каким-то непонятным для меня образом проникал в самую суть. К его феноменальной интуиции нельзя было привыкнуть.

Иногда у меня опускались руки, я признавалась:

— Не понимаю, как это у вас происходит. Я работаю, над пьесой несколько месяцев, добиваясь чего-то, а вы приходите и моментально проникаете в главное.

— Интуиция! — отвечал он гордо.

Но неправильно думать, что Хмелев был только интуитивным художником. Нет, он великолепно анализировал, но только тогда, когда по-настоящему влюблялся в то, что делал. Поэтому решение спектакля приходило не скоро, не сразу, намеченные сроки выпуска срывались, и в этом была трудность совместной режиссерской работы с ним. Многое из того, что Хмелев делал, он потом не раз менял. Но когда наконец у него наступал период покоя, все становилось легким и работа двигалась удивительно быстро.

Когда я показала ему за столом первый акт «Детей солнца», у меня возникло чувство разочарования — ему все понравилось. Я ждала критики, а он говорил, что все сделано именно так, как ему хотелось. Это не потому, что ему было лень или некогда вдумываться, а потому, что он еще не увлекся. Потому он все и принимал. Когда же он загорался, то мог одним ударом разрушить сделанное и начать все заново. Это были трудные минуты. Порой казалось, что он делает вещи абсурдные. Разрушив что-то первое, мы не могли уже удержать последующее, — я видела, как все, наработанное с таким трудом, превращается в хаос. Уже не только актерам, но и мне было не ясно, чего добивается Хмелев, во имя чего все меняет. Идиллия режиссерского единомыслия испарялась, и начинался такой спор, что казалось, мы не сможем больше встречаться. А через пару часов он ласково и весело говорил:

— Все это я сделал, чтобы избежать ошибок и не принять неправильного решения.

{326} И тогда мы вновь спокойно и дружно искали общую точку зрения.

Он часто начинал с недоверия. До болезненности боялся пойти по линии наименьшего сопротивления, боялся шаблона, боялся остановиться на примитивном. И вот начиналась полемика — со мной, с актерами, с самим собой. Он подвергал сомнению все и всех и в этой лихорадочной панике обретал подтверждение своей точки зрения. Мы ссорились в работе не на жизнь, а на смерть, а потом он всегда говорил:

— Ну что же, ну поссорились, мы же все равно придем к одному. Мы же единомышленники — это такое редкое счастье.

Он был прав, и когда наступали покой и договоренность, не на словах (этого для Хмелева было мало), а на деле — в чувствах, в ощущениях, — мы действительно дышали с ним единым дыханием, и уже ни он, ни я не разбирались, кто из нас первый сказал «а».

Многое в нашей совместной режиссуре бывало трудным и по моей вине. Я часто не понимала его. Не понимала, зачем надо ломать сцену, которую я любовно вынашивала, в которой кропотливо добивалась от актеров того самого, что на предварительных беседах вызывало у самого Хмелева восторженную поддержку.

У него, конечно, не было специально задуманного плана репетиции. Он приходил весь до краев наполненный своими муками и поисками, весь захваченный громадными требованиями, предъявляемыми ему Немировичем-Данченко и Сахновским, и здесь, на «Детях солнца», не хотел изменять этой требовательности. Ему хотелось полно, со всей хмелевской глубиной, влезть в Протасова, Вагина, Чепурного, Меланию, Елену, Лизу — во все роли. На это нужно было время. Мы ждали от него работы над той или иной сценой, а ему хотелось проиграть всю пьесу одному, за всех. Этот период и вызывал мучительную ломку. Он входил в сцену как исполнитель той или иной роли, примеривая на себя все намеченные режиссерские ходы. Отвергал их, находил новые или возвращался к старым.

Потом начинался следующий этап. Он искал «зерно». Это было не показом, а проникновением самого Хмелева в горьковские образы. Не говоря ни слова, он думал, как Протасов, Чепурной или Роман, ходил по комнате, читал книгу, искал внешнюю манеру поведения. Это был необходимый в его режиссерском творчестве момент.

Решение психологической задачи вне познания физической оболочки человека было для него неприемлемо. Специфика его творческого процесса заключалась в том, что он и в начальный период работы не отделял внутреннего мира персонажа от его внешнего, физического воплощения. В работе над Карениным он был особенно увлечен этой проблемой.

— Толстой пишет, что Каренину свойственна особая манера неожиданно засмеяться, а я еще пока никак не могу овладеть этим, — говорил он.

{327} Для того чтобы трещать по-каренински пальцами, вернее, ощутить этот жест потребностью, привычкой, он потратил массу энергии. В театре смеялись, говорили, что Хмелев занимается «штучками», Хмелев сердился и на репетициях в студии говорил, что ему совершенно необходимо овладеть каренинским жестом, ибо этот жест выражает очень существенное в характере: потрескивая пальцами, Каренин собирает свое внимание, приводит в порядок свои мысли.

Хмелев охотно делал беглые наброски-этюды героев «Детей солнца». Помню кутающуюся во что-то Лизу, ее глаза, внимательно смотрящие на окружающих; Протасова в качалке — он свободно засунул руки за жилетку и смотрит куда-то вдаль; Меланию — она тоскливо прислушивается, не идет ли Протасов… Это были точные зарисовки, и в каждой — удивительный сплав физического и внутреннего, духовного.

Пройдя этап такого сближения с пьесой, Хмелев обретал способность отстраняться и воспринимать роли через актеров. Собственно, только с этого момента он начинал пристально вглядываться в студийцев.

Хмелев умел создавать особую творческую атмосферу работы, делать необычайно эффектным момент репетиции. Он приходил, и обыкновенная, рядовая репетиция протекала так, словно на ней решался какой-то серьезный вопрос жизни.

— Так учили меня, так буду учить вас я, — говорил он.

Его боялись — боялись его нетерпения, его жесткой требовательности. Каждый знал, что Хмелев будет работать с ним, не щадя себя, но в то же время может поставить крест на человеке, если почувствует, что в том нет самоотдачи.

В. Я. Виленкин писал: «Мало с кем из современных актеров так неразрывно сочетается выдвинутое когда-то Немировичем-Данченко понятие о “художественном максимализме” в театре, как с Хмелевым. Художественный максимализм в их понимании — это бесстрашие в осуществлении самых глубоких замыслов актера, это небоящаяся осуждения публики острота анализа, отбрасывание мелких задач ради крупных, железная дисциплина фантазии, смелость в утверждении непривычного, способность идти до конца, до предела в сценическом выражении верно найденных мыслей и чувств»[[64]](#footnote-65).

Это очень точно характеризует Хмелева. Художественный максимализм был свойствен ему и в режиссуре.

Видя, что в «Детях солнца» все постепенно оживает, он радовался неуемно, восторженно, хвалил так, что казалось, мы совершаем великий скачок в искусстве. А следующая же репетиция повергала всех в глубокий мрак. «Ничего не выходит», — говорил он. «Ничего не выходит», — говорили все, занятые в пьесе. «Ничего не выходит», — говорили в репертуарной конторе, в кассе и костюмерной.

{328} На мою долю выпадала обязанность сохранять покой и оптимизм. Я должна была успокаивать Хмелева — тотчас же после репетиции, потом по телефону и, конечно, в театре, где волнение по поводу «Детей солнца» мешало ему играть или репетировать Каренина. С какой радостью я вспоминаю эти муки, сколько чистого отношения к искусству в них проявлялось!

У Хмелева была особенность. Он очень долго репетировал первый акт, требуя, чтобы актер ощущал в этом акте свой образ целиком. Иногда в течение нескольких репетиций нам не удавалось сдвинуться с какой-нибудь одной фразы. Этим он напоминал Станиславского. Немирович-Данченко никогда не пропускал фальши, но он считал достаточным указать на неверный кусок или неискреннюю фразу, веря, что актер сможет это исправить, найдя правду в другом, последующем месте. Хмелев сам мучился от грозного «не верю» Станиславского, неоднократно говорил, что Немирович-Данченко, «отпуская актера», облегчает ему путь к правде, но, работая с другими, не мог преодолеть себя. Всякая фальшь резала, жгла его, он буквально свирепел.

Актеры, пытаясь оправдаться, говорили, что ведь это только начало. Он упрямо возражал:

— Неправда. Если вы тут врете, значит, вся роль неверна.

Студийцы утомлялись, мечтали, как бы его обмануть, заставить каким-то образом пойти дальше. Но Хмелев упорно добивался своего. Измучив актера на какой-то одной маленькой сцене или фразе и заметив, что найдено что-то настоящее, он мог, не останавливая, пройти целый акт. Так же жесток он был, сталкиваясь с малейшим проявлением безвкусицы. Его физически коробило, когда он замечал что-то, противоречащее его органическому высокому вкусу. Это оберегало его от внешних эффектов, на которые актеры так падки.

Огромнейшее значение Хмелев придавал интонационной характеристике образа. Так было во всех его ролях, такие же требования он предъявлял и своим ученикам:

— Вы только послушайте, как богато раскрывается человек в том, как он говорит, сколько разных психологических оттенков, сколько своеобразия в словесном формировании мысли… Если вы не нашли типичной, присущей именно этому человеку дикции, вы еще не нашли его «зерна».

Будучи необычайно музыкальным, он внимательно слушал, как в жизни психологическое состояние отражается в оттенках речи, и в работе над ролью не успокаивался, пока не овладевал этими тонкостями. Я помню, как он однажды накинулся на Соловьева, игравшего Вагина:

— Вагин — это интеллигентный человек, он встречается с рафинированно-культурными людьми! Я, зритель, должен понять это сразу, с первой же реплики, а не тогда только, когда от окружающих узнаю, кто он и чем занимается. Мы не имеем права путать восприятие зрителя {329} потому, что нам лень погрузить фантазию в предлагаемые обстоятельства пьесы! Это — «азы»!

Я рассказала ему об упражнении Михаила Чехова: слушая человека, исключая смысл его речи, по манере говорить угадывать его «зерно». Хмелев пришел в восторг, долго не мог успокоиться, вспоминал всех своих знакомых, сравнивая особенности их речи.

— Это грандиозно! Как часто мы в театре полностью нивелируем тончайшие приспособления в речи! А у меня, пожалуй, больше всего времени уходит в роли на поиски того, как я говорю, А уж, когда найду, тогда «он мой»… «Балет и речь» — это мне важно! Если найду, тогда шкура роли моя собственная, и я влезаю в нее, как в свою. Но чтобы найти, мне чертовски много надо знать! Я всегда поражаюсь смелости актеров. Как это они палят текст, не имея еще ни малейшего представления о человеке?!

Работа над речевой характеристикой в «Детях солнца» велась им особенно напряженно. Например, от Корчагина — Протасова он упорно добивался того, чтобы его слова зачаровывали окружающих. Он твердил, что, пока Корчагин не овладеет умением зажигать сердца своей речью, не будет спектакля.

Как только кто-нибудь из действующих лиц касался этого редкого дара Протасова, Хмелев немедленно останавливал репетицию, отыскивал глазами Корчагина и заставлял его вслушиваться в слова партнеров.

Так было в сцене Меланьи, Лизы и Чепурного. «Если бы вы слышали, что он говорил там… как он говорил… о каких чудесах… со мной!» — со слезами в голосе говорит о Протасове Меланья. «Я понимаю, — отвечает Лиза. — Когда-то и на меня Павел действовал — вот так же… Говорит, и с моих глаз, с мозга точно пелена спадает… так ясно все, так стройно, загадочно и просто, ничтожно и огромно!..»

— Характерность именно в этом, — говорил Хмелев, — у Протасова дар зачаровывать, и он зачаровал всех. Ведь об этом в пьесе все время говорится! Он даже Егора зачаровывает. И огромное место в этом очаровании занимает речь! Если бы я играл Протасова, то обязательно схватился бы за это. Какие тут таятся огромные возможности… Он ведь ученый барин, сын генерала. Я слышу, как он говорит…

Проблема речи в горьковских пьесах — это только одна из интереснейших загадок, вставших тогда перед нами. Вообще работа над «Детьми солнца» с Хмелевым была для меня колоссальной школой, а то, что параллельно я сама обдумывала и репетировала «Последних», делало тот год неповторимым по глубине «погружения в Горького», а через Горького — в жизнь и в тайны театрального мастерства.

Пьесы были разными и в то же время где-то перекликались: проблематика одной усложняла и развивала смысл другой. И тут и там — страстная мысль о будущем, о личной ответственности каждого человека {330} за это будущее. И тут и там — дворяне, но в «Последних» дворяне, докатившиеся до охранки, а в «Детях солнца» рафинированные интеллигенты. И те, и другие бесконечно далеки от народа, но как по-разному относится к своим героям Горький! В «Последних» он ненавидит их лютой ненавистью. В «Детях солнца» многое в них ему симпатично. Я не чувствовала ни тогда, ни сейчас, что «Дети солнца» — сатира, хотя так считают многие. По-моему, это — трагикомедия. А сам Горький вообще воспринимал тему пьесы как трагедийную: «Тревожное ощущение духовной оторванности интеллигенции — как разумного начала — от народной стихии всю жизнь более или менее настойчиво преследовало меня… Постепенно это ощущение перерождалось в предчувствие катастрофы. В 1905 году, сидя в Петропавловской крепости, я пытался разработать эту же тему в неудачной пьесе “Дети солнца”. Если разрыв воли и разума является тяжкой драмой жизни индивидуума, — в жизни народа этот разрыв — трагедия»[[65]](#footnote-66).

Мысль главного героя — Протасова — бьется над высокими проблемами, будущее представляется ему прекрасным, но при этом он совершает самый страшный и непоправимый грех: он глух и слеп, не видит людей, не чувствует их, не понимает. Он не только не думает о народе, — он не думает и о тех, кого, как ему кажется, он любит. Он не живет с людьми, а только касается их, как во сне, как бы проходит через них. Интересно, что Горький, вкладывая в уста Протасова высокие мысли, все время ставит его в трагикомические положения. У Мелании, которая влюблена в него без памяти, он просит свежих яиц, — они ему нужны для эксперимента. А когда она наконец признается, что любит его, он предлагает ей по этому поводу поговорить с его женой.

Елену он искреннейшим образом уверяет в своей любви, но слова его страшны: «Ведь если ты уйдешь, я буду думать, где ты, что с тобой… а мои работы? Ты меня изувечишь, Лена… как же мои работы? Ведь или работать, или думать о тебе…»

Но, может быть, самый страшный момент, когда Лиза после всего происшедшего сходит с ума, а Протасов, слушая ее стихи, говорит: «Как это хорошо, Лена! Дмитрий, ты понял? Как это хорошо!»

Протасовы любят человечество, но спокойно проходят мимо человеческого страдания. Горький, по-моему, хочет, чтобы мы оценили прекрасное в их мыслях и вместе с ним ужаснулись тому, какая страшная глухота к живой действительности в них живет. Нам с Хмелевым хотелось добиться того, чтобы они, эти «дети солнца», пьянели от красоты своих мыслей, от счастья и гордости, что способны проникнуть в такие глубины. Нам казалось, что если в монологах и стихах, которые они {331} произносят, будет хоть элемент декламационности, — идея Горького рухнет. Помню, как Хмелев добивался во втором акте, где с особой силой выражаются точки зрения на жизнь Протасова, Елены, Лизы, Чепурного, «правды до конца».

— Мне нужно, чтобы вы довели себя до экстаза, но в этом экстазе не должно быть ни крошки лжи. Я хочу, чтобы вы добились горьковской романтики, а затем вся эта романтика ухнет, потому что, в то время как вы поднимались в поднебесье, Егор избил свою жену и ввалится сюда с поленом в руках. Как неожиданно для этой группы жрецов нападение тех, кого они не знают, о ком не помнят!..

Горьким великолепно написана сцена «холерного бунта» — один из микрохолерных бунтов, охвативших в конце века Россию. Никакого «флера» идеализации.

В погромах, в бунтах против врачей, в уничтожении холерных бараков не участвуют передовые слои народа, тут действует темная, озлобленная толпа. Но за то, что она, эта толпа, такова, за это должны отвечать «дети солнца».

В 1905 году Горький написал статью «По поводу». «Наступили дни возмездия, господа, дни расплаты за ваше преступное невнимание к жизни народа… Что сделали вы для того, чтобы он не был таким? Вы чему-нибудь разумному научили его, что-нибудь доброе посеяли в душе его?.. Вы дразнили голодного и нищего богатством ваших нарядов, когда жили на даче, около мужиков, вы смотрели на них, как на людей низшей расы…»[[66]](#footnote-67)

Нам нелегко было разобраться в сцене бунта. Фигура Егора, возглавлявшего бунт, написана Горьким с глубокой симпатией к нему, — это казалось нам загадкой.

Ни об одной из ролей в «Детях солнца» мы так много не говорили с Хмелевым, как об Егоре. Хмелев «поймал» его первым. Поздно ночью он позвонил мне по телефону.

— Я нашел Егора, — голос его звучал нервно, возбужденно. — Я его понял, сердцем понял, у него внутри все болит, все горит. Его никто не любит, понимаете, никто, никто! От этого запьешь, от этого взвоешь, от этого можно взять в руки дубинку и бить кого ни попадя. А как он живет, вы подумайте, как он живет!

Как я любила в Хмелеве эти моменты, когда со своей или с чужой ролью он сливался неразъединимо!

Мы перестали смотреть на Егора «по-протасовски», и в спектакль вплелась какая-то более мудрая нота; взаимоотношения Егора и «жрецов» стали наполняться истинным драматизмом.

## **{****332}** 5. Надо объединять студии. — Театр имени М. Н. Ермоловой. — «Разве мы ссорились?» — Я погружаюсь в Шекспира. — М. М. Морозов. — Н. А. Шифрин оформляет комедию Шекспира.

Так, напряженно работая, ежедневно радуясь крупицам добытого, все больше влюбляясь в режиссуру, в Горького, в своих актеров, я жила, не предчувствуя горя, ожидавшего Ермоловскую студию.

23 февраля 1937 года Макс Абрамович Терешкович умер от разрыва сердца — так называли тогда инфаркт. Студия осиротела.

Через несколько дней после похорон основная группа студийцев собралась у меня дома. Что делать? Все считали, что я должна взять на себя руководство студней.

Во мне боролись сложные чувства. Во-первых, я не ощущала в себе данных для такой деятельности, во-вторых, это означало бы для меня разрыв с Хмелевской студией, которая в большой степени была на мне, так как Хмелев переживал стремительный актерский рост в МХАТ. Нет, хмелевцы крепко вошли в мою жизнь, отказаться от них я уже не могла… Мы разошлись, не придя ни к какому решению.

А на следующий день Станиславский предложил мне остаться после урока. Оказывается, он уже от кого-то все знал.

— Что вы решили делать? — спросил он строго.

— Не знаю…

Станиславский помолчал, потом продолжил так же строго:

— Надо сегодня же отказаться. Взяв на себя руководство студией, вы поставите на себе крест. Ни режиссера, ни педагога вы из себя не вырастите. На первом месте для вас всегда должен быть МХАТ. Вы растите в себе режиссера для него, во имя него, и об этом не имеете права забывать никогда и ни при каких обстоятельствах. Студии — это совсем другое дело. Одна, две, три — сколько хватит сил. Но как только вы возьметесь за руководство, самое главное и ценное в вас начнет умирать. И студия тоже потеряет многое. Она потеряет в вас художника. — Он встал и подал мне руку: — Ну, что вы решили?

— Я передам ваши слова студийцам, и мы найдем выход, — ответила я.

(От кого он узнал? Разгадка не заставила себя ждать. Дома тут же зазвонил телефон. «Что он сказал?» — спросил меня тревожно Хмелев…)

Мысль о том, что нам надо просить взять на себя руководство студией Азария Михайловича Азарина, подал мне А. Д. Попов. Азарин, великолепный актер и чудесный человек, был приглашен Терешковичем в Ермоловскую студию на постановку «Шторма». Это было выходом. Студийцы {333} и дирекция согласились, мы поехали к Азарию Михайловичу и обо всем договорились. Я должна была выпускать «Последних», а он параллельно — «Шторм». Казалось, все улажено. Но нашим планам не суждено было осуществиться. 30 сентября 1937 года Азарин, новый руководитель Студии имени Ермоловой, так же скоропостижно, как Терешкович, умер.

Ночь напролет мы проговорили с Хмелевым. Надо объединять студии, другого выхода не было. Ни он, ни я не мыслили возможности разойтись. Нас слишком многое объединяло, слишком многое уже было вместе передумано и пережито. Смертью двух руководителей не закончились катастрофы того трагического 1937 года — одного за другим: мы теряли наших актеров. В течение той ночи мы говорили обо всем этом. И о том, что происходившее требовало особого единства, человеческого и творческого, и друг о друге, и о своих самых затаенных верованиях, и о недостатках и достоинствах каждого из студийцев. О хмелевцах мы могли судить оба, о ермоловцах Хмелев судил из зрительного зала, остальное доверял мне. Решалась судьба двух молодых организмов. Судьба Ермоловской студии была слишком трагична, и я совершенно сознательно отдавала ее в руки Хмелева. Я была уверена, что от объединения наших творческих сил оба коллектива выигрывают, а Хмелев обладает всеми данными, чтобы стать во главе нового театра. Мы решили назвать наш театр театром имени М. Н. Ермоловой.

Вскоре в новом помещении на Б. Дмитровке (Пушкинская улица) спектаклем «Последние» был открыт театр имени Ермоловой. В «Последних» уже играл смешанный состав обеих студий. Оформителем спектакля была талантливая художница Е. В. Гольдингер.

Из постановок Ермоловской студии в репертуаре нового театра сохранились две — «Мачеха» и «Последние». Из репертуара Хмелевской студии «Не было ни гроша…» и «Дети солнца». Только одна из четырех пьес — «Не было ни гроша…» — создавалась без моего участия, так что в «новом доме» я себя чувствовала совсем, совсем своей.

Может быть, именно это способствовало впоследствии появлению обостренного чувства ранимости у Хмелева. (Как это часто бывает, наименее талантливые люди из труппы пытались на этой основе ссорить меня с Хмелевым.) Он ревновал коллектив ко мне. Он любил свой театр страстно, но был чрезвычайно занят, сам стремительно рос в МХАТ как актер и не мог отдавать себя целиком режиссуре. Я же бывала в Ермоловском театре все свободное время. Если при жизни Станиславского я с увлечением работала в его последней студии и это отнимало у меня много времени, то после его смерти я оказалась ненужной М. Н. Кедрову, да и мне уже не было интересно там. Я ушла. Ермоловский театр, таким образом, становился для меня все более дорогим, и я не могла понять, почему Хмелев, вместо того чтобы радоваться этому, {334} порой бывает таким мрачным и замкнутым. Правда, эти моменты в то время довольно быстро проходили.

— Кнебелище! — раздавалось по телефону. — Давайте мириться!

— Разве мы ссорились? Это вы на меня обиделись, даже не сказав из-за чего!

— Это не я, клянусь вам, — это… — и называлась какая-нибудь фамилия, который или которая рассказала ему, что я… и т. д.

Мы, конечно, мирились. Слишком глубоко мы были привязаны друг к другу и творчески, и человечески.

… У меня всплыл сейчас в памяти один эпизод. Это было в Париже, во время гастролей МХАТ, после премьеры «Любови Яровой». Меня вызвал к себе Немирович-Данченко, и выразил беспокойство по поводу того, что я в роли Горностаевой теряю актерскую яркость.

— Как это получилось? Не педагогическая ли работа в этом виновата? Может быть, требования к простоте стали для вас первостепенными? Не могу сделать вам ни одного замечания — все задачи, все действия верны. Искренне? Да. Может существовать такая Горностаева? Можете Но это *неинтересно*. Это вы, Мария Осиповна Кнебель, надели костюм и деликатно нарисовали морщинки…

Выйдя от Владимира Ивановича, я натолкнулась на Хмелева. Вид у меня был, вероятно, красноречивый.

— Что случилось?

Я рассказала.

— Пойдем, поработаем, а вечером поищем новый грим.

— А как же поездка в Шантийи? Ведь вам так хотелось поехать!

Хмелев не дал мне договорить, пошел куда-то, сказал, что мы с ним не едем, и занялся мной.

Это была репетиция, на которой я на самой себе познала силу хмелевской режиссуры. Он попросил меня рассказать, что Немирович-Данченко искал в этой роли и что меня волновало в ней. Потом несколько раз заставил сыграть каждый выход. Потом начал «придираться». Придирался с азартом, резко, передразнивая, преувеличивая.

— Подтвердите, что я так никогда не работал! Ведь правда? — говорил он, видя, что я ни капли не обижаюсь и подавлена его благородством — не поехать в Шантийи и возиться весь день в Париже со мной! Вечером он перегримировал меня.

— Я иду от вас, я иду от вас, — говорил, он, отодвигаясь и лукаво прищуриваясь. На самом деле, несколькими неожиданными черточками, крохотной наклейкой и пенсне он резко изменил мое лицо. Из зеркала на меня смотрела какая-то глупая, сосредоточенная птица. Его Горностаева была *преувеличенно* серьезна, моя просто серьезна; его — преувеличенно требовательна, моя просто требовательна. А преувеличение это шло от озабоченности перед решением мировых, исторических {335} проблем. Мозги куриные, а вопросы громадные: куда бежать? От кого бежать? Бежать необходимо, все бегут…

Мало того что Хмелев пожертвовал поездкой в Шантийи, он отдал мне еще и вечер (а вечеров в этой поездке у него было немного) — пришел на спектакль, чтобы убедиться в результатах своей помощи.

Его поездка в Шантийи, к счастью, все же состоялась, а то, по словам Хмелева, он мне этого никогда не простил бы.

— Но ведь я же вас не просила. Вы же сами!

— Мало ли, что я сам. Вы должны были категорически отказаться, — шутил Хмелев.

А потом десятки раз, мирясь со мной, говорил:

— А помните Шантийи? Разве вы отказались бы для меня?..

Так мы жили, то ссорясь, то мирясь, думая, над какой пьесой мы будем вместе работать. О том, что вместе, — мы не сомневались. Хотелось взять что-то крупное, чтобы после Горького театр сделал еще один шаг вперед. Мы оба мечтали о «Чайке», но потом отложили эту мечту, решив попробовать свои силы в какой-либо шекспировской комедии.

Хмелев дал мне полное право выбора. Это было в момент, когда он, только что сыграв Каренина, приступил к работе с Немировичем-Данченко над ролью Тузенбаха в «Трех сестрах».

Как бывало почти со всеми его ролями, окружающие мало верили в него — после Каренина казалось особенно невероятным, что в его природе могут таиться нежность, лирика. Недоуменно разводили руками: почему Немирович-Данченко назначил Хмелева?

А сам Хмелев с ужасом говорил мне: «Как же я буду играть Тузенбаха после Василия Ивановича?» И каждый день находил в себе какие-то мешающие для Тузенбаха качества. В полном отчаянии он жаловался окружающим, и его щедро награждали искренним сочувствием. Однажды он не выдержал, подошел к Владимиру Ивановичу и излил все свои сомнения. Немирович-Данченко выслушал его очень внимательно, а потом сказал:

— Великолепно! (Парадоксальность его ответов была всем известна, тем не менее всегда поражала.) Великолепно! — повторил он. — Значит, вы уже провели серьезную работу, разобрались в своих творческих *качествах по отношению к роли*, по отношению к Тузенбаху. Я надеюсь, что правильно вас понял? Ведь не могли же вы все это время потратить на сравнение себя с Василием Ивановичем? Это было бы совсем пустой тратой времени!

Хмелеву стало неловко, он не знал, как выйти из создавшегося положения.

— В меня никто не верит, — произнес он наконец.

— А я в вас верю, крепко верю, и нет ни одного человека в новом составе «Трех сестер», в котором я сомневался бы. Я очень серьезно {336} обдумал все кандидатуры, и если вы сами ее будете мне мешать, уверяю вас, мы сделаем великолепный спектакль. Трудностей будет много, и главная их них — борьба с так называемыми традициями.

Хмелев ушел успокоенный. Но, конечно, ему было не до Шекспира и не до поисков пьесы.

— Выбирайте сами, — говорил он. — Я сейчас все равно ничего перечитывать не могу, поймите и не мучайте меня. Когда вы на чем-то остановитесь, — прочитаю, посоветую. Вы должны меня понять: Астров и Тузенбах — это моя мечта с первых шагов в театре! Почему никто не верит? Почему?..

Волнения Хмелева не совпадали с моими. Я была спокойна за него и страдала только от того, что именно в тот момент, когда мы решили вдвоем пуститься в плавание в открытое шекспировское море, Хмелев — инициатор, вдохновитель этого плана — уходит в другую сторону. Хмелев настаивал на том, что Шекспира откладывать нельзя, убеждал, что ему только нужно время, чтобы найти какой-то покой в Тузенбахе, и он будет приходить в наш театр так же часто, как на «Детей солнца»…

Я окунулась в Шекспира. Перечитывала все комедии, влюбляясь поочередно в каждую. Перешла к трагедии и вновь вернулась к комедии. И тогда «Как вам это понравится» пленила меня так, что я назвала Хмелеву эту пьесу без всяких колебаний.

Теперь заколебался Хмелев. Пьеса показалась ему слишком трудной для молодого коллектива. Смущало его и то, что она почти не имела сценической истории. Но я уже увлеклась и не могла отказаться. К сожалению, все, что я читала по поводу пьесы, решительно расходилось с моими представлениями о ней, и мне не удавалось подкрепить свое мнение каким-либо серьезным авторитетом. Я решила посоветоваться с Михаилом Михайловичем Морозовым, который заведовал в те времена Шекспировским кабинетом ВТО. Так состоялось знакомство с человеком, чей облик был мне давно знаком, — картина В. Серова «Мика Морозов» была одной из самых любимых картин моего детства. В портрете ребенка, сидящего в деревянном кресле, захватывали стремительность внутреннего движения, громадная ребяческая взволнованность. Рот полуоткрыт, большие темные глаза под приподнятыми бровями взволнованно всматриваются во что-то. Курчавые волосы взвихрены; Он положил руки на подлокотники креслица, но кажется, сейчас вскочит и бросится вперед.

С тех пор прошло больше тридцати лет. Я увидела перед собой большого, немного грузного человека, глаза которого поразительно напоминали мальчика, стремительно рвущегося куда-то. Видимо, что-то самое существенное схватил В. Серов в маленьком человечке и что-то самое существенное в себе сумел сохранить и пронести через всю жизнь Михаил Михайлович.

{337} Морозов не только поддержал меня в выборе пьесы — он буквально обрушил на меня запасы жизнерадостной веры в то, что именно данная комедия ждет своего сценического воплощения. Я ушла от него счастливая. В лице Михаила Михайловича мы нашли друга, вдохновителя и крупнейшего специалиста, который знал и любил Шекспира тем самым знанием и той особой любовью, что так нужны работникам театра. (Режиссеры и актеры подчас, несмотря на самое глубокое уважение к трудам специалистов, не умеют практически использовать их опыт. В этом есть и наша вина, но и вина специалистов, работающих в отрыве от стихии самого театра.)

Михаил Михайлович всегда казался мне живым свидетелем времен Шекспира, почему-то живущим в Москве и одетым в современный костюм. Он был награжден даром чувствовать так, как чувствовали люди эпохи Возрождения, и при этом анализировал Шекспира во всеоружии советского шекспироведения. О действующих лицах он говорил так, как можно говорить о знакомых, с которыми постоянно общаешься. Одних любил, других ненавидел, к третьим относился с холодноватым уважением, четвертых презирал, — оттенки этих взаимоотношений были необыкновенно многообразны.

Активность его помощи была редкостной. Убедившись в том, что я твердо хочу ставить «Как вам это понравится», он предложил тут же идти к Хмелеву. И пошел, и разыскал Николая Павловича в МХАТ, вызвал его с репетиции и в течение нескольких минут вселил в него такую уверенность, что решено было приступить к постановке немедленно.

Я проникала в Шекспира, если можно так сказать, сразу по трем путям. Первым был текст, вторым — работа с художником, третьим, самым важным и трудным, — работа с актерами. На всех этих путях моим самым верным помощником, наставником и другом был М. М. Морозов. Он занялся уточнением перевода Т. Л. Щепкиной-Куперник так, будто у него не было в жизни иных дел.

Гений Шекспира открывался через проникновение в текст, в словосочетания, в оттенки словесного выражения мысли. Я не пропустила ни одной встречи Морозова и Щепкиной-Куперник. Они во многом были несхожи, во многом — полярны. Маленькая, женственная (ее однажды запаковали в корзину цветов и преподнесли профессору Сакулину в день его юбилея), воспитанная в самом высоком смысле этого слова, Татьяна Львовна и большой, шумный, мужественный, не подпускавший к Шекспиру никакой сентиментальности, похожий на Фальстафа, Михаил Михайлович…

Бои за каждую строчку были отчаянные. При всей своей мягкости Татьяна Львовна обнаружила железный характер. Она сражалась за поэтическую форму, Михаил Михайлович не жалел сарказма, чтобы настоять {338} на точности смысла. Бывали моменты, когда квартира М. Н. Ермоловой, в которой вместе с семьей великой актрисы шила Щепкина-Куперник, оглашалась такими криками, воплями и руганью, которые могли возникнуть только на улицах Стрэтфорда во времена Шекспира. Но стремление найти общий язык во имя общего дела охлаждало пыл, взаимные обиды отходили на второй план, и работа двигалась с удивительной быстротой.

У меня сохранился экземпляр пьесы, в которую внесены изменения, сделанные совместными усилиями Михаила Михайловича и Татьяны Львовны. Нет ни одной страницы, которая не подвергалась бы серьезным коррективам.

В процессе этой работы во мне постепенно отмирало то чувство гиперболизированного благоговения перед гением, которое часто мешает творчеству, не дает за великим и прекрасным увидеть простое, конкретное, человеческое.

Слушая, как уточнялась живая речь действующих лиц, я постепенно представляла себе их жизнь, смеялась вместе с Морозовым и Щепкиной-Куперник над остротами, щедро рассыпанными в пьесе и казавшимися мне раньше непонятными. Я еще не знала, каким должен быть спектакль, но уже любила Розалинду и Селию, Орландо, Жака и Одр и. Они постепенно как бы вылезали из толстой книги и заставляли думать о том, кто же должен стать их сценическим двойником.

На вечерних спектаклях МХАТ мы с Хмелевым урывали свободные минуты и «шептались» о Шекспире. Нас манило в пьесе то, что жизнерадостность ее героев рождалась в столкновениях с жестокой несправедливостью. Мы все больше приходили к убеждению, что в этой пьесе нельзя бояться трагического. Недаром она предшествовала в творчестве Шекспира «Гамлету». Но трагическое в ней так затейливо переплетено с комическим, что как бы расплавляется под натиском безграничной радости человеческого бытия.

Пора было распределять роли. Это оказалось трудным делом. Традиции — спасительные и одновременно губительные — отсутствовали. Нам нечему было подражать, не с кем спорить — пьеса шла в Малом театре в 1912 году и, судя по рецензиям, успеха не имела. Первой ролью, которая нам увиделась, был Жак: кто-то говорил, что Шекспир создал его из ребра, которое вынул у самого себя, и потом ввел этот образ в пастораль.

Образ Жака был той волшебной ниточкой, которая привязала меня и Хмелева к «Как вам это понравится».

Во имя горького, саркастического юмора, во имя глубины и остроты мысли Жак готов отказаться от всех благ мира. Поэтическая эквилибристика ума рождалась, по существу, в очень одиноком человеке, казавшемся себе слишком умным, чтобы быть счастливым.

{339} — Это моя роль, — говорил Хмелев. — Когда спектакль будет готов, я обязательно сыграю Жака. — И тут же блестяще импровизировал:

Весь мир — театр.  
В нем женщины, мужчины — все актеры…

Мы решили, что Жака будет играть В. Якут. Он был первым акте ром, начавшим многотрудный список исполнителей. Сколько раз этот список менялся и в процессе распределения, и в процессе репетиций! Но Хмелев считал, что Шекспир взят нами главным образом для творческого роста коллектива и чем больше актеров поварится в этой работе, тем будет полезнее для театра. Я от этого очень страдала, помня завет Владимира Ивановича: снимать актера можно только в каких-то исключительных случаях. У Хмелева была иная точка зрения:

— У нас театр прежде всего студия. А в студии все учатся. Показывать зрителю мы будем тех, кто будет достоин этого. Никому из отстраненных не возбраняется работать и вновь показываться.

Но замена актеров нередко была просто следствием того, что распределение происходило, когда Хмелев еще не был по-настоящему готов к работе. Только войдя в пьесу, точно услышав ее музыкальный строи, он безошибочно угадывал необходимую ему индивидуальность.

В противовес трудно идущему распределению ролей вопрос о художнике решился мгновенно. Мы оба хотели Н. А. Шифрина.

Я убеждена, что в искусстве нельзя создать ничего подлинно ценного, если коллектив создающих не свяжет настоящая творческая дружба Особое значение приобретает дружба во взаимоотношениях режиссера и художника, потому что только единое понимание сущности произведения, вместе найденная форма, вместе найденный образ спектакля, могут отвечать современным требованиям сценического искусства. В процессе сотворчества становится интересным и дорогим не только то, чем думает твой товарищ по поводу данного произведения, но и то, как он воспринимает мир в самом большом и глубоком смысле этого слова. Этот взаимный интерес друг к другу и порождает ту творческую дружбу, которую несешь через всю жизнь как драгоценный дар судьбы.

В пору, когда я впервые пришла к Шифрину, у него было несравнимо больший опыт для работы над Шекспиром, чем у меня. Его работа с А. Д. Поповым над «Укрощением строптивой» была широко признана. Его современное ощущение Шекспира завоевало сердца тех, кто дорожит новым словом в искусстве декоративного решения. Несмотря на это, я живо ощутила во время первой же встречи его пристальный интерес ко мне, к его новому товарищу по путешествию в «Арденнский лес». Хмелев занят, мы с Ниссоном Абрамовичем были поставлены в условия самостоятельных решений с «предощущением» взгляда Хмелева, который, {340} естественно, должен был стать решающим. Ниссон Абрамович с необыкновенной простотой снял все сложности.

— Ну что же, — сказал он. — Мы с вами сделаем все, что сможем. Убедим мы Николая Павловича — хорошо. Нет — будем додумывать, добиваться.

Семья Шифриных жила тогда в подвале на Кропоткинской улице. Комната была буквально завалена книгами, подрамниками, холстами. На рояле — кисти, краски, макеты. Здесь жили два художника, Шифрин и его жена М. Г. Генке, — для обоих искусство было жизнью.

Вскоре я поняла, что работа пойдет без каких бы то ни было оглядок даже на самые высокие авторитеты. Желание по-своему увидеть живую среду, найти атмосферу, внутренний ритм пьесы было для Шифрина настолько всепоглощающим, что мысль о том, будет ли это принято, возникала только в момент показа работы.

Ниссон Абрамович покорял самых различных людей какой-то огромной лучистой скромностью, культурой, мягким юмором и удивительным тактом. Он умел различить и извлечь полезную для своей работы мысль независимо от того, от кого она исходила, и твердо отвергал все, что разрушало цельность его художественной концепции. Он вынашивал свой замысел сложно. И очень страдал, когда его обвиняли в медлительности. Тонко и бережно настраивал он свое внутреннее зрение. Его открытия всегда захватывали глубиной и оригинальностью, зоркостью я вкусом, простотой и одновременно *красотой* в самом высоком значении этого слова.

Я почувствовала — ему, так же как мне, необходимо ощутить то, что Немирович-Данченко называл эмоциональным «зерном» спектакля. Что за сердцевина в этой пьесе — влечет к себе и не раскрывает своей тайны?

Как-то Шифрин прочитал мне слова Гейне: «Вода звучала неслыханным созвучием струй и горела в магическом отблеске факелов, увешанные пестрыми флагами веселые барки с их причудливым замаскированным миром плавали среди света и музыки… Грациозная женская фигура, стоявшая у руля одной из этих лодок, мимоездом крикнула мне: “Неправда ли, друг мой, ты бы очень хотел получить определение шекспировской комедии!” Не знаю, отвечал ли я ей на это утвердительно, но красавица в то же время погрузила руку в воду и брызнула мне в глаза звенящими искрами, так что раздался всеобщий смех, от которого я проснулся…»[[67]](#footnote-68). Эти звенящие брызги ослепляли и наши глаза. Каждый день работы ставил перед нами новые вопросы, и опять мы останавливались перед тайной шекспировской поэзии…

— Что такое Арденнский лес, занимающий такое большое место в пьесе? Действительно ли это счастливая Аркадия, в которой разыгрываются {341} бездумно радостные пасторали? Становилось все яснее, что действие происходит не во французском, а в английской Арденнском лесу, и собрались здесь *изгнанники*, гонимые, страдающие от деспотизма. Здесь, в лесу, свободные от притеснений, герои постепенно обретают силы, в них растет уважение к человеческому достоинству, сознание гордого права на смех, на любовь, на мысль, на поиски правды.

В долгих размышлениях мы с Шифриным пришли к тому, что в первом акте, где завязываются все нити взаимоотношений героев, должна во всей полноте звучать трагическая тема несправедливости, ведь именно трагическое событие порождает сюжет пьесы.

Мы решили изменить место действия — «Сад при доме Оливера» превратился в простой амбар, в котором Орландо большими вилами укладывал за решетку сено. На этом «черном дворе» стояли бочки, вилы, предметы хозяйственного обихода, а свет проникал из щели неплотно закрытых широких ворот. Это была живая атмосфера феодального хозяйства. Возможность начать пьесу Шекспира с простой, бытовой краски показалась мне необыкновенно заманчивой. Да, Оливер заставляет Орландо жить жизнью слуги, и бунт Орландо в живой, конкретной обстановке звучит с особой, реальной силой. Мне представлялось, что ложнотеатральный Шекспир при таком решении сам собой испарится. В то же время живая среда, созданная Шифриным, не угрожала натурализмом, — в самой сути дарования этого художника таилось поэтическое восприятие мира.

Вместо следующей картины, обозначенной в пьесе «Лужайка перед дворцом герцога», Шифрин предложил сделать интерьер. Ему хотелось передать тонкую грань времени действия пьесы — грань двух эпох: Средневековья и Возрождения. Поэтому вместо лужайки возник замок герцога.

Тут все скупо, строго. Трон герцога под балдахином. За ним — внутренние антресоли, балкон. Вдоль него — маски и рыцарские панцири. У портала — деревянные статуи крестьян. Они высоко распростерли руки и как бы поддерживают затейливо собранный зеленый бархатный портал. На боковых лестницах перед оркестром — два деревянных льва Морда и хвост каждого таинственно выражают что-то свое. Все, происходящее в этой обстановке, жизнерадостной по колориту и гармоничной по композиции, контрастировало с суровой мрачностью нравов герцогского дворца. Нота драматизма звучала особенно остро.

Шифрин ощутил суровый, вольный дух робингудовской Англии — в каждой из картин, в портале, в складках основного и «лесного» занавесов, в площадке, чуть заходящей в оркестр, в свете, в удивительной по вкусу и скромности цветовой гамме костюмов.

Показывая разные места Арденнского леса, он светом и лаконичными деталями добивался такого разнообразия, такой гаммы состояний, {342} что сейчас трудно представить, как это могло быть технически осуществлено на маленькой сцене Ермоловского театра.

А для сцены любовного дуэта Розалинды и Орландо он сочинил необыкновенное, уходящее ввысь дерево. Оно было буквально неисчерпаемо по мизансценическим возможностям.

«Сочинил» — это не совсем верно. Он терпеливо искал в подмосковных лесах корни и сучья, которые подсказали бы ему то, что может подсказать только волшебница-природа. И надо было видеть счастливые глаза Ниссона Абрамовича, когда он после долгих и дальних прогулок наконец нашел чудесный образец.

Настал день показа макета Хмелеву. Его реакция превзошла все мои ожидания. Он буквально влюбился в художественный образ спектакля. Ему понравилось все — и амбар, и замок, и лес, и огромный дуб. Единственное, что забеспокоило его, это деревянные статуи крестьян, которые, по предварительному замыслу, должны были стать одной из деталей неизменяемого портала. Ему показалось, что в лесных сценах они будут мешать. Шифрин выслушал, не возразив ни слова, подошел к коробке, в которой лежало бесконечное количество деталей макета, и вынул оттуда заранее заготовленные два дерева, сучья которых были, подобно рукам человека, подняты вверх.

— Мы ими закроем «мужиков», а лесной занавес продвинем поближе, на другой штанкет, — перестановка будет молниеносной, — сказал он с тем спокойным юмором, который сразу вносил ясность в любое трудное положение.

Макет делался уже перед тем, как я должна была сдавать Хмелеву первоначальный этап работы — этюды по всей пьесе.

## 6. Познаем логику чувства. — Реальные плоды нового метода. — Актер — творец приема. — Тайны Шекспира. — Театральная обыденность. — Я ухожу из ермоловского театра.

Как добиться от актеров той *стихии импровизационности*, которой дышит творчество Шекспира? Как добиться от них полной непосредственности, которая откроет шлюзы их воображению? Как воспитать в их сознании утонченную, эмоциональную мысль при отсутствии резонерства? Ведь высокоэрудированные жители Арденнского лес.? кажутся живыми и естественными потому, что их мудрость добыта их {343} собственным опытом. Как заставить актера накопить этот «собственный» опыт?

Огромное место в пьесе занимает любовь. Как и во многих других пьесах Шекспира, она является тут огромной моральной силой. Она открывает людям глаза на жизнь, делает их мудрыми, добрыми, справедливыми, остроумными. Влюбленный знает много потому, что видит мир с позиции высокого духовного напряжения. Любовь, обжигающая сердца шекспировских героев, — это стихия, которая поднимает человека над обыденным. Люди влюбляются мгновенно и на всю жизнь. Никакой постепенности — человек сразу поднимается на огромную высоту. Развитие духовных возможностей человека идет бурно, как шторм, как вихрь. Откуда он? Какие природные невидимые силы накапливались, чтобы так мощно выразиться? А как подойти к стихии гениального *словотворчества* героев Шекспира? У Шекспира — особые люди. Им хочется говорить, острить, они находят радость от способности словами выразить самые неожиданные, самые прихотливые ощущения…

Или — проблема розыгрыша, занимающая огромное место в «Как вам это понравится». Одни разыгрывают друг друга любя, другие — подтрунивая над любовью, третьи — от горечи одиночества, четвертые — от желания повеселиться и т. д. и т. п.

Поняла я в работе над Шекспиром еще одну существенную вещь. Не на всякое «почему» он дает ответ. Иные «почему» должны уступить место глубокому проникновению в суть явлений.

Жизнь потрясает тем, что в ней происходит *невероятное*. Наше формальное «почему» замолкает перед величием законов жизни, порой неведомых и необъяснимых. А от искусства мы склонны требовать логически обоснованный ответ на любой вопрос. И это отдаляет нас от проникновения в подлинные законы искусства.

Почему тело врубелевского демона голубого цвета? Почему главное действующее лицо в картине «Не ждали» художник расположил на третьем плане? И т. д. и т. п.

Шекспир ставит формальную логику в тупик и вызывает к жизни стремление познать *логику чувств* героев.

Розалинда изгнана. Она пробирается к месту изгнания своего отца, которого горячо любит. Почему же она не продолжает своих поисков? Как будто бы нелогично? Но в лесу она встретила Орландо, мысль об отце вытеснена, — и кто обвинит ее за это?

Жестокий Оливер появляется в лесу, и нежная, ласковая Сильвия влюбляется в него так же мгновенно, как Розалинда влюбилась в благородного Орландо. Почему? На этот вопрос так же трудно ответить, как если бы он возник в жизни. Но, так же как в жизни, эта ситуация естественна у Шекспира.

{344} Актеру с резонерским «почему» нечего делать в пьесе Шекспира, Воображение, вера в «истинность» происходящего — непременное качество талантливого актера — находит у Шекспира благодарную почву. Шекспир властно диктует актеру законы подлинной правды, на которые надо уметь отзываться.

Все эти и еще множество других мыслей теснилось в голове, прежде чем я приступила к репетициям. Я решила работать методом действенного анализа. Опыт «Последних» и «Детей солнца» придавал смелость, хотя, надо сказать, в этих работах я не рисковала пользоваться этюдами по всей пьесе последовательно и до конца. Теперь я решила, какие бы ни возникали трудности, твердо стоять на своем.

Получив от Хмелева разрешение на эксперимент, к которому он в предыдущей нашей совместной работе относился хорошо, я приступила к анализу пьесы этюдами. Есть у Шекспира особое качество — в него надо броситься, как в океан, и не бояться потонуть. То же есть и в новой методике Станиславского.

Наконец я в полную меру увидела ее реальные плоды, почувствовала, как пробуждается фантазия актеров, какие неожиданные силы они обретают. Этюды с собственными словами приучали актеров к смелости, к поискам точного действия, к внезапным, неподготовленным реакциям. Сама методика подводила их к тому, что искалось, — к импровизационному самочувствию.

Мне не хочется, чтобы читатель думал, будто путь этот был безоблачен. Нет, он был труден, подчас мучителен, но то, что никто из молодых ермоловцев ни разу не усомнился в нем, поддерживало меня и осталось для меня навсегда одним из самых дорогих воспоминаний. Я уверена, что и Л. Орданская, О. Николаева, Э. Кириллова, В. Якут, Ф. Корчагин, Л. Галлис, В. Лекарев, И. Соловьев, Д. Фивейский и многие другие тоже не забыли свою работу в этом спектакле.

Следуя завету Станиславского — надо пережить пьесу как собственное творение, — мы шли ходом, своеобразно напоминающим ход автора. Создавая художественное произведение, драматург отталкивается от виденного, пережитого, от своего личного опыта. Его воображение рисует ему характеры, взаимоотношения и столкновения. Он видит людей, их поступки, он слышит их речь. Он одевает, как говорил Горький, мысли своих героев словами. И чем талантливее поэт, тем точнее, тоньше и образнее язык действующих лиц.

Но ведь эти слова родились в результате сложного процесса творчества. Наивно думать, что творчество писателя начинается с того, что он пишет текст. Он — творец своих героев. Подобно Микеланджело, он мог бы воскликнуть: «Образы преследуют меня и заставляют изваять их из камня!» Только образ, преследующий писателя, требует от него слов, чтобы, заговорив, ожить.

{345} Поэтому нам, как и автору, нельзя начинать сразу с текста, хотя именно текст является той конкретностью, которая определяет течение наших мыслей, будит воображение. Подобно автору, мы должны пройти все ступени творчества, чтобы понять мысли и чувства героев, заставляющие их говорить те или иные слова.

Мы не думали ни о том, как следовать традициям, ни о том, как бороться с ними. Мы просто влюбленно изучали произведение Шекспира. Каждый актер должен был раскрыть пружину действия своего персонажа так ясно, чтобы сыграть сцену своими словами. Запрещено было прятаться за гениальные слова и за какие бы то ни было приемы. Актер сам становился творцом приема. В процессе этой работы актеры совершенно случайно наталкивались на находки, которые мы фиксировали и о которых впоследствии писала пресса.

Первая встреча Орландо и Розалинды в лесу. Разбирая текст, актеры говорили, что надо сделать Розалинду неузнаваемой — мальчишеского костюма недостаточно, может быть, следует наклеить усы, изменить голос и т. д. Перешли к этюду, и когда А. Пирятинская (репетировавшая Розалинду до Л. Орданской) увидела Орландо, она так обрадовалась, что *не могла* вовремя замаскироваться, и Ф. Корчагин — Орландо ее узнал. Узнав друг друга и чувствуя, что намеченная задача ими не выполняется, они пытались выкарабкаться из сложного положения и стали старательно делать вид, что не знают друг друга. Возникла неожиданная правда, смелость самочувствия «маскарада».

Меня сразу как обожгло. После репетиции я бросилась к М. М. Морозову. Рассказала о том, что меня увлекла возможность двойной игры: Орландо понял, что перед ним Розалинда, но, видя, что она решила скрыть это, принимает ее вызов. Они как бы безмолвно уславливаются, что не знают друг друга. Розалинда под видом мальчишки Ганимеда берется вылечить Орландо от любви к Розалинде. Орландо, послушный требованию Ганимеда, соглашается называть мальчика Розалиндой и говорит о своей любви, не сомневаясь, что перед ним любимая им девушка.

Морозов возмутился, он категорически настаивал на том, что Орландо ни под каким видом не должен узнавать Розалинду, а Розалинда просто не сможет разыгрывать Орландо, если почувствует, что узнана. Он говорил, что «узнавание» рушит шекспировский замысел, что я якобы не хочу принять ту театральную условность, которой пропитана вся поэтическая ткань пьесы, и т. п.

Но хотя мой собственный замысел был еще очень хрупок, что-то не позволяло мне согласиться с этим категорическим суждением. Встретившись на следующий день с Морозовым и Щепкиной-Куперник, я попыталась не только рассказать, но и показать два разных хода, от которых будут зависеть поведение и самочувствие актеров.

{346} Михаил Михайлович очень внимательно слушал, размышлял и в результате не только не стал настаивать на своей точке зрения, но буквально влюбился в новое решение. Если бы он не поддержал меня тогда, не удалось бы внести в спектакль очень существенную для него черту.

Хмелев сразу оценил таившуюся в нашей находке возможность. Дальнейшая работа окончательно убедила всех, что «узнавание» влечет за собой радость реального ощущения двух любящих друг друга людей, а это в свою очередь рождает все новые и новые актерские краски, позволяет открыто, страстно говорить о любви, ссориться и мириться, открываться друг другу, в полную меру оценивать ум, доброту, находчивость и остроумие любимого. Шекспир вкладывает в уста Розалинды рассказ о прошлом, но он звучал у актрисы призывом к будущему, обещанием провести любимого по всему сложному и радостному лабиринту любви. И прошлое становилось в этой игре таким же ее «условием», как мужской костюм Розалинды. Говоря, что Ганимед, излечивая влюбленного, был, «словно изменчивая луна, то грустным, то жеманным, то капризным, гордым, томно-влюбленным, причудливым, кривлякой, пустым, непостоянным, то плакал, то улыбался… то любил, то ненавидел, то плакал о возлюбленном, то плевал на него», Розалинда как бы обещала быть талантливой в этой игре.

Таких находок, неожиданных и интересных, было много. Живая импровизация развивала у актеров восприимчивость к творчеству партнера, повышала степень активности. Желание творить — основа импровизационного самочувствия — незаметно протаптывало тропинку к «зерну» пьесы и каждого из ее героев.

Так нашел В. Якут ключ к труднейшей роли Жака. Помню, в одной из импровизаций он с громким петушиным криком кубарем выкатывался на сцену. (Двигался Якут великолепно — он пришел в театр из цирка.) «Ку‑ка‑ре‑ку! Ку‑ка‑ре‑ку!» — восклицал он ликующе-радостно. Этот возглас переходил в долгий неудержимый смех, которому, казалось, не будет конца. А из смеха возникало: «Шут! Шут! Сейчас в лесу шута я встретил!» Такой выход требовал смелости, озорства, аппетита к творчеству. Якут проник в самую суть Жака.

О, будь я шутом!  
Я жду, как чести, пестрого камзола!

В мире злого деспотизма только шуты имеют право говорить правду, я Жак завидует этим «глупым» людям, на голову которых «умные» люди надели колпак с бубенцами.

Оденьте в пестрый плащ меня!  
Позвольте Всю правду говорить, — и постепенно  
Прочищу я желудок грязный мира…

{347} Якут нашел в своей душе горячую струю протеста, высокого и одухотворенного, — его меланхолия, грусть и злость исходили из очень определенной жизненной позиции. Я всегда удивлялась юноше Якуту, оказавшемуся способным так крупно понять Жака и найти в его характере и поведении такое множество красок и оттенков — безудержное веселье и глубокий трагизм, философский взгляд на мир и веселую шутку. Шекспир, конечно, на это наталкивал, но надо было суметь откликнуться всей глубиной своей актерской природы.

В роли Одри почти нет текста. Но с самого начала работы Кириллова очень ясно увидела эту и смешную, и поэтичную дуреху, без памяти влюбившуюся в шута. Мы хохотали до слез, когда Кириллова — Одри изо всех сил пыталась стать достойной собеседницей Оселка. Затаив дыхание, она слушала его парадоксы и меткие сравнения, но любовь туманила голову, радость переполняла сердце, и она лишалась дара речи. Вместо реплик прыгала, визжала, смеялась и в полном восторге била себя прутиком. Этот прутик Кириллова принесла с собой на первый же этюд. О том, что Одри будет бить им по земле и по собственной юбке, она, конечно, не думала. Он был скорее деталью быта.

Голова Одри в этот же день была украшена чем-то невообразимым. (Это натолкнуло Шифрина на мысль, сделать ей вместо шляпы большой лопух.) Текста Кириллова в этот период еще не знала, но она знала главное, что лежало под текстом Шекспира. Не было ни тени наигрыша в ее смелом рисунке. Он родился из стихии непосредственности, которая постепенно захватывала всех действующих лиц. Очень запомнилась мне в период импровизаций сцена Орландо и Жака. Шекспир заставляет их говорить друг другу дерзости, но Корчагин и Якут нашли самое существенное в этой сцене — верные взаимоотношения. Остроумие неожиданно рождалось в результате глубокой симпатии друг к другу. На словах они говорят, что им хочется скорее расстаться, чтобы больше не встречаться. Но подтекст иной, и каждая «отбрасывающая» реплика все больше сближает противников, им весело пикироваться, им не хочется расставаться.

Якут и Корчагин так натренировались в умении пикироваться, что могли делать это на любую тему.

И вот первый показ Хмелеву. Это был радостный день в моей жизни. Мы проиграли ему своими словами всю пьесу. Хмелев хвалил. Он все делал бурно — и хвалил, и ругал. В этот вечер он понял, что его ученики одолеют Шекспира. Он увидел в них что-то новое, неожиданное и оценил, что это рождено новой методикой Станиславского.

Он сначала не поверил, что Корчагин и Якут импровизируют, и принялся сверять услышанный текст с авторским. Убедившись, что они и впрямь говорят шекспировские мысли своими словами, он очень серьезно сказал:

{348} — Импровизационное самочувствие — высшее достижение и высшая радость актера. Она доступна только единицам. Неужели Станиславский научит всех актеров этой высочайшей технике?

И действительно, будя свою творческую природу в работе над Шекспиром, молодые актеры легко решали такие проблемы, которые и поныне остаются для нас «проклятыми». Например, «быт и поэзия». По оценке зрителей и критиков, спектакль «Как вам это понравится» обнажал поэзию шекспировского замысла. А вскрывали мы в работе быт, правду, жизнь. Я глубоко убеждена, что к подлинной поэзии иным путем прийти невозможно. Весь вопрос в том, что понимать под словом «быт». Сейчас это понятие нередко связывают с натурализмом и в борьбе с последним выплескивают истинную суть быта, — быта как конкретности, точности обстоятельств жизни.

Быт для поэзии — драгоценный трамплин, от которого она отталкивается, чтобы унести нас в самые высокие сферы. Недавно я прочитала замечательные строки Врубеля: «Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое — картину или портрет, ведь портрет тоже можно писать не в реальном, а в фантастическом плане, — всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая-нибудь мало заметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это, как камертон для хорового пения, — без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь — совсем не фантастичная»[[68]](#footnote-69). Работая неоднократно над Шекспиром в сказками, я чувствовала это, стремилась именно к этому, — к тому, что так прекрасно определил Врубель. Раскрыть в пьесе ее бытовой пласт — это значит найти камертон для актеров. Лишенный поэтических крыльев застрянет на быте. Подлинный художник оттолкнется от быта и проникнет в область поэзии, куда его зовет Шекспир.

… Изгнанники в лесу. Розалинда, Селия и шут смертельно устали. Орданская, Николаева, Кристи и Фивейский (Кристи и Фивейский в очередь репетировали шута) искали точное физическое самочувствие. (Точное физическое самочувствие — важнейшая область быта.) Ноги натерты, спина болит, они смертельно голодны. Передышка именно здесь, сейчас продиктована их собственным самочувствием, а не просто волей автора и режиссера. У двух юных существ и дворцового шута был прежалкий вид, каждый находил наиболее удобное положение около опрокинутого на землю дерева, — не было сил двинуть ни рукой, ни ногой, но острота ума, юмор и жизнерадостность не пропадали. Остроты, изрекаемые людьми, тела которых были неподвижны, вызывали {349} веселый смех зрительного зала. Их любили за мужество, за преодоление трудностей, — не будь этой *подлинной усталости*, все казалось бы ложным.

Мы упорно искали правду, правду психофизического самочувствия, и это не мешало, а помогало проникать в Шекспира.

Любовь! Вот что оказывается сильнее самой страшной усталости! Розалинда и шут, каждый по-своему, «исследуя больную рану» появившегося влюбленного пастуха Сильвия, сравнивают ее со своей. И усталость вытесняется мыслями о любви. Шекспир требует от актеров умения вплетать все новые и новые события в свою жизнь, сцепляя их с прошлым и с только что случившимся.

Розалинда и Селия у своего шалаша. Жизнь течет. И у них в лесу появились уже корзинки с овощами, фруктами и дичью. Селия ощипывает утку. Мы не боялись деталей быта, которые говорят о том, что наши героини едят, пьют, умываются… Но это не главное. Главное то, что Орландо опаздывает на свидание, и Розалинда — Орданская в отчаянии. Она обвиняет Орландо во всех смертных грехах. А лукавая Селия — Николаева, вместо того чтобы утешать ее, затевает новую игру. Она не только соглашается с Розалиндой, но сама преувеличивает во много раз преступления Орландо. Ее сердце пока еще не знает любовных мук, и переживания Розалинды доставляют ей несказанную радость. Вину Орландо она преувеличивает до такой степени, что Розалинде не остается ничего другого, как стать на его защиту. А Селия все подливает масло в огонь!

Юная, красивая Орданская — смелая и озорная в облике мальчишки Ганимеда, женственная, мягкая и страстная в облике Розалинды, — как удалось тогда ей, не обладавшей еще никакой актерской техникой, сыграть с таким блеском труднейшую роль?

А Николаева! Ее Селия была прелестна лукавой детской чистотой. Смех душил ее, жизнерадостность била ключом. Не было ни одного спектакля, когда ее не награждали бы аплодисментами, после того как она в разгаре спора с Розалиндой, приклеив выщипанные из утки перышки вместо усов, пела песенку о Цитерее, влюбленной в красавца Адониса, который не понимал ее любви.

Тогда упала навзничь Цитерея.  
А он глупец… он убежал, робея,

пела Николаева, обходя широким шутливым кругом лежащую «в отчаянии» Розалинду.

«Все прекрасно, что делает молодость и чем правит любовь», — говорит Селия. И это было «зерном» сцены. Мешали ли этому ощипывание утки, перышки которой Селия раздувала по воздуху и наклеивала {350} вместо усов, или морковка, которую она же грызла в другой сцене, и т. п.? Не только не мешало, но, наоборот, раскрывало, подчеркивало поэтическое начало.

Еще одной проблемой была *музыкальность спектакля*. Речь идет о музыкальности, которая должна раскрыться через актеров. Вначале это понималось как особенная музыкальная атмосфера, но постепенно я стала ощущать, что Шекспир диктует какой-то определенный музыкальный строй каждой картине в отдельности и всей пьесе в целом.

Например, одну из сцен мы с самого начала условно назвали квартетом.

… Скажи ему, что значит  
Любить, —

просит Феба Сильвия. Ей кажется, что он знает такие слова, которые не смогут не тронуть сердце Ганимеда. Шекспир действительно вкладывает в уста пастуха чудные, глубокие слова. Сильвий как бы поет гимн своей любви Фебе, а Орландо, Розалинда и Феба как бы вторят ему. При этом каждый думает о своем.

Сильвий.  
… Быть чистым и сносить все испытания  
Вот так, как я для Фебы.

Феба.  
… А я для Ганимеда.

Орландо.  
… А я для Розалинды.

Розалинда — Ганимед.  
А я — ни для одной из женщин.

Эту сцену нам удалось раскрыть по-настоящему только тогда, когда мы поняли, что это действительно *квартет*, в котором, помимо глубокой искренности, огромное значение имеют дыхание, звук, тембр голоса, тишина. Проблема музыкальности слова — одна из сложнейших проблем в шекспировском спектакле. Мы до сих пор колеблемся между напыщенной, неестественной декламационностью и такой «жизненной простотой», которая не хочет признавать никаких законов своеобразия авторского языка.

Архаизм искусства в первую очередь звучит в манере разговора. Без живой речи не может быть живого спектакля. Но живая речь бесконечно разнообразна. Шекспир предлагает нам такое богатство языка, что надо быть глупцом, чтобы обойти его. Тут и проза, и стихи, и пятистопный ямб, усеченный и белый стих, тут простонародное грубоватое слово и изысканные, изощренные парадоксы. Тут и речь, которая почти незаметно переходит в песню, и песня, которая, почти не обрываясь, переходит в разговорную речь.

{351} Тайны шекспировского текста нам раскрывались тогда, когда мы познавали их изнутри и учились любить форму фразы. Помню, какого труда стоило Николаевой — Селии сказать: «О удивительно, удивительно, удивительнейшим образом удивительно! Как это удивительно! Нет сил выразить, до чего удивительно!»

Надо было заинтриговать Розалинду, но надо было и не обнаружить тайны технического «подворовыванья» дыханья. А Орданская должна была произнести реплику, заключавшую в себе *десять* вопросов: «Как же мне быть с моим камзолом и штанами? Что он делал, когда ты его увидела? Что он сказал? Как он выглядел? Куда он шел? Зачем он тут? Спрашивал ли тебя обо мне? Где он живет? Как он с тобой простился? Когда ты его опять увидишь?»

И когда Орданская овладела не только бурным желанием узнать о своем любимом все сразу, но и научилась управлять своим дыханием так, что ей не надо было делать пауз между вопросами, ее реплика, венчавшая эти вопросы: «Отвечай мне одним словом» — встречалась звонким смехом зрителей.

Спектакль рождался в редкостной атмосфере свободного и всеобщего творчества. Я считаю, что это определило собой все — и стиль спектакля, и манеру исполнения, и те большие и маленькие «открытия», которые совершались нами в процессе работы.

Например, у Шекспира в конце пьесы, для того чтобы соединить любящие сердца, появляется Гименей — бог новобрачных. Мы передали его слова Корину — Лекареву. Вначале эта мысль у многих вызвала сопротивление. Отдать слова, бога пастуху, рассуждающему об овцах и ягнятах, казалось слишком дерзким.

Но Морозов опять поддержал нас.

И когда спектакль вышел, никому и в голову не приходило, что пастух Корин украл слова у столь эфемерного создания. В устах Пекарева они звучали по-народному. Казалось естественным, что здесь, в Арденнском лесу, где нет священников, право на соединение четырех любящих пар должно быть отдано этому доброму, энергичному, жизнерадостному старику.

Отсюда же, из неумирающей *естественности* Шекспира, возник и последний аккорд спектакля. Шел один из последних прогонов. Шел хорошо. В зрительном зале сидел Хмелев, и артисты знали, что он доволен. Это придавало уверенность. В финале Розалинда перед за навесом обращалась к публике с просьбой ответить ей прощальными рукоплесканиями. Мы с Хмелевым поаплодировали. Это было знаком выхода всех участников для поклона. Занавес открылся, но вместо общего поклона мы услышали радостный крик пение: «Жизнь на свете прекрасна, ля‑ля‑ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля! Жизнь на свете прекрасна, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля!» Это было полной неожиданностью. {352} До сих пор не знаю, кто из актеров подал эту мысль, так как впоследствии многие утверждали свое авторство. Вероятно, кто-то запел, а все сразу подхватили. Слов таких в пьесе нет, но они вырвались как выражение радости жизни и радости творчества, как естественный заключительный всплеск наших чувств и мыслей. Мы с Хмелевым сразу же приняли и закрепили этот финал. А композитор Ю. Бирюков, очень много сделавший для спектакля, не меняя импровизационно найденного ритма песни, сочинил к ней музыку.

Когда я сейчас, по прошествии почти двадцати пяти лет, думаю об особенности вклада Хмелева в нашу общую работу, то определяю его так (кому-то, наверное, это мое определение покажется парадоксальным): Хмелев внес чеховскую тонкость, чеховскую скупость в бурного Шекспира. Он пришел в «Как вам это понравится» на выпускной период. Пришел весь захваченный Чеховым, Тузенбахом, режиссурой Немировича-Данченко. И, как это всегда с ним бывало, готовый освещать все и всех светом, который светил ему самому.

Значило ли это, что он не увлекся Шекспиром? Нет, наоборот, соприкоснувшись с ним впервые в жизни, он был покорен. Именно эта взволнованность сразу вызвала у него огромные требования. Ему в тот период казалось, что то тут, то там пропадает шекспировская мысль, заслоняется главное и вообще происходит «не то».

— Не понимаю! — повторял он нервно. — Не понимаю!

Этот период в работе с ним всегда бывал мучительным — он чего-то не принимал, но еще не находил собственного решения. Тогда он подвергал сомнению все и всех.

Человечески перенести это бывало очень трудно. Потом я поняла, что надо запастись терпением, спокойствием и стойко пережить этот момент паники. Ему как художнику была нужна лихорадочная полемика. В ней он обретал подтверждение своей точки зрения. И тогда постепенно, медленно приходил творческий покой.

Первой сценой, которую он отверг, была сцена между шутом — Фивейским и Кориной — Лекаревым. Когда мы показывали ее Хмелеву, в зрительном зале сидел М. М. Морозов. Он громко, от всей души смеялся. Хмелев был мрачен. Смех Михаила Михайловича окончательно вывел его из себя.

— Неужели вы думаете, что публика будет принимать эту сцену? — спросил он нервно.

— Верьте Шекспиру, — спокойно ответил Морозов.

— Это было, без сомнения, интересно при Шекспире, а сейчас этот диалог слушаться не будет, — мрачно стоял на своем Хмелев и требовал вымарать сцену.

Я не соглашалась. Договорились на том, что мы поработаем и еще раз покажем все Хмелеву. Сам он репетировать отказался.

{353} Следующий показ тоже ни к чему не привел. Прошло какое-то время, и я уговорила Хмелева спокойно разобраться в том, что в сцене его раздражает.

Он согласился. Я рассказала ему наш замысел, раскрыла ход мыслей шута и Корина.

— Но ведь в сцене я этого не услышал, а видел ее десять раз! Конечно, это здорово! — и он захохотал. — Я понял, в чем ошибка! Сцена внутренне очень динамична, а вы в ней сделали еще более динамичные мизансцены. Философский смысл гибнет, он не захватывает…

На следующий день он пришел на репетицию, посадил шута на дерево, а Корина под дерево.

Актеры запротестовали: «Мы не видим друг друга!»

Хмелев пошел на сцену. По тому, как он шел, как неторопливо влезал на дерево вместо Фивейского, было ясно, что им найдено никак не дававшееся решение. Он взял текст и прочитал несколько реплик шута.

«Знаешь ли ты толк в философии, пастух?» — спрашивал он, удобнейшим образом устраиваясь на дереве. Он располагался надолго, затевал спор с человеком, который вряд ли сможет стать достойным собеседником, но, вполне вероятно, окажется благодарным слушателем.

Читал он легко, просто, немножко свысока. Казалось, он взялся за игру с ребенком, которого можно прикосновением руки положить на обе лопатки. Он всегда так обращался с текстом своей или чужой роли. Если не понимал его сути, его подтекста, — никогда не брался произнести его вслух. Если ему все было ясно, он читал по тетради так, словно знал текст наизусть давным-давно.

— Принимается мизансцена? — спросил он, слезая с дерева и обводя всех довольным взглядом.

Отменив прямое общение и отвлекающие подробности, он добился удивительной правды. Правда заключалась в том, что человек изощренного ума встретился с другим, который всю жизнь пас скот и никогда не задумывался над тем, что на свете существует философия. Но природа наделила этого второго собеседника здравым смыслом, и вот он пускается в хитроумные рассуждения, впервые используя свой жизненный опыт не для будничных потребностей, а для игры.

— Дело у вас только одно — победить друг друга силой своих аргументов, — говорил Хмелев. — Никакого другого дела нет. Все душевные силы надо отдать этой напряженной борьбе. Когда ходишь по канату, нельзя оглядываться по сторонам…

Общение было одной из сильнейших сторон хмелевского таланта, а после Тузенбаха он был захвачен проблемой сложного общения, при котором нет необходимости во что бы то ни стало смотреть друг другу в глаза. То, что ему удалось, изменив форму общения, «наладить» сцену, необычайно его радовало.

{354} Лекарев — Корин, озорной, умный старик, оказавшийся в положении *слушающего, а не смотрящего*, целиком отдавался процессу восприятия мыслей шута и рождению своего ответа. Победить! Во что бы то ни стало победить! Развитие этого действия то радовало, то огорчало его, то приводило к растерянности, то обнадеживало. Спрятанный от глаз шута, он тесно прижимался к стволу дерева и озорно посылал свои «разящие» реплики вверх. В процессе репетиций появлялись новые детали. Например, иногда обоих неудержимо влекло взглянуть друг на друга, но каждый хотел сделать это незаметно для другого. Хмелев привязался к этой сцене так, что, когда спектакль уже шел, он часто заходил взглянуть только на нее.

Долго у нас не получался момент зарождения любви Оливера — Галлиса и Селии — Николаевой. О любви в сцене нет ни слова, а сыграть надо было именно этот внутренний ее смысл.

И вот однажды за эту сцену взялся Хмелев. Собственно, это даже не было репетицией. Хмелев показывал и рассказывал, как он в Тузенбахе научился молча или на любом тексте, но имевшем отношения к любви, говорить Ирине о своем чувстве. Хмелев посадил Николаеву около себя и стал ей рассказывать какой-то случай из своей жизни. Боже мой, как он смотрел на нее! Мы все даже как-то растерялись.

— Вот это надо нажить. Тогда вам не нужно будет ни специальных слов, ни пауз, ни мизансцен. Возьмите это *на себя*. Поверьте, что вы увидели чудо, мадонну, а сейчас, когда у вас, Оливера, душа открыта добру, — любовь придет. Откройте в себе те клапаны, которые помогут вам воспринять Селию, как чудо, как музыку. О том, как это дойдет до зрителей, не беспокойтесь. Будете сами верить в то, что любите, — дойдет. Нет, — никакая мизансцена не поможет.

В том, как впоследствии играли эти моменты Галлис и Николаева, звучало и жило сердце Хмелева.

Особенно Хмелева занимала тема трагического в пьесе — в ней он добивался максимальной серьезности. Малейшая театральная аффектация казалась ему недопустимой. Например, он настаивал на том, чтобы Галлис ни под каким видом не смягчал характера Оливера, из-за того что в конце пьесы тот раскаивается.

— Да, Оливер ненавидит своего младшего брата за то, что тот добр, умен и кроток. Да, он завидует ему, притесняет, заставляет работать на себя, как раба, наконец изгоняет его и боится его возвращения. А потом, потрясенный благородством брата, он с такой же силой *раскаивается*. В этом для меня Шекспир. Я играл бы только так, воспользовался именно этими замечательными контрастами…

— Ни под каким видом не играйте злого, — говорил он Соловьеву — Фредерику. Ради бога, не играйте злого. Найдите то, из-за чего вы совершаете поступки, которые другим кажутся злыми…

{355} Он показывал Фредерика великолепно. Что-то страшное было в медлительности и тишине его злых приказов.

Соловьев смело и свободно овладевал природой властолюбия. Помню, как Хмелев подсказал ему, чтобы слова, которыми тот отправляет в изгнание Розалинду:

… Если через десять дней ты будешь  
Не меньше чем за двадцать миль отсюда,  
То смерть тебе…

он говорил спокойно, тихо, не торопясь.

— Для того чтобы сказать эти слова, надо верить, что вы способны и вправе послать на смерть дочь своего брата. Смерть ждет Розалинду не от того, *как* вы сказали, а от того, что это сказали вы, — говорил Хмелев, спускаясь со сцены, после того как сам произнес эти слова, уходя, повернувшись вполоборота к Розалинде.

Мы добивались того, чтобы факт изгнания оценивался с полной мерой серьезности. Изгнание есть изгнание — Розалинда и Орландо подчиняются закону бесчеловечной несправедливости. Хотелось нам, чтобы те, кто любит изгнанника, понимали происшедшее во всей его трагической силе. Нам казалось, что именно в сердечном участии, таком сильном, что оно превращается сразу в реальный поступок, кроются секрет и своеобразие «Как вам это понравится». Реакция героев на несправедливость так глубока и непосредственна, так самозабвенна и добра, их сочувствие так активно, что они безоговорочно, сразу сплетают свою судьбу с судьбой изгнанников. Глубокая, трепетная, истинная дружба открывается оскорбленным Розалинде и Орландо как незнакомая им раньше сторона жизни.

В трудный путь наши изгнанники уходили, приняв великий дар жизни — дружбу. Мир трагедии освещался светлой улыбкой. А впереди наших героев ждала *любовь*…

Работа над шекспировской комедией была удивительной по творческой интенсивности. В период выпуска спектакля каждая мелочь казалась нам вопросом жизни. Я заболела в это время дифтеритом, и так как никаких записок из больницы передавать было нельзя, лечивший меня врач ежедневно пересказывал Хмелеву по телефону мои просьбы. Они касались то мизансцены, которую мне хотелось во что бы то ни стало сохранить, то песни, то какого-нибудь куска текста. Дифтеритом чаще всего болеют дети, и молодой врач редко лечил взрослых, да еще режиссеров. Он с удовольствием звонил Хмелеву, так как тот был его любимым актером, но смысл наших волнений был ему непонятен. Он никак не понимал, что такое «волшебный цветок любви», который совершает чудеса не только с героями «Сна в летнюю ночь», но и со всеми теми, кто прикасается к творчеству Шекспира…

{356} Спектакль «Как вам это понравится» имел большой успех. И, как это нередко бывает, успех совпал в самом театре с настроениями, далекими от идиллии. Студийная сплоченность уступала место самолюбиям, обидам и т. п. У кого-то свои требования, у кого-то обиды, у кого-то желание противопоставить Хмелева мне или меня Хмелеву. Словом, вступила в действие страшная театральная «обыденность», отнимающая силы и трудоспособность. По-настоящему виноваты во всем этом были только мы — Хмелев и я. Может быть, даже больше я, потому что знала хмелевскую нервозность, мнительность, способность поддаваться влияниям. Надо было найти силы и отнестись ко многому с юмором. Но в данном случае это спасительное свойство изменило мне. Отношения с Хмелевым становились для меня трагедией, я замыкалась, мне не хотелось доказывать ему, насколько он дорог мне и какое место в моей жизни занимает Ермоловский театр. Эта внутренняя замкнутость мешала мне взять в свои руки организацию творческой атмосферы в театре. Тут сказался один из самых больших моих недостатков — я никогда не умела и не хотела бороться за себя. Я отходила в сторону… (А может быть, именно это и помогло мне в жизни тратить все свои силы на работу, а не на самоутверждение? Многое в судьбах и характерах людей имеет свою «оборотную сторону»…)

Однако тем временем мы собирались вместе ставить «Чайку». Шифрин должен был делать декорации. Я уже провела несколько репетиций. Мы с Хмелевым опять начали сближаться. Но «Чайку» отложили — тяжело заболела исполнительница главной роли. В это время Л. М. Леонидов сообщил мне, что нам с ним в Художественном театре поручается постановка «Кремлевских курантов».

Первая моя мысль была о Хмелеве. Как он к этому отнесется? Он отнесся к этому «официально». Сказал, что рад за меня, надеется, что это не помешает нашей совместной работе в Ермоловском театре, наговорил кучу комплиментов… Я слушала, и у меня в душе все разрывалось. Ничего, кроме огромного горя разлуки, я не ощущала, но глупейшее чувство какого-то достоинства помешало мне сказать ему об этом. И мы расстались «по-светски». Правда, по настоянию Хмелева я начала работу над «Укрощением укротителя», но быстро поняла, что режиссерскую работу в Ермоловском театре я могла совмещать только с актерской. Ясно стало, что режиссура в МХАТ положила начало новому периоду моей жизни и решения надо принимать крутые. И я ушла из Ермоловского театра. Жизнь впоследствии изменила и меня, и ермоловцев, но все же этот коллектив, сделавший меня режиссером, навсегда остался дорогим моему сердцу.

# **{****358}** Режиссерские уроки Немировича-Данченко **{****359}** Шестая глава 1. Л. М. Леонидов за режиссерским столом. — Немирович-Данченко входит в работу. — «У Иверской». — Язык Погодина. — Труднейшая роль. — Энергия мышления. — Ленин в своем кабинете. — Простота вождя. 2. Экспромты М. М. Тарханова. — «Стола я не отдам». — Фотографии. — Немирович-Данченко защищает автора. — Струны актерской души. 3. Война. — «Берите все на себя». — Экзамен на достоинство. — Репетируем «Куранты» в Саратове. — Хмелев — Забелин. — Ливанов — Рыбаков. — Незабываемая премьера. — Мы сдаем «Куранты» Немировичу-Данченко. — Владимир Иванович задумал «Лес».

## **{****360}** 1. Л. М. Леонидов за режиссерским столом. — Немирович-Данченко входит в работу. — «У Иверской». — Язык Погодина. — Труднейшая роль. — Энергия мышления. — Ленин в своем кабинете. — Простота вождя.

Разговор о моей режиссерской работе в МХАТ Немирович-Данченко начал после того, как я поставила у ермоловцев «Дальнюю дорогу» и «Последних».

— А не попробовать ли вам свои силы в Художественном театре, — спросил он тогда.

Я отказалась — чувствовала, что рано… Для такой встречи с актерами МХАТ мне как режиссеру еще надо было окрепнуть.

Время шло. Постепенно накапливался какой-то режиссерский опыт-Предложение ставить вместе с Л. М. Леонидовым «Кремлевские куранты» не вызывало уже панического страха. К Леониду Мироновичу я относилась с глубоким уважением и любовью. Когда я была педагогом двух его детей, Юры и Аси (они учились в последней студии Станиславского), то узнала в Леониде Мироновиче еще одну черту — нежное и страстное отцовское сердце. Помню, как он ждал меня {361} пустом темном зрительном зале во время перерыва между репетициями и спектаклем, — я обещала ему рассказать, как прошел экзамен у детей.

Он сидел в первом ряду амфитеатра и буквально бросился мне навстречу: «Ну как?» — «Отлично». — «Смотрите, им ни слова!..»

В творческой жизни Леонида Мироновича «Кремлевские куранты» были крупным событием. Художник огромного интеллекта, страстно интересовавшийся политикой, он с головой ушел в эту работу. Всю жизнь он мечтал о широких романтических полотнах, и теперь его увлекла идея создать политически масштабный спектакль, в котором впервые на сцене МХАТ будет воплощен образ Ленина.

Леонидов требовал от исполнителей глубокого проникновения в эпоху, страстности мыслей и чувств, с волнением рассказывал о событиях первых лет революции.

— Несмотря на все грозы, я вспоминаю об этих годах с огромным наслаждением, — говорил он. — Это было время романтики. В нем было колоссальное обаяние…

Леонидов заражал всех страстным отношением к будущему спектаклю. Недостатком его режиссуры было *нетерпение*.

Он был прежде всего актером, великим актером. Его стихийный темперамент, нашедший когда-то выход в безудержной душе Дмитрия Карамазова, не остыл. В процессе режиссерской работы он проживал сам все роли, прикидывая их на свой темперамент, на свои нервы, и не мог понять, что его окружают *не Леонидовы*. Он старался не нервничать, но медлительность освоения простых, с его точки зрения, задач угнетала его.

Иногда он показывал блестяще, но по-актерски, то есть не учитывая чужой индивидуальности, так, будто он, Леонидов, играет эту роль.

Бывали мучительные репетиции. Леонид Миронович; вынимал свои большие карманные часы и начинал прогонять совсем сырые сцены, добиваясь в них угаданного им самим ритма. Видя, что из этого ничего не выходит, он расстраивался, уходил и подолгу сидел за стаканом чая в буфете, давая мне возможность «повозиться» с актерами.

Бывало и так, что, заразив всех своим темпераментом, он потом с возмущением шептал мне:

— Почему они кричат?

— Они хотят схватить то внутреннее напряжение, о котором вы говорите, — отвечала я.

Леонидов останавливал репетицию, добро и мягко просил не копировать его… Честный до предела, до исступления, он требовал того же и от актеров. Но если ему самому достаточно было знать ход мыслей героя, чтобы разбудить в себе живое чувство, — другим нужна была кропотливая работа.

{362} Леонида Мироновича уважали, любили, но при этом все понимали, что во главе работы стоит *актер*, а не режиссер, и оттого процесс репетиций так сложен, а подчас и мучителен.

18 декабря 1940 года, за три недели до показа спектакля Владимиру Ивановичу, Леонидов написал ему письмо. Я об этом письме знала.

«… Доводить ли работу до выпуска мне одному с М. О. Кнебель или рассчитывать на Ваше участие в пьесе? Мое мнение, что пьеса без Вас выпущена быть не может… Я же отлично сам понимаю, какое глубокое звучание Вы можете дать спектаклю. Конечно, все это пока сыро и не совсем уверенно, но Вы через эту сырость и неуверенность почувствуете, как должна прозвучать пьеса…»[[69]](#footnote-70)

Леонид Миронович ждал прихода Владимира Ивановича и готовился к нему. Константин Сергеевич и Владимир Иванович были единственными людьми в МХАТ, чье бескомпромиссное отношение к искусству понималось каждым членом коллектива, вызывая в ответ высокую степень ответственности. Я считаю необходимым сказать об этом, так как история создания «Кремлевских курантов» не миновала кривотолков.

Как же произошло, что Леонидов не смог принять вмешательства Немировича-Данченко? Как случилось, что Владимир Иванович, входивший в спектакль прежде всего потому, что его об этом просил сам Леонидов, столкнулся с тем, что каждое его замечание наносит рану человеку, к которому он относился с громадным уважением?

Думаю, что чувства, охватившие душу Леонида Мироновича, были неожиданными для него самого. Невозможность разобраться в собственных противоречивых чувствах доводила его буквально до отчаяния. Он весь ощетинился и заметался — не принимал ни одного предложения Немировича, не в состоянии был спокойно взвесить ни одну из его мыслей. Владимир Иванович видел все это. Но его воля и выдержка были известны: ни разу он не изменил своей вежливой, внимательной манере выслушивать, — выслушивал, взвешивал и твердо стоял на своем.

Мне кажется, когда он шел на просмотр «Курантов», он не имел готового режиссерского плана. Более того, я почти уверена, что он не собирался входить в спектакль как руководитель постановки.

Он искренне принял направленность спектакля, подготовленного Леонидовым и мной, начал с замечаний, но его творческое воображение скоро подсказало ему иной режиссерский масштаб решения. Он предложил коренные преобразования не только в спектакле, но и в самой пьесе.

Например, в первоначальном варианте спектакль начинался с лирической сцены «У опушки», где на фоне русской природы раскрывалась {363} тема отношения народа к Ленину. Владимир Ильич охотится. Его ждут, о нем говорят. Он где-то рядом, вот‑вот появится.

— Рано, — запротестовал Немирович. — Прежде всего необходимо, чтобы зритель ощутил время во всей его исторической конкретности, в его суровой неповторимой поэзии. Надо начинать с картины, живописующей эпоху…

Итак, сразу «Иверская», Москва, плакат со стихами Маяковского «Кто там шагает правой?». А потом уже возникновение темы ленинской мечты, Ленина. Но предлагая сделать «Иверскую» как бы *прологом* спектакля, Владимир Иванович, естественно, коренным образом менял все решение сцены.

У нас «Иверская» была поставлена с небольшим количеством участников. Забелин появлялся под вечер, когда люди уже давно разошлись по домам. Лишь человек десять случайно застряли здесь — сирые, голодные, злые.

— Здесь должно участвовать не десять, а сто человек, — сказал Немирович. — Перед вами кипит всесветное торжище. Сюда выброшены обломки всех слоев, сокрушенных железной рукой великой революции. Какая великолепная возможность показать столкновение двух миров! Нафантазируйте как можно больше фигур, в которых, как в зеркале, отражалась бы с негативной стороны эпоха. Соберите сюда спекулянтов, жуликов, воришек, бывших людей, беспризорников. Покажите, как все они стараются приспособиться к новой жизни, зацепиться, любой ценой дождаться лучших времен. Не случайно Забелин демонстративно выходит торговать спичками именно сюда. Здесь он еще сильнее растравляет свою душу, потому что здесь действительно кажется, что пришел конец всему — науке, культуре, цивилизации.

Столкновение двух миров — вот что вдохновило его режиссерский замысел. Ему мерещился такой финал «Иверской», который переключил бы всю сцену в новый план, заставил бы зрителей вспомнить о том, что принесла в жизнь революция.

— Мне хочется, — говорил он, — чтобы в конце сцены появлялись курсанты, рослые, сильные в буденовских шлемах. От одного их появления должна разбежаться во все стороны спекулянтская нечисть. Этот широкий фон позволит нам подойти к великому подвигу Ленина, прозревающего сквозь тьму жестокого, голодного времени поступь новой эпохи…

Леонид Миронович ничего этого не принимал.

После того как Владимир Иванович набросал принцип пролога, мы встретились с Леонидовым в производственной мастерской. Немирович предложил художнику Дмитриеву подумать о новой декорации сцены, во время которой Ленин делится своими мечтами о будущем с Рыбаковым.

{364} Декорация была красивая, очень эффектная. И художнику и нам она нравилась. А Немирович отверг именно эту эффектность. Ему хотелось максимальной простоты.

И вот мы встретились, чтобы посмотреть новый эскиз. По-видимому, Дмитриев хоть и спорил с Владимиром Ивановичем, но увлекся его мыслью и, как всегда, по-своему претворил ее. Скамья на первом плане. За ней — голые, осенние деревья и высокая кремлевская стена. Вот и вся декорация.

Леонид Миронович молчал. Дмитриев — человек тонкий, очень проницательный — понимал, что Леонидова сейчас трогать нельзя.

— Древность стены дает монументальность сцене. Возможно, это будет интересно, — мягко заметил он.

Леонид Миронович молчал. Дмитриев ушел. Леонидов сидел, погрузившись в большое кресло.

— Не могу! — сказал он наконец. — Ничего не могу с собой поделать. Будет другой спектакль. Может быть, в тысячу раз лучше, но не мой.

— Что же делать? — спросила я его.

— Ничего. Владимир Иванович сделает так, как нужно для театра. Он когда-то снял Станиславского с роли Ростанева в «Селе Степанчикове», Ольгу Леонардовну с Клары в «Страхе», дал Гамлета Качалову, а не мне. Он *думает о театре*. Вы будете ему помогать. А я не смогу.

Все слова, которые можно было, я произнесла, умоляя его не уходить из спектакля. Но было ясно, что тут ничто не поможет.

Еще какое-то время Леонидов приходил на репетиции, но не принимал в них участия. Слушал. В перерыве молча уходил. Спектакль взял в свои руки Немирович-Данченко. Я мучилась, терзалась за Леонидова и в то же время понимала, что художественный авторитет Немировича для «Курантов» решает все.

Владимир Иванович предложил мне подготовить новый вариант сцены «У Иверской». Задание было нелегкое, учитывая и атмосферу, создавшуюся в работе, и отсутствие у меня опыта в построении массовых сцен.

— Вы читали мой экземпляр «Юлия Цезаря»? — спросил Владимир Иванович. — Просмотрите его еще раз, там у меня двести сорок номеров: тогда-то тот-то говорит то-то. Сделайте дома партитуру: выходит оттуда, идет сюда, по дороге подходит к тому-то. Наметьте, сколько у вас будет торговцев и сколько покупателей. Возьмите человек двенадцать торгующих. Это раз. Если около каждого покупатель, — это еще двенадцать. И еще проходят человек шесть. Значит, на сцене всегда будет не меньше тридцати человек. Уйдя за кулисы, покупатели моментально переодеваются. Можно сделать много интересных ролей, если же это хорошо организовать. Вышел, наклеил усы, бороду и опять пришел {365} другой. Если подойти к этому творчески, может быть интересно. Восемнадцать человек, которые могут переменить костюм и частично грим три раза, — это уже пятьдесят четыре персонажа. Не забудьте, что, кроме хора, поющего в Иверской, вам нужна группа молящихся. Они тоже будут входить и выходить из часовни, так что и их можно будет включить в число переодевающихся. Новые, еще невиденные зрителем прохожие дадут нам впечатление гораздо большего количества людей, чем их будет на самом деле. Попросите Калужского дать вам максимальное количество людей, но не запрашивайте. Обязательно оставьте принцип переодевания…

Я с ужасом смотрела на Владимира Ивановича. Он уезжал в Барвиху, Леонидов на репетиции уже не ходил, я оставалась одна…

Трудный это был для меня момент. Казалось, вокруг полный хаос. Я разрабатывала партитуру выходов, переодеваний, шумов, но чувство зала, что не в состоянии повести массовую сцену за собой. Домой я приходила измученная, но ночам не спала, с ужасом каждое утро ожидая новой муки.

На одной из репетиций ко мне подошел студент-практикант ГИТИС.

— Мария Осиповна, — сказал он мне. — Мне неудобно вам что-либо советовать, но я вас очень уважаю и потому решил сказать — отложите репетиции до приезда Владимира Ивановича.

Меня будто ошпарило стыдом. Слова студента означали мой полный режиссерский провал.

Наверное, эта история кончилась бы для меня драматично, но в тот же день мне передали просьбу Немировича приехать к нему в Барвиху…

— Как себя чувствует Леонид Миронович? — спросил он, когда я пошла.

— Плохо, он не хочет принимать меня.

— Не надо его торопить, но необходимо сделать все, чтобы он вернулся к работе. Вам в данный момент легче найти путь к его сердцу, чем мне. Скажите ему то, что найдете нужным. Но для этого вы сами должны очень хорошо понять: я обязан сделать все, чтобы спектакль о Ленине вышел достойным Художественного театра. Многое уже сделано Леонидовым и вами, но впереди еще огромная работа. Я отдам ей все свои силы. Я хочу, чтобы этот спектакль жил в театре долгие годы.

Перед ним на столе лежал экземпляр «Кремлевских курантов». Он начал рассказывать, как ему видятся отдельные сцены, говорил о Ленине, думал, прикидывал. Было видно, что он успел окунуться в какие-то мне еще неведомые глубины пьесы и эпохи.

— Мне нужна ваша помощь, — сказал он на прощание. — Мобилизуйте все свои силы. Перед нами серьезная ответственность. Передайте Леониду Мироновичу, что я его ценю и люблю.

Я уехала, не рассказав ему о своих переживаниях. Но куда-то уже {366} ушла растерянность, я увидела, что от меня ждут помощи в огромном деле. Желание помочь и чувство ответственности заслонили собой все.

Большой болью на всю жизнь осталось чувство, которое я испытала тогда, невольно оказавшись между Немировичем и Леонидовым. Леонид Миронович отказался от встречи со мной. По телефону он сказал, что если «переболеет», то придет сам, а пока просит не возобновлять с ним разговоров о «Кремлевских курантах».

Снова начались репетиции… Что-то изменилось в самом моем самочувствии. Раньше я больше всего боялась ошибиться, бессознательно оберегая свое режиссерское реноме. Теперь этот страх исчез, наоборот, возникло желание во что бы то ни стало сделать все, что я смогу. Это новое, спокойное и приподнятое состояние помогло трезво обдумать причины ошибок.

Я поняла, почему ничего не получалось в предшествующие дни. Я пыталась построить сцену чисто технически. Внутренне я не отвечала за нее, перекладывая ответственность на Владимира Ивановича. Но помогать, видимо, означает отдавать все силы без остатка, без всякой оглядки на то, будут тебя за это ругать или хвалить. Надо все делать так, как ты сама это понимаешь, чувствуешь и видишь сегодня, сейчас.

Я попробовала изменить форму репетиций — стала вызывать актеров небольшими группами, поодиночке и работать с ними так, как когда-то со мной работал В. В. Лужский. Сразу выяснилось, что среди участников «Иверской» есть верные друзья — актеры, которые с удовольствием проявляли творческую инициативу, фантазировали и изобретали.

Первым человеком, который поддержал меня, был М. М. Тарханов. Он репетировал роль Забелина.

Когда Немирович предложил ввести в сцену «У Иверской» большое количество людей, Михаил Михайлович испугался. Мне он высказал это вполне категорично:

— Экспозиция роли Забелина здесь, в этой картине. Если я сольюсь с общей массой, — гроб! Уже никто меня не вытащит. Вам, режиссерам, интересно заниматься историческим фоном, а каково мне играть?!

Мы дружили с Михаилом Михайловичем. Наша дружба началась на закулисной скамеечке «Вишневого сада». Он играл Фирса, я — Шарлотту. Во время спектакля мы часто оказывались вдвоем на этой скамеечке, и как-то так сложилось, что Михаил Михайлович рассказывал мне о своем театральном прошлом, о ролях и т. п.

Это был своеобразнейший и в человеческом и в творческом смысле характер. За внешним чудачеством прятался глубокий, острый ум. В «Курантах» Тарханов последовательно и неуклонно поворачивал Забелина (вначале он мыслился Погодину как распространенный тип интеллигента, не принявшего революцию) к характеру оригинальному, трудному, кристально честному. Ему хотелось сыграть человека, на которого {367} Ленин мог бы положиться, и ему удалось увлечь своим замыслом Погодина.

«Иверскую» он репетировал великолепно — остро, ярко, саркастично, и можно было понять его беспокойство.

Я попросила его не приходить на репетиции, пока я не налажу массовую сцену. Но он все-таки иногда являлся, неизменно подходил ко мне и, делая одну из своих уморительных гримас, говорил:

— Кто у вас Забелина-то будет играть? Я эту толпу перекричать не берусь. Стар!

Накануне приезда Немировича я назначила репетицию с Тархановым. Все было уже налажено, и Тарханов убедился, что ему не придется форсировать голос, — толпа не только не мешала, но помогала ему.

— По-моему, здорово! — сказал он мне, сходя в зрительный зал со сцены. — А я, признаться, даже решил поспорить с Владимиром Ивановичем. Вышло, он, как всегда, прав. Оказывается, всенародная демонстрация дает другое «дыхание» Забелину.

(У Тарханова была своя теория — он считал, что, пока не найдет «дыхания» своего героя, роль у него не готова. «Пока еще только хожу и разговариваю, — говорил он, — пока еще не дышу…»)

Вернувшись из Барвихи, Владимир Иванович приступил к репетициям. Проделанной работой он остался доволен. Основное его требование по «Иверской» сводилось к тому, что теперь, когда намечены характеры, определены линия поведения и физическое самочувствие каждого, надо добиться настоящей правды.

— Определить физическое самочувствие — еще мало. Нужно так натренировать свою нервную систему, чтобы она отзывалась на каждый приказ мысли. И очень важен точный приказ. Не «вообще холодно», а холодно всем *по-разному*. На одном валенки, на другом ботинки, третий в рваных ботинках. Шуба или легкое пальто, меховая шапка или картуз — у каждого самочувствие холода будет свое. Или простое действие — «продаю». Но одна продает последнее, потому что дома голодный ребенок, а другой — спекулирует.

Они, несомненно, и продавать будут по-разному и холод ощущать тоже по-разному.

Помните, атмосфера картины будет в первую очередь зависеть от той *подлинности*, которую принесут актеры. Не базар, не рынок, а здесь, в самом центре Москвы, негласная купля-продажа. Люди голодные. Говорят одновременно. Шумно, но шум не открытый, придавленный, с опаской. И на этом фоне — великолепные погодинские реплики. Острые, соленые.

Владимиру Ивановичу нравился язык Погодина. Он обратил внимание, что актеры пытаются сгладить эту своеобразную речь, сделать ее удобно-житейской, и повел ярую борьбу против этого. Это восстало в {368} нем постоянное уважение к автору. Он чутко улавливал малейшую неточность по отношению к тексту:

— Мы можем спорить, ссориться, добиваться от автора уточнения мысли, психологического хода, увлекать его актерской индивидуальностью, которая способна обогатить авторский образ, но мы никогда не посмеем писать за него.

Иногда он вдруг, как будто отвлекаясь от происходящего, просил актера повторить сказанную фразу.

— Хорошо! — с удовольствием говорил он. — Послушайте, как хорошо это звучит! Погодин дает вам великолепную возможность вылепить фразу по-своему, по-погодински, а вы пользуетесь только мыслью автора, а лексику его подминаете под общежитейскую речь. В хорошей пьесе всегда живет индивидуальная интонация автора. Если ее нет, значит, у автора нет таланта. Если мы ее не слышим, — мы перестаем быть «театром автора». Тогда — только содержание, без поисков сложной выразительности. Тогда нам уже не важно, *как* написано, и, значит, кончается творчество, искусство. Тогда мы приходим к общему тончику на театре. Будет «вообще простота»…

Эти слова часто вспоминаются сегодня — Владимир Иванович уловил одну из самых серьезных опасностей, стоящих перед театром.

«Режиссер умирает в актере» — этому высоконравственному, строгому и нелегкому требованию Немирович-Данченко никогда не изменял.

Сегодня частенько посмеиваются над такой «жертвенностью», считают, что эта «смерть» является признаком недостаточной одаренности постановщика. Немирович-Данченко был режиссером, который, «умирая» в актере, блистательно рождался в спектакле. Этот процесс был сложным, многосторонним, в нем органически сливались педагогика и постановочное искусство. Оторвать одно от другого было невозможно.

Первым этапом этого процесса были поиски *«зерна» спектакля* в целом. Нащупав это «зерно», он начинал плести невидимые, тончайшие нити, связывающие всех действующих лиц в неразрывный узел.

Порой казалось почти невозможным связать с замыслом спектакля какое-нибудь незначительное действующее лицо. Но Немирович-Данченко бился над этой гармонической связью до тех пор, пока все клавиши громадного органа — спектакля не подчинялись ему. Он всегда знал *цель* — это вносило покой в работу.

Затем вступало в силу другое качество его режиссуры — бесконечное терпение и уважение к индивидуальности актера. Стремление вызвать к жизни ростки живого, трепетного, исходящие от неповторимой личности актера, но рожденные замыслом драматурга и режиссера, составляло его творческое кредо. Между ним и актером стояло авторское создание. Его надо было воплотить актерскими нервами, мыслями, чувствами, {369} телом. Но воплотить так, чтобы каждое движение души и тела человека раскрывало «зерно» будущего спектакля.

Очень важно то, что подсказы и даже показы Владимира Ивановича актер воспринимал, не выключаясь из собственного процесса работы. «Ага, понял, вот чего мне не хватает, вот что надо изменить». И чаще всего актеру начинало казаться, что это он сам нашел, сам в себе открыл.

— Только бы не потерять то, что я нашел сегодня! — озабоченно говорил кто-нибудь из актеров после репетиции.

— Это ведь Владимир Иванович подсказал вам…

— Правда? — искренне удивлялся актер. — Неужели Владимир Иванович? Не помню! Ведь он меня даже не останавливал!

Владимир Иванович любил подсказывать «на ходу». Бережно относясь к живой эмоции актера, он не переносил, когда режиссеры без особой надобности «рвут линию актерского темперамента» и актеру приходится из-за мелкого, пустякового замечания вновь «налаживать» свою нервную систему.

Эта громадная внутренняя деликатность к чужому творческому процессу приводила к тому, что у актера действительно сливались токи, идущие от фантазии режиссера, с собственными открытиями. Немирович всегда радовался такому слиянию. Связь его с актером была глубока и интимна — он брал от актера все и отдавался ему до конца.

Понятия «второй план» и «внутренний монолог» входили в жизнь театра как осознанный практический опыт Немировича-Данченко. В «Курантах» я смогла наблюдать это на примере работы над труднейшей ролью — ролью Ленина. С особой, терпеливой настойчивостью Владимир Иванович добивался, чтобы актер научился раскрывать духовное богатство такого человека, как Ленин.

— В сюжетной схеме пьесы, — говорил Владимир Иванович, — раскрывается только крошечная часть величия Ленина. Нам надо добиться, чтобы в каждой реплике Грибова — Ленина характер Владимира Ильича отражался так, как в капле воды отражается солнце. Для этого необходимо найти круг занимавших Ленина вопросов, почувствовать природу его мышления — природу мышления гения.

Грибов уже овладел характерностью роли, то есть голосом, дикцией, жестом и т. д., но Немировичу не хватало в нем какой-то особой энергии мышления, присущей только гению. Поисками этого были наполнены многие репетиции.

— Я вам сейчас расскажу о своей встрече с гением, — сказал однажды Владимир Иванович. — Это было на Неглинной. Навстречу мне шел невысокий человек. Когда мы поравнялись, он взглянул на меня и прошел мимо. Его взгляд обжег меня так, что я остановился как вкопанный…

{370} Не отдавая себе отчета в том, что он делает, Немирович повернул обратно и стал догонять поразившего его человека. Дойдя до угла Кузнецкого, он понял, что пропустил его. Он дошел до Петровки. Волнение нарастало. Казалось, что нужно во что бы то ни стало увидеть этого-прохожего еще раз. Он пошел в другую сторону и, наконец, догнал его. Человек шел по направлению к Лубянке. Владимир Иванович обогнал его и тогда узнал. Это был Лев Толстой.

Рассказав это и помолчав несколько секунд, Немирович-Данченко вдруг пошел на сцену. Показывал он в тот раз удивительно! Абсолютно забывался его возраст — на сцене был молодой, мыслью своей все озарявший человек. Он не говорил словами пьесы. Он думал и изредка ронял какие-то слова. Он нашел в себе и показывал *природу зарождения и формирования* большой, напряженной мысли.

Уходя со сцены, он сказал:

— Молнии! Надо найти молнии, сверкающие, обжигающие молнии-мысли…

Назвав это словом «молнии», он начал добиваться у Грибова этого особого самочувствия.

— Надо найти какой-то огонь, какой-то пламень глаз. Идея электрификации — от этого пламени, а не от книг, не от рассуждений холодного ума. У Ленина все вдохновенно. Ни одной секунды мягкотелости, рыхлости. Ваши ласковые глаза нет‑нет, да и переводите на «молнии». Свое актерское существо надо наладить на то, чтобы глаза вдруг засверкали огнем — не только сжигающим, но и создающим. Никакой сентиментальности! Самое страшное: Ленин… и сантименты! Он — пламенный…

Говоря так, он ни на секунду не сомневался, что в актере есть те черты, которые необходимы для роли. Он осторожно отодвигал мешающие пласты, проникая к еще нетронутой штампами «целине» актерской души, чтобы посеять и взрастить там духовную сущность труднейшей роли. Для этого ему было необходимо, чтобы мозг, сознание актера стали его союзниками.

Как-то перед началом репетиции он сказал мне:

— Вчера вечером зашел в ложу. Шли «Три сестры». Грибов — Чебутыкин сидит на сцене и думает. Реплик нет. Думает. Черт знает, какая глубина, какая сила. В какую-то пропасть провалился и меня за собой тянет. Знает Чебутыкина, попадает в него безошибочно. А в Ленина пока еще нет. Но может попасть, попадет наверняка, у него все есть для этого, ему только нужно рискнуть на «художественный подъем». Без этого Ленина не сыграешь. А он боится потерять жизненную правду. Он в чем-то прав, потому что без жизненной правды Ленина нет. Но ведь если вспомнить Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рембрандта, мы увидим — в веках осталось то, что было продиктовано громадным {371} художественным подъемом. Образ Ленина на сцене должен быть, конечно, простым, скромным, но вслушайтесь в его речи, записанные на грамзаписи, посмотрите хронику. Даже если бы мы не знали, что сделал в жизни Ленин, он завлек бы нас силой энергии, которой был наполнен. Грибов великолепно слушает, думает, отвечает. Говорит умно, просто, хорошо, содержательно, но это еще не Ленин. Как сделать его еще содержательнее в смысле перспектив, охвата всего мира, чтобы мы могли сказать: «Ага, — это вождь, хотя и простой…»

Немирович-Данченко стал добиваться от Грибова еще более точного, «ленинского» отношения к происходящему.

Так встала проблема «ленинского» внимания. Владимир Иванович подчеркивал, что у разных людей — разная сила внимания и круг объектов. Мозг Ленина оценивает, сопоставляет, делает выводы мгновенно. Активность, целеустремленность, точность формулировок — одна из важнейших особенностей мышления Ленина. Он не может «переживать» трудности, как бы велики они ни были. Он анализирует, ищет выход, находит его и зовет за собой. Никакой придавленности. Пламенный напор к преодолению, абсолютная вера в будущее, готовность вы бросить в мир огромную энергию. Отсюда — заразительность вождя, зовущего людей за собой.

— Смотрите, — говорил Владимир Иванович, когда Грибов репетировал на сцене, — вот он опять застрял — на секунду, на полсекунды, на четверть, но застрял. Перевел мысли на другой объект с обыкновенной хорошей энергией, со своей, грибовской, энергией, а мне этого мало. Мне нужна энергия Ленина…

Он боролся с «объяснительной жестикуляцией» актера. Ленин не убеждает — он вдохновляет, воспламеняет. Он настаивал на том, что Ленин, говоря о будущем, мечтает о громадных преобразованиях странны, увлечен своими мыслями настолько, что почти не видит человека, с которым говорит. Он только ощущает его, зовет его в свой мир. Объект внимания не в партнере, а на тех мыслях, которыми он хочет партнера заразить.

А одновременно Владимир Иванович добивался пронзительного умения «вобрать в себя» партнера.

Живое восприятие партнера всегда было одной из сильных черт Грибова. Но и в этот как будто бы благополучный процесс Немирович-Данченко вносил коррективы.

Ему казалось, что восприятие Грибова недостаточно энергично. Ленину нужно меньше времени, чтобы заглянуть в самую суть человека. У него молниеносность ориентировки.

— Как только заслушались партнера, как только на секунду дольше, чем надо, отдались как будто бы правдивому восприятию партнера, — *я протестую*! Я хочу видеть, что Ленин думает, чувствует, действует {372} интенсивнее, чем я, — обыкновенный человек! Надо вдуматься в природу чувств и мыслей гения — это природа совсем особая…

Он приводил в пример Станиславского, чей процесс мышления был знаком всем актерам. К непосредственности восприятия Константина Сергеевича нельзя было привыкнуть, она ошарашивала, казалась свойственной только ребенку. Но через секунду поражало другое: непосредственно восприняв факт, Станиславский тут же приходил к выводам, доступным только гениальному уму. Вопросы искусства жили в нем беспрестанно, не было секунды, когда этот второй план Станиславского ушел бы из его жизни. Наблюдал ли он первые шаги ребенка, смерть, болезнь, радости или горести жизни, — все поглощалось главной, ведущей идеей его жизни, все ставилось на службу этой идее.

Жизненная сверх-сверхзадача Станиславского была так очевидна всем людям МХАТ, сам Станиславский так знаком, что эти сравнения помогли Грибову в какой-то степени уяснить себе беспрерывность и напряженность второго плана, к которому Владимир Иванович звал в роли Ленина.

Тщательно Владимир Иванович работал над тем, чтобы впервые произнесенное слово: *Ленин* — «взяло» зрительный зал. Ему нравилось, что Погодин, до того как вывести Ленина на сцену, как бы подготовляет зрителя и в течение целой картины дразнит его воображение — Ленин где-то здесь рядом и вот‑вот появится.

Егерь Чуднов — А. Чебан и матрос Рыбаков, — Н. Боголюбов, сидя у костра, ждут Ленина. Из слов Чуднова мы узнаем, что Ленин приехал на охоту задумчивый, с патронами повозился и бросил. Прошелся, сказал: «Я на озеро пойду, вы меня не ищите. Я сам вас кликну», — и ушел.

Мы знаем еще, что Чуднов, не дождавшись зова и беспокоясь, что Ленин продрогнет, решил напомнить ему про горячий чай. «Я издалека его увидел, — говорит он Рыбакову. — Сидит он там на чем-то, на пне ли, на камне ли, — не пойму, облокотился, на тот берег смотрит. Зови сам, а я не решаюсь».

Вот над этими репликами Чуднова Владимир Иванович работал с удивлявшей всех настойчивостью. А. Чебан создавал эпическую фигуру русского крестьянина — суровый, неторопливый в движениях и жестах, с редкой, скупой улыбкой, он невольно вызывал к себе уважение. Но Немирович-Данченко на этот раз был особенно требователен и придирчив — ему нужно было, чтобы в отношении этого человека к Ленину не ощущалось ни капли актерской аффектации, ни йоты сантиментов. Почтение, уважение, любовь, понимание роли Ленина в общем масштабе происходящего — все это должно было исходить *от крестьянина*.

— Малейшая тень фальши в словах о Ленине — и сразу погибнет все, — говорил Немирович-Данченко. — Каждый, сидящий в зрительном {373} зале, сверяет свое чувство к Ленину с тем, что преподносит ему актер, и если это не соответствует тому чувству, которое Ленин вселил в сердца целого поколения, — зритель отвернется от театра. Отвернется он и тогда, когда увидит уважение «вообще», то есть абстрактно-театральное уважение. В спектакле о Ленине никакое «вообще» недопустимо. Итак, Ленин где-то здесь, он рядом, и думает о чем-то важном — это должно быть главным в картине… Тут Немирович-Данченко сказал вещь неожиданную:

— Мне хочется, чтобы Ленин появлялся в конце картины. Мы попросим Погодина написать несколько новых реплик. Вызывайте на репетиции этой картины Грибова.

Характер репетиций изменился. Работая с А. Чебаном и Н. Боголюбовым, Немирович-Данченко теперь то и дело обращался к Грибову, вовлекая его в суть происходящего. Потом долго и кропотливо репетировал выход Ленина, требуя, чтобы Грибов, появляясь на сцене, приносил с собой внутренний груз тех размышлений, которые отвлекали Ленина от охоты.

А однажды Грибов и я были вызваны в кабинет к Владимиру Ивановичу. Немирович-Данченко начал с вопроса Грибову:

— О чем вы думаете во время охоты?

Грибов подробно рассказал о том, какие проблемы могли в этот период занимать Ленина. Владимир Иванович был доволен.

— А теперь, — сказал он, — давайте сузим этот круг. Возьмем для начала один вопрос — электрификацию. Сейчас именно эта мысль занимает Ленина. Увлекитесь этой мыслью настолько, чтобы при малейшей возможности от других дел и мыслей возвращаться каждый раз к ней. Тогда вы не приблизительно, а точно будете строить свои внутренние монологи.

Это была замечательная репетиция. Владимир Иванович заставлял Грибова молча думать. Изредка, чтобы проверить ход его мыслей, просил его произнести две‑три фразы вслух и, не останавливая, осторожно корректировал его.

Потом он стал перебивать думающего Грибова вопросами. Вопросы были такие, с какими можно было обратиться к Ленину, так что они отвлекали от мысли не просто Грибова, а Грибова — Ленина.

Нас поражало, насколько свободно, без малейшего напряжения Немирович-Данченко мог черпать темы, связанные с деятельностью Ленина. Он не готовился заранее к этим вопросам, но они были точны, конкретны и основаны на фундаментальных знаниях.

После каждого ответа Грибова Немирович-Данченко предлагал ему возвращаться к внутреннему монологу об электрификации.

Конечно, это требовало огромной работы. Но зато Грибов понял, что значит окунуться в определенный, очень интенсивный строй мыслей, потом в силу обстоятельства отрываться от него и вновь возвращаться.

{374} Отпустив Грибова, Владимир Иванович попросил меня остаться.

— Я раскрою вам один педагогический секрет, — сказал он, пощипывая бородку, явно довольный результатами репетиции, — Ленин в финале картины выходить не будет. Погодин верно задумал появление Ленина только в следующей сцене. В первой картине зритель узнает, что Ленин занят какими-то большими, серьезными мыслями. Во второй Ленин сам признается, что действительно был сегодня плохим охотником, и не скрывает, что его занимало другое. Погодин строит все на многоточии, на намеке, который должен заинтриговать зрителя. Но нам с вами надо добиться того, чтобы в актере действительно жила мысль, которая то и дело отвлекала бы его от простых, обыденных событий, происходящих в избе охотника, где зритель впервые видит Ленина. Вот для того, чтобы Грибов активно наработал этот второй план, я вызывал его на репетиции и готовил к тому, что ему придется выйти на сцену непосредственно после размышлений об электрификации. Как только я буду убежден, что Грибов эти внутренние монологи освоил, я откажусь от его выхода в «Опушке». И тогда все, что происходит в «Избе», — азартный, веселый спор Ленина с детьми, его встреча с звонарем и т. д. станут теми событиями, которыми он будет занят, как всегда, непосредственно и энергично, но от которых будет вновь и вновь возвращаться к мыслям об электрификации. Пусть Грибов вначале, пока не овладеет внутренней техникой процесса, делает эти переключения вольно, когда захочется. Потом мы подчиним это рисунку всей сцены. Надо сделать все, чтобы разбудить в Грибове способность к внутреннему полету мысли…

Разговоры и встречи с Владимиром Ивановичем, предварявшие и завершавшие репетиции, стали не только моими режиссерскими «университетами». Я видела, что он ждет от меня не просто выполнения своих заданий, но самостоятельных творческих поисков. Не знаю, на чем строились его отношения с другими помогавшими ему режиссерами, но на себе я чувствовала, с одной стороны, очень большую требовательность в выполнении намеченного им, с другой, — готовность принять найденный мной интересный ход. Мне кажется, он работал со мной так же, как с актерами, — будил инициативу, увлекал громадной серьезностью дела и, как только ощущал какой-то творческий отклик, немедленно сам откликался на него, заражая меня уже новыми мыслями.

В этой работе, как ни странно, я чувствовала абсолютную свободу. Исключительная чуткость к другому, огромная культура мысли, общение с младшим помощником, как с равным, — это были великие качества Немировича-Данченко-педагога. Он воспитывал, кроме всего прочего, примером. Казалось, в восемьдесят лет, когда за плечами такая огромная жизнь, могут появиться в человеке усталость, успокоенность, даже некоторый налет цинизма, а это потянет к самопоказу, к {375} демонстрации своего умения, и т. п. Но ничего подобного! В этом человеке была заложена могучая сила помощи, и она поглощала маститость, заставляла мучительно размышлять, советоваться, передумывать и т. д. и т. п. Это заставляло его, глубокого старика, звонить мне по телефону и рассказывать о том, что он, наконец, увидел, понял, как Ленин выходит ночью на набережную Кремля. В телефон звучал чуть глухой голос, негладкая, затрудненная речь, чувствовалось, что, говоря, он ищет, проигрывает, вызывает в себе то, что завтра понесет актеру:

— Сидел на заседании… душно… устал… Вышел на набережную. Пальто распахнуто. Попробуйте завтра до моего прихода. Пусть Грибов проверит это — вышел на воздух, дышит полной грудью, тело свободно, полное мышечное освобождение… Мысль снова занята главной, ведущей мыслью — электрификация… Мысль-мечта, она не изнуряет, не утомляет, а наполняет новыми силами… На это общее самочувствие должны лечь все эпизоды картины — встреча с Рыбаковым, с нищей, с трамвайщиками. И, наконец, внутренний монолог выльется и оформится в слова, обращенные к Рыбакову: «Я давно размышляю об электрификации России. Как вы полагаете, пройдет у нас электрификация?.. Вы пока никому не говорите, а то меня назовут сумасшедшим. Все-таки это пока мечта…»

Иногда по состоянию здоровья ему не следовало приезжать на репетицию, но он всегда приезжал. Я не встречала человека, который так активно гнал бы от себя мысль о старости. Острейший самоконтроль позволял ему ощутить усталость раньше, чем ее замечали окружающие. Иногда в самый неожиданный момент он хлопал в ладоши — это означало конец репетиции. Все немедленно расходились и оставляли его одного. Он отдыхал несколько минут и уходил. Репетиция продолжалась без него. Это было какое-то удивительное самоограничение — он не разрешал себе репетиции без стопроцентного права на нее. Усталость парализовала мысль, делала ее вялой, неточной. А этого Немирович в работе не допускал.

Он не переносил хотя бы тени опеки. Помню, как однажды мы поднимались вместе по лестнице. Я заметила, что Владимир Иванович через каждые две ступеньки останавливается и задает мне какой-нибудь вопрос. Такая точная очередность остановок обеспокоила меня, и когда после одного из моих ответов он стал подыматься дальше, я взяла его под руку, чтобы помочь. Он остановился, вежливо отнял у меня руку, с ласково-иронической улыбкой взял меня под локоть и спросил: «Может быть, мне вам помочь?»

Я почувствовала, что доставила ему неприятную минуту — я была обязана не заметить то, чем он не собирался делиться со мной. Для любого проходящего наши остановки казались обычным следствием живой {376} беседы — никто не догадывался, что разговоры эти были придуманной маскировкой…

У больших мастеров режиссуры бывают свои секреты. Один из секретов Немировича-Данченко заключался в том, что, общаясь с актерами, он очень тонко суфлировал им *природу внимания* персонажа. По тому, каким он сам приходил на репетицию, всегда можно было понять, кому из актеров будет главным образом посвящена репетиция.

Однажды у меня произошел интереснейший разговор с ним на эту тему. Он вызвал меня к себе домой после репетиции, на которой не присутствовал по настоянию врачей. Мы сидели в его кабинете, он, как всегда, в углу дивана, я — рядом, на стуле.

Этот кабинет, многим знакомый до последней детали, стоит описать отдельно. Когда я вошла сюда первый раз, мне сразу бросился в глаза огромный, во всю стену дубовый книжный шкаф. Потом я узнала, что конструкцию этого сооружения Владимир Иванович сам придумал, начертил, и шкаф был построен в мастерской МХАТ.

В верхней части шкафа было сорок два небольших отделения. В них были вставлены медальоны писателей, сочинения которых тут находятся. К полочке, которая отделяла нижнюю часть шкафа от верхней, привинчены были точилки для карандашей. Около шкафа — лесенка в четыре ступеньки. У противоположной стены — небольшой диван, на нем Владимир Иванович спал. Перед диваном — овальный стол, покрытый бархатной скатертью, и два кресла. К столику примыкало большое бюро карельской березы. На нем стояла лампа с большим абажуром, бросавшая мягкий свет. На полочке бюро меня однажды удивила тарелка, на которой лежали разнообразные ключи и гвозди. Владимир Иванович поймал мой взгляд и объяснил, что собирает эти предметы, если находит. Он считал, что они приносят ему счастье…

Итак, я спросила его, как он готовится к репетиции, и почему нередко, хотя он еще не произнес ни слова, можно понять, какой исполнитель будет в центре его внимания.

— Хороший вопрос, — сказал он. — Хотя, впрочем, нигде, как в подготовке к репетиции, индивидуальность режиссера не проявляется так разнообразно… В разные периоды работы я, конечно, готовлюсь по-разному. Пока я не чувствую «зерна» пьесы, репетировать не могу вообще. Как только подойду к этому «зерну», охвачу целое, — даю себе право начинать. Сейчас, вступив в задуманный без моего участия спектакль, я первое время внимательно сверял свои впечатления с тем, что мне подсказывала интуиция. И теперь в целом ряде моментов я убежден, что вижу, чувствую каждую картину, понимаю, чем живет, чего добивается каждый из участников, а главное, мне ясно, кому и чем я должен помочь. Поэтому вы, наверное, и угадываете, с чем я прихожу на репетицию. И вне репетиций и по пути в театр я думаю об {377} одном — о психологии действующего лица, еще недостаточно глубоко понятой актером. Это, так сказать, мой второй план. Я приучил себя приносить с собой то внимание, тот ритм, ту атмосферу, которые я буду сегодня раскрывать актеру. Обычно какому-то одному, определенному актеру.

Я не думал, что это разгадывается. А не говорил я об этом потому, что этот внутренний ход формировался во мне, по всей вероятности, подсознательно.

Задав мне вопрос о том, как я это делаю, вы заставили меня самого разобраться в способах режиссерского воздействия. Оказывается, второй план должен быть у режиссера — тогда он ощущается актерами; он должен быть и у актера — тогда он будет доходить до зрителя. Начальный ход к этому второму плану: *на чем сосредоточена мысль*… Итак, на чем сосредоточена мысль… Вот смотрите, я сейчас буду думать мыслями разных людей, попробую брать внутренние монологи действующих лиц в разные моменты пьесы. Вы, если поймете, кто это, скажите мне.

Это было чудо мастерства, демонстрация виртуозной психотехники режиссера. Он, собственно, ничего не делал. Не говорил, не двигался, почти не менял позы, — он думал. Мне не приходилось тратить энергии на разгадку. Ленин… Забелин… Нищая… Казанок… Рыбаков… Скептик… Испуганная… Все эти образы, такие сложные и разные, возникали мгновенно и, пожив несколько минут, исчезали.

— Я вам показал главным образом *природу мышления* человека. Не забывайте об этом в своей режиссерской работе. Как только актер уцепит качество, характер мышления действующего лица, — он на верном пути к образу. Отсюда пойдут и глаза, и характер движения, и манера говорить.

В тот же вечер Владимир Иванович фантазировал вокруг картины в кабинете Ленина. Этой сцене он, естественно, придавал огромное значение. *Ленин в Кремле. Ленин в своем кабинете*. Само по себе, вне зависимости от сюжетных ходов пьесы, это уже должно вызвать особую настроенность зрительного зала. Нельзя считать, что одно только сходство захватит зал. Ленин уже дважды появлялся в пьесе. К нему уже должны были привыкнуть, полюбить, найти в нем знакомые или доселе неведомые черты. Но встреча с ним в Кремле должна взволновать по-особому — слишком тонкие нити соединяют нас с образом «Ленин в Кремле».

— Вы искали простоты. Понимаю и принимаю это. Не только согласен, но и всячески помогаю взвалить все на плечи актера. Целиком согласен, что вы с Леонидом Мироновичем отказались от каких-либо внешних эффектов: фанфары и музыка — это наивные и шаблонные приемы. Но в театре нельзя уйти от театрализации, от выпуклости, от {378} того, что я называю «художественным подъемом». Этот художественный подъем надо суметь показать какими-то особыми, внешними средствами. *Ленин работает*… Разгадать и показать этот процесс натуралистически нетрудно. Но нам нужен не натурализм, а поэтический, художественный подъем. Этот подъем должен возникать в первую очередь из степени сосредоточенности Грибова — Ленина. Из качества внимания, из силы концентрации. Завтра будем искать паузу, с которой начнется картина. Эта пауза мне представляется очень долгой…

Перед следующей репетицией мы с Грибовым отправились в Кремль, в кабинет Ленина. Мы бывали здесь уже неоднократно, но когда суживается задача, восприятие становится глубже. Раньше хотелось рассмотреть все. И книжные шкафы, и книги с пометками Владимира Ильича, и географические карты, и предметы, стоящие на письменном столе. На этот раз внимание не распылялось — у нас была точная цель. Нам нужно было представить себе Ленина одного, в кремлевском кабинете, за письменным столом…

Секретарь Ленина Л. А. Фотиева рассказывала нам о его рабочих привычках, о полной тишине, которая была ему необходима, о расположении вертушек с нужными ему книгами, — он брал их, не вставая с места, — о точно продуманном рабочем режиме, о фантастическом умении вмещать работу в жесткие рамки отведенного на нее времени…

К следующему приходу Немировича-Данченко на репетицию мы с Грибовым подготовили паузу. Грибов писал, брал с вертушки книгу, читал нужный ему для работы кусок, думал, опять писал. (Мы знали, что Владимир Иванович сразу спросит: «Что пишет в данную секунду Ленин? Какая взята книга? Каков внутренний монолог — произнесите его вслух!» И т. д.)

Просмотрев то, что мы приготовили, Владимир Иванович остался доволен.

— А теперь будем отсекать все лишнее, — сказал он.

И началась кропотливейшая работа над минутами, в которые Ленин не произносит ни слова. Немирович-Данченко проверял каждое движение Грибова. Оправданные в плане житейском и психологическом, они иногда не удовлетворяли его с точки зрения той особой выразительности, которой он добивался. («Ленин пишет одно из своих великих произведений. Сейчас у него в мозгу формируются мысли, которые будут жить в веках. Максимальная скупость в движениях. Вместе с тем никакой позы…»)

В дальнейшем Немирович-Данченко провел одну из самых интересных репетиций этой картины. Технически она называлась «световой». Вызваны на нее были два актера — А. Грибов и В. Марков, игравший Дзержинского. Длилась эта репетиция полный рабочий день.

{379} Как всегда, спокойно, неторопливо Владимир Иванович добивался освещения, которое он, видимо, давно задумал. Оно не имело ничего общего с бытовым освещением. К сожалению, световая техника даже в Художественном театре очень бедна, тем не менее Немирович-Данченко добился очень интересного света.

Это были великолепные уроки постановочной режиссуры — поиски переходов от темноты к локальному освещению лица, рук, фигуры Ленина, чуть видимого силуэта Дзержинского, света из внутренних комнат, соединяющихся с кабинетом Ленина… Потом мягких переходов к полному освещению, а в финале картины возврат к первоначальному свету — кабинет погружается в какую-то светящуюся темноту, на фоне которой — Ленин, его голова, глаза, руки…

В течение всей репетиции Владимир Иванович держал Грибова в напряжении. Он репетировал именно с ним, а незаметно от него давал задания осветителям и постановочной части. Потом он на какое-то время отпускал Грибова и уходил сам, поручая В. Дмитриеву и мне выполнить его указания. Проверив исполненное, он вновь делал Грибова центром своих поисков. На сцене бесшумно работали электрики, а репетиция посвящалась Грибову, тому, как он должен сыграть паузу в кабинете.

Актер, находясь на сцене, не имеет права выключаться из круга своих обязанностей по отношению к роли, — это было одним из самых строгих требований Немировича-Данченко. Я только значительно позже, в самостоятельной работе, поняла, какая воспитательная сила в этом требовании заключалась, как оно развивает волю, дисциплину, углубляет ответственность актера.

Кончив репетицию, Владимир Иванович поблагодарил Грибова за выдержку и терпение, а всю техническую часть — за идеальную тишину.

— Устал, наверное, Грибов, — сказал он мне, когда все ушли. — Но теперь я спокоен. Мы добьемся этой паузы, и она будет волновать зрителей. Технически она наладится быстро. Главное, я понял сегодня, что Грибов уже владеет ролью настолько, что может долго, безмолвно думать в ней…

Начиная и кончая картину с образного поэтического обобщения, Владимир Иванович хотел, чтобы зрители на несколько секунд видели Ленина как бы поднимающегося над сюжетом пьесы, Ленина — великого мыслителя и вождя.

— В финале Ленин должен быть высвечен ярко. Надо не обманывать, а открыто делать условный свет. Но эффект этот возможен только в том случае, если актер примет на себя все внимание зала. Я ему помогаю, а не заменяю световым эффектом его власть над зрителями…

Если в том, как Грибов встанет, сбросит с себя усталость, позвонит {380} секретарю, не будет настоящей правды, — моя пауза и световой эффект сразу прозвучат театральной вычурностью. Если же Грибову внутренний импульс точно подскажет, что надо переходить к текущим делам, — тогда он не будет искусственно перескакивать *из позы в жизнь*. Его самочувствие подскажет ему новое дело, а не новый сценический прием. Трудность в том, чтобы реакция зрителей, которую я очень ясно себе представляю и которую хочу завоевать, может потянуть актера пусть на самое утонченное, но — позерство. Ленин и позерство — это недопустимо. Но в Грибова я верю, он на позерство не попадется.

Так оно и было. Если Грибову в роли Ленина можно было бы предъявить какие-то упреки, то никак не упрек в позе. Актер добился *простоты народного вождя* — в этом была сила его обаяния и заразительности. Грибов в этой роли удивительно слушал, и это умение слушать людей передавало одну из замечательных черт Владимира Ильича. Грибов добился великолепных переходов от напряженной мысли к юмору — и в этих переходах тоже был знакомый ленинский характер.

Но были сцены, которые давались Грибову трудно, так что порой он терял веру в себя. Например, сцена, когда Ленин привлекает Забелина к работе.

— В этом куске он перестает быть Лениным, — огорченно говорил Немирович-Данченко.

Разговор происходил во время крошечного перерыва, когда актеры готовились вновь повторить сцену. Владимир Иванович стоял в зрительном зале, опираясь на суфлерскую будку, — это была одна из его любимых поз. Потом вдруг оказал:

— Пойду на сцену. — Он нередко в перерыве шел на сцену, там ему ставили стул, и он сидел, что-то прикидывая и соображая. — Ага, поймал! — услышали мы, когда уже актеры вернулись в зал.

— Вы сердитесь, — обратился Владимир Иванович к Грибову. — Да, вы *сердитесь*. А Ленин *разгневан*. И тут дело не в степени, а в *качестве* чувства. То, что вы сердитесь, делает вас слабым, а погодинский Ленин, как только узнает, что Забелин стоит на улице и торгует спичками, сразу же обращается к нему с вопросом: «Оптом торгуете или в розницу? По коробочке?».

Сейчас у вас в душе обида, — и это все мельчит. Ленин не может *обижаться* на Забелина. Он с ним ничем не связан, он его видит первый раз в жизни. Для него Забелин — один из тех специалистов, которым надо поручить одно из важнейших преобразований страны. И вдруг этот человек не просто отсиживается в своей берлоге, а еще занимается торговлей спичками. План электрификации и… спички. Как только с этой точки зрения вы посмотрите на инженера, который вам рекомендован Дзержинским и Кржижановским, у вас возникнет {381} совсем другое отношение к нему, другой темперамент, другой ритм.

Помню, как Владимир Иванович показал Грибову сцену: «В наше время спичками торговать… За такие штуки надо расстреливать… как хотите!»

Тут не было элемента злобы, зато были азарт, непоколебимая вера в свою правоту. Он не показывал ни характерности, ни мизансцены, не касался текста. Он показал перспективу мысли, зоркость, чувство цели. И с этой высоты разговаривал с запутавшимся человеком. Тут были и ирония, и гнев, и доброта. Тут был живой Ленин.

Немирович-Данченко хотел, чтобы отсвет ленинского гения ложился на все образы спектакля, чтобы зритель ощутил влияние Ленина на окружавших его людей, чтобы ленинский образ жил на сцене и тогда, когда сам Ленин на ней отсутствует. Как изменяется, какое новое направление приобретает психика современника Ленина под влиянием личной встречи с ним, — этот вопрос Владимир Иванович ставил перед каждым исполнителем и требовал ясного и полного ответа на него. Тема *Ленин* стала постепенно вторым планом для всех до единого исполнителей. Старые и молодые актеры МХАТ проходили под руководством Немировича-Данченко своеобразную политическую и жизненную школу.

## 2. Экспромты М. М. Тарханова. — «Стола я не отдам». — Фотографии. — Немирович-Данченко защищает автора. — Струны актерской души.

Интереснейшей была работа Немировича-Данченко со «стариками» МХАТ — Тархановым и Книппер-Чеховой. На этих двух замечательных художественных и человеческих личностях, на том, как они раскрылись передо мной в «Курантах», мне хочется остановиться особо.

Жизнь двух родных братьев, двух великих русских актеров — Москвина и Тарханова — сложилась по-разному. Михаил Михайлович любил рассказывать, как в вечер 14 октября 1898 года, когда Москвин впервые вышел на сцену Художественного театра в «Царе Федоре», младший Москвин в Рязани играл в какой-то мелодраме сразу четырех лакеев.

— В первом акте, — рассказывал он, — я играл старого лакея с большими бакенбардами, во втором — молодого с маленькими бакенбардами, в третьем — бритого со слегка припудренными волосами, а в четвертом — татарина с акцентом.

{382} 15 октября пресса писала о том, что «вчера родился новый великий русский актер, имя ему Москвин». Тогда младший Москвин переменил свою сценическую фамилию и стал Тархановым.

Талант громадный, своеобразный, он развивался без помощи таких гениев педагогики, как Станиславский и Немирович-Данченко, вне коллектива, исповедующего единые эстетические принципы. Судьба его складывалась трудно. Он воспитал в себе художника тяжелым трудом и жестким самоконтролем.

С Москвиным его сближала одна черта — *простота*. Как он не растерял этот драгоценный дар в тридцатилетних скитаниях по провинции, — понять трудно.

Тарханов относился с глубоким уважением к МХАТ и его режиссуре, но вместе с тем берег свои актерские «секреты», боролся за право на свою, тархановскую яркость. Привыкнув сам отвечать за свои роли, он относился к режиссерским замечаниям без особой поспешности:

— Вам, режиссерам, хорошо, сидите себе в темном зале, а мы на свету. Уж вы не обижайтесь. Я подумаю, прикину, может, и сделаю по-вашему…

Боролся он за свою самостоятельность мягко, деликатно. А безграничный юмор, которым веяло от него не только со сцены, но и в жизни, придавал его позиции своеобразный характер. Он еле уловимо вздыхал, отводил глаза куда-то в сторону, и все невольно смеялись. Но мы уже знали, что за всеми этими вздохами — упорная воля.

К приходу Немировича-Данченко в работу над «Курантами» Тарханов, по существу, уже создал роль. Слух о том, что он блестяще репетирует, распространился далеко за стены театра — его Забелина ждали. Незанятые в пьесе актеры заходили в зал, чтобы посмотреть на Тарханова.

И действительно, он репетировал смело, талантливо, неожиданно. На рядовых репетициях после его сцен нередко вспыхивали аплодисменты.

Так было, например, в сцене, когда Забелин после торговли спичками у Иверской возвращается домой. Дома гости. Тема разговоров одна — большевики все разрушили, вокруг холод, голод, аресты…

Тарханов приносил с собой тот азарт юродства, который заставлял его, наперекор здравому смыслу, ежедневно таскаться к Иверской, чтобы «раздавать людям огонь». Были оборваны все нити, связывавшие его с привычной жизнью, осталось одно — ирония над всем происходившим. Чем хуже — тем лучше! И он с аппетитом, как-то вздыхая и выдыхая словами, наслаждался тем, что большевики «социализм пообещали, а с какого конца его начинать, — никто не знает». Внутренний смех над происходящим как бы компенсировал его за разбитую жизнь. Большое {383} место в этом жизненном крахе занимала дочь, которая осмеливается встречаться с большевиком-матросом.

И вдруг Маша приводит матроса домой.

В комнате стояла ширма, закрывавшая умывальник. Не помню, как она появилась, может быть, по предложению В. Дмитриева, но мне кажется, что скорее по инициативе Тарханова. Он хотел, придя домой, мыть руки. Эта черта эпохи, когда все перекочевывали в единственно теплую комнату, понравилась нам с Леонидовым, и ширма была водворена. Но воспользовался ею Тарханов совсем неожиданно. Когда в комнату вошел Рыбаков, Забелин исчез за этой ширмой.

Экспромты Тарханова все любили. Уже вот‑вот приближаются его реплики; Забелина — Книппер-Чехова и Маша — Пилявская с беспокойством поглядывают на ширму. И вдруг Тарханов, высунув голову над ширмой, самым скромным, мягким, но непередаваемо язвительным тоном спрашивает Рыбакова, когда же придет полное завоевание социализма.

Это было очень смешно. Тарханов и здесь подчеркнул тему юродства. Дальше он разговаривал, то появляясь, то исчезая за ширмой, а потом окончательно выходил и устраивал для себя зрелище. Он разглядывал Рыбакова то в профиль, то в фас, расхаживал по сцене, переваливаясь с ноги на ногу, ласково улыбался и давал волю своим издевкам. А когда Рыбаков — Боголюбов, перенеся все эти издевательства, весело говорил: «Мне смешно, что вы беситесь. По-моему, вы — дикий человек», — Тарханов останавливался как вкопанный. Казалось, у него сейчас выскочат глаза от изумления. «Дикарь?» — спрашивал он растерянно. — «Дикарь». — «И вы явились меня просветить?» — «А что же вы думали? Конечно».

Какое-то время Тарханов оставался неподвижным. А потом постепенно начинал смеяться. Смеялись лицо, руки, все туловище. Ирония, самодурство — все это куда-то пропадало. Смеялся умный и добрый человек, в поведении другого увидевший что-то близкое и понятное себе.

Помню еще другую сцену.

Тарханов — Забелин возвращается из Кремля. Он внутренне перевернут; в каждом движении сквозит какая-то наивная беспомощность, а слова идут врозь с движениями. Случилось что-то громадное, не вмещающееся в его мозгу.

Его позвали, его знают, он, оказывается, нужен!

Он ведет себя, как маленький ребенок, которому нужна помощь. Маша их знает. Сейчас только она может честно и прямо сказать, годится он для новой жизни или нет. И вдруг поток детски настойчивых вопросов обрывался. Тарханов замолкал, стоя посреди сцены, закинув голову, сцепив на затылке руки. Он смотрел куда-то вперед. Слезы лились по его совершенно спокойному лицу. Ни один лицевой мускул не подыгрывал {384} слезам. Пауза длилась долго — Тарханов просил Пилявскую не торопиться с репликой.

«Скажи, милый мой, о чем ты думаешь?» — произносит Маша наконец. Тарханов продолжал молчать. Потом выражение его глаз становилось лукавым, и он, не меняя позы, начинал осматривать комнату. И вдруг, резко повернувшись спиной к зрительному залу, весело, озорно, звонко кричал: «Прасковья! Несите метлу скорее!» Кидался к заваленному продуктами столу: «Мария, очищай стол… вон отсюда всю эту шваль. Отец инженер, а в кабинете бакалейный склад!» Кульки, пакеты, спички — он бросал все это в руки Прасковьи и Маши в таком бешеном ритме, что они еле успевали подхватывать. Это был бунт против сетей, в которые он попался и из которых сейчас выпутывался. Впереди была новая жизнь, и этой жизни он был нужен.

Тарханов в этой роли нес в себе качества талантливого самородка из народа, поднявшегося «от земли» к вершинам науки. Трагедия его заключалась в том, что система представлений, сложившихся в нем за годы служения буржуазной науке, восстала против преобразований, потрясавших страну, а горячая, жадная любовь к родной земле, к самому ее воздуху отвергала мысль об эмиграции и заставляла с острой болью смотреть на то, что казалось ему горем его родины. Человек из народа, оказавшийся в разладе с народом, — вот что было «зерном» Забелина на репетициях. И потому он зло юродствовал, кривлялся и паясничал, яростно оберегая свою душу от вторжения новых идей.

И вот, принимая в общем замысел Тарханова, восхищаясь отдельными кусками роли, Немирович-Данченко явно чему-то в нем засопротивлялся. Это почувствовали и Михаил Михайлович и я. Немирович-Данченко работал с Тархановым с еще большей деликатностью, чем с другими актерами. «Как вы думаете… как вам кажется…» — он будто завлекал его в процесс каких-то своих, еще зыбких, еще неготовых решений. Чувствовалось, что Владимир Иванович собирается внести серьезные коррективы в роль, и в Тарханове возникло этакое «ласковое упорство». Он очень внимательно слушал, не спорил. Но и не шел навстречу. Ждал.

Это было серьезное единоборство. Оно напоминало охоту за крупной рыбой, которую с таким мастерством описывает Хемингуэй. Немирович-Данченко понимал, что Тарханов отдаст найденное только за лучшее. А в лучшее ему в данный момент нелегко поверить. Нажитое ему сейчас дорого — проверено на режиссуре, на других актерах, на собственном самочувствии. Владимир Иванович, примериваясь к актеру, тоже ждал. Ждал момента, когда Тарханов мог бы клюнуть на какой-нибудь новый для себя «манок».

Как-то Михаил Михайлович подошел ко мне. Волнуясь, он всегда начинал как-то гримасничать, приседать, придыхать и жаловаться на {385} то, что плохо себя чувствует, что роль забирает у него последние силы и т. д. В результате попросил меня откровенно поговорить с Немировичем-Данченко.

— Я ведь провинциальный актер. Куда мне до МХАТ, — говорил он (а за этим звучало: «Меня голыми руками не возьмешь!»). — Скажите, пожалуйста, Владимиру Ивановичу, что если наигрываю, — сниму, недоигрываю, — прибавлю. Но скажите ему, что Забелина я полюбил, он не дает мне покоя, ходит и ходит за мной… Знаю я его, подлеца! — кончил он, растягивая широко губы и подмигивая куда-то в пространство…

— Владимир Иванович, Тарханова беспокоит, почему вы его не вызываете.

— Да? — обрадовался Немирович-Данченко. — Великолепно! Значит, пора начинать. Посмотрим, можно ли сказать ому главное…

— А что главное?

— Пока это должно быть тайной для Тарханова, но вам скажу. Сейчас он играет пьесу о Забелине, а нужно, чтобы он играл пьесу о Ленине. Талантище он громадный, обаяние невиданное, сердце, мысль, юмор, драма — все есть, но пока он «берет все на себя», не сверяет «зерно» образа со сверхзадачей пьесы. Я беру под сомнение: позвал бы Ленин такого? Нет, по самому существенному в роли он неправ. Его мысль работает вне сверхзадачи пьесы; нужно ее к этой сверхзадаче направить. Скажите Михаилу Михайловичу, что я в него верю, насильно отнимать ничего не буду, а дам *во‑о сколько*, — и он широко раздвинул руки.

И вот, наконец, на репетицию были вызваны все исполнители забелинской картины. Владимир Иванович просил, чтобы были полностью поставлены декорации, дан свет. Перед репетицией Владимир Иванович извинился — он начнет с того, что, собственно говоря, касается режиссуры, а уже потом перейдет к актерам.

— Думаю я, думаю и никак не могу отделаться от вопроса: Почему такая подчеркнуто буржуазная у Забелина квартира? Почему такой роскошный кабинет? Разве для пьесы важно, что он богатый инженер? Не важнее ли, что он *ученый*, крупный ученый? А Советскую власть он не потому не принимает, что богатый инженер, а потому, что высоко предан науке, которая, с его точки зрения, не нужна большевикам. А как только он столкнулся с большевиками, в чем-то разобрался, — весь им и отдается… Вот в чем вся прелесть, а не в том, что на богатого буржуа крикнули, и он пошел работать. Владимир Владимирович мне надо, чтобы это был кабинет ученого! — обратился он к Дмитриеву. — Открывается занавес, и я вижу его у себя дома, среди любимых книг, может быть, карт, и думаю: отсюда, из этого кабинета, этот человек ходит к Иверской торговать спичками!!! Вот это уже пьеса. А богатый {386} буржуа и Ленин — это не то, о чем написал Погодин, и не то, что могло бы увлечь такого актера, как Тарханов. Как вы думаете, Михаил Михайлович? — Это было сказано уже прямо Тарханову.

— Не знаю… А какие будут изменения? Ширма будет? — спросил Тарханов в упор.

— Ширма?! — переспросил с величайшим удивлением Владимир Иванович. — Вот не знаю, не думал… Я больше думаю о забелинском письменном столе. Вижу, как Забелин садится за него, на *свое* место — это единственное, что у него осталось в жизни.

Во время перерыва на Тарханова было жалко смотреть. Постаревший, осунувшийся, он в полном одиночестве сидел в буфете. Я подошла к нему:

— Михаил Михайлович, что с вами?

— Имейте в виду, ширму я ему не отдам, хоть он и гениальный режиссер. Так и передайте ему.

Я пыталась успокоить его, но врать мне не хотелось. Было понятно, что всю игру с ширмой Немирович-Данченко зачеркнул и ни под каким видом не допустит.

— Разве дело в ширме? — нерешительно сказала я.

Тарханов взвился:

— Конечно в ширме! Мало ли что еще можно придумать! А *моему* Забелину нужна ширма. Потому что он — самодур. И не нужен мне письменный стол. Павлов в городки играл и в бога верил, а был великим ученым!

— Расстроен Тарханов? — спросил меня после перерыва Владимир Иванович.

— Очень.

— Вот за что я и люблю актеров! Подумайте, кто еще способен так насмерть расстроиться из-за такой чепухи? Никто. Только актер. И чем он лучше, тем глубже это страдание. Сейчас Тарханову кажется, что у него почва уходит из-под ног, что он летит в бездну, а я ему представляюсь смертельным врагом. Пройдет неделя, и он будет мне благодарен, потому что я увидел в нем возможность исполнения гораздо более крупного. Тем более что шутовство-то его только моментами забелинское, а вся история с ширмой — талантливое баловство Тарханова. Никакого отношения ни к пьесе, ни к Забелину оно не имеет.

И началась борьба всерьез. Тарханов не скрывал своего расстройства, а Немирович-Данченко никак не реагировал на его настроение. Он приходил на репетицию бодрый, собранный, увлеченный ролью Забелина.

— Буду придираться, — начинал он. — Ошибка сейчас кроется в том, что не только Михаил Михайлович, но и все окружающие реагируют на скандал, который произошел у Малого театра, когда Забелин подрался с одним знакомым господином, как на явление нормальное. И постепенно {387} мысль, что драка — в его характере, входит в плоть и кровь понимания роли, Михаил Михайлович увлекается ею и при его таланте, заразительности, сочности нанизывает одну краску ярче другой уже не на авторский характер, а на какой-то другой, стоящий где-то рядом. Переживания строятся на вздорности, эксцентричности характера, а не на историческом конфликте.

Забелин должен отвечать требованиям Ленина. Я хочу видеть, что Ленин не ошибся, выбрав именно его. У меня горло сдавило от волнения, когда вы, Михаил Михайлович, после встречи с Лениным безмолвно плакали. А вот у Иверской я жду от вас гораздо, гораздо большего. Большей серьезности. Я приму тут любые краски, которые вам подскажет ваш талант, но за степень серьезности я буду бороться. Представьте себе меня, Владимира Ивановича, со всей моей преданностью театру, выброшенного жизнью за борт, отстраненного от дела. Я живу *без театра*, каждую секунду ощущаю, что жить без него не могу, и это вызывает во мне гнев, отчаяние, боль. — Владимир Иванович показал Забелина у Иверской, выкликающего: «Спички, серные спички фабрики Лапшина!» — А после такого времяпрепровождения я возвращаюсь домой, где все чужое, люди скучные, разговоры одни и те же. Одиночество, звериная тоска.

Немирович-Данченко пошел на сцену. Вошел туда медленно, тяжело оглядел всех. Дочь кинулась снять с него пальто. Он как-то съежился весь, и она невольно отошла.

Я любила, когда Владимир Иванович, показывая, одновременно рассказывал, как бы про себя, о своих мыслях и чувствах.

— Вот я в моем кабинете, который никому не нужен. Среди вещей, которые никому не нужны. Тоска, выть хочется. У меня ноги тяжелые. Я сейчас поймал себя на том, что хожу гораздо медленнее, чем Михаил Михайлович, но и это слишком бодро. (Владимир Иванович поправил свою походку.) Ноги стопудовые. Руки озябли. Позади бессмысленный день среди спекулянтов, беспризорных, попов, торгующих крестами… Механически снимаю пальто. Механически здороваюсь с гостями. Потом долго стою у письменного стола. В памяти возникают дни, когда мне так хорошо работалось здесь. Теперь *они*, варвары, все отняли, все разрушили. И вот из всего этого фраза: «Был кабинет, стал склеп». Это основное жизненное самочувствие Забелина. А уже отсюда — пожалуйста — все краски, все приспособления.

Немировичу-Данченко было в высшей степени присуще ощущение трагического, — я видела, что именно это в показе и подкупило Тарханова.

— Ну как, Михаил Михайлович?

— Хорошо… Вот этот кусок — у письменного стола — прекрасно. Только куда же дальше я двинусь? Меня не хватит…

{388} — А вы пока попробуйте этот кусок. Хотя от стола можно и отказаться. Я ведь говорю о том, что делается у Забелина в душе, что его толкает к Иверской…

— Нет, зачем же отказываться от стола, Владимир Иванович? Актер никогда не откажется от такого куска. Нет, стола я не отдам! — говорил Тарханов, еще накануне утверждавший что никакого стола ему не нужно.

Когда Немирович-Данченко предложил Тарханову сыграть, тот сыграл великолепно, ярко, серьезно, трагично и очень по-своему.

Дошли до прихода Рыбакова, то есть до злополучного куска с ширмой.

— Стоп! — прервал репетицию Владимир Иванович. — Сегодня много нашли. Михаилу Михайловичу надо еще утвердиться в этом. В следующий раз пойдем дальше.

Следующая репетиция началась с того, что Немирович-Данченко попросил вызвать Михаила Михайловича за полчаса до начала общей работы и показал ему «пять фотографий Тарханова в роли Забелина».

*Первая*. Забелин у Иверской, дерзкий, озлобленный. Стоит с лотком, взгляд поверх толпы.

*Вторая*. Приходит домой и глубоко, откровенно раскрывает свою боль, тоску, отчаяние, как это делал Тарханов на прошлой репетиции. Стоит, опершись руками о стол, потом садится в кресло и берется руками за голову. Какая-то безнадежная пустота.

*Третья*. Арест. За ним пришли. К этому моменту где-то готовился. Но когда это случилось, не сразу нашелся. Кажется, что надо что-то сделать. Пальто надеть, шапку, кашне, еще что-то, не может сразу вспомнить. Внешне очень спокоен. Жена дала узелок — взял. Простился, простился навсегда. Дочь хочет обнять его. Нет, с тобой обниматься не буду. Ты Рыбакова привела ко мне в дом. Ты с ними.

*Четвертая*. У Ленина. Все силы уходят на то, чтобы сохранить достоинство. Потом — не выдать своего волнения, потрясения. Он нужен, его зовут. Внутренне напряжен чрезвычайно. Но сдаться сразу что-то не позволяет. Вместе с тем острота ленинской мысли, юмор — и вдруг это непримиримое, гневное: «За такие вещи надо расстреливать!» Внутренний монолог, лихорадочный. «Давно приготовился», — срывается с губ привычная фрондерская реплика. А мысли бегут одна за другой — о нелепости жизни, о том, что демонстрация со спичками дурацкая, недостойная, и стыд, жгучий, мучительный стыд заливает все внутри. Может быть, впервые за всю жизнь слезы жгут глаза, но я — Забелин, и я не буду унижаться, хотя понимаю, что сейчас, в эти секунды, решается моя жизнь. Сейчас или никогда, сейчас или никогда, — стучит в мозгу. Сбросить бы к черту эту дурацкую позу, сказать просто, так просто, как говорилось когда-то в детстве: «Я хочу работать, {389} я хочу строить электростанции. Я люблю свою профессию!» Но язык скован, и я, как в бреду, не могу произнести нужных слов…

И вдруг что-то произошло. Ленин отходит, бросает Забелина, и доносится спокойная и словно равнодушная фраза: «Впрочем, если вас не вдохновляет идея электрификации России, можете торговать спичками!».

— Тут мне представляется большая пауза, — сказал Немирович-Данченко. — Все присутствующие занялись своими делами, вам надо уходить. А уйти вы не можете. Если уйдете, — конец. Конец всему. Пауза может быть громадная. Зал вы возьмете. Тут мне нужно ваше лицо, глаза. И потом уже: «Не знаю… способен ли я…»

Наконец, *пятая*. Дома. Пришел. Оказывается, никто из родных не уходил. Но между ними и Забелиным теперь пропасть. Главное для него в эти минуты: «*Смогу ли я?*». Чтобы понять это, нужна дочь. Это единственный человек в мире, который не потакал моим диким выходкам, который, любя меня, все-таки ушел к «ним». Нужно, чтобы Маша мне сказала, верит ли она в меня…

— Если вы с этим придете и сумеете пронести это до момента, когда вы останетесь с Машей вдвоем, вы сами почувствуете, что природа возбуждения будет иной. Сейчас вы возбуждены, но расплескиваетесь. Значит, не то возбуждение. Талантливо, по-тархановски, но — пусто. Нет второго плана, и я начинаю скучать.

Дальше я вас не трогаю. Вижу великолепный кусок, когда вы безмолвно плачете. Удивляюсь, как вы без настоящего подхода смогли взять такую высоту?

В финале полностью принимаю вас. Здесь вы имеете право на любую степень торжества, на самые яркие и сочные приспособления, я не буду ни сдерживать, ни корректировать вас…

Этот прием Немировича-Данченко — «фотографии» — представляется мне чрезвычайно интересным. Режиссер показывал, фиксировал несколько наиболее ярких моментов роли — это были разные психофизические самочувствия, разные глаза, разные мизансцены тела одного человека. Его вообще постоянно занимал вопрос типического в человеческой пластике: может ли человек в данном психофизическом самочувствии стоять, лежать или сидеть, и как именно он сидит или стоит, в каком положении находятся его ноги и руки. Нужно, чтобы в посадке человека чувствовался его внутренний мир. Он не терпел актерской несобранности, расхлябанности, граничащей, как он говорил, с нахальством, — той неотобранности поз и жестов, которая делает фигуру человека тусклой, вялой. «Попробуйте-ка мысленно сфотографировать себя, — часто повторял он, — все ли в вас выразительно, нет ли в вашем поведении случайного, мелкого, механически перенесенного из общежития в театр?»

{390} Забота Владимира Ивановича о мизансцене тела, о положении актера в сценическом пространстве, меньше всего напоминает формальные искания, стремление к внешним театральным эффектам. Он просто подсказывал актеру то физическое положение, которое точнее всего соответствует в этот момент искомому самочувствию в роли. А этот подсказ опирался на точное чувство формы.

Подсказывая, он никогда не навязывал. Чаще всего ему удавалось сделать так, что актер хотел сесть или встать именно так, как советовал Владимир Иванович.

С такой же деликатностью он подсказывал и показывал «фотографии» роли Тарханову. Он не настаивал на определенных внешних приспособлениях, но одновременно мягко отводил Тарханова от внешних эффектов, боролся за этот замечательный талант, направляя его на путь нелегкий.

(Я говорю: «боролся». Это действительно так, именно *боролся*, хотя, кажется, кому, как не ему, крупнейшему режиссеру, соратнику Станиславского, в театре, им самим созданном, получать в ответ полнейшее понимание? Его уважали, любили, почитали, слушались, но, видимо, понимание режиссера актерами — вещь более сложная и тонкая, тем более что режиссер этот каждый день все уходил и уходил вперед, отвергал вчерашнее, ставил все новые и новые задачи. Даже самым замечательным актерам, окружавшим его, иногда хотелось облегчить свой путь, воспользоваться уже завоеванным, не тратиться «безрассудно». Немирович-Данченко боролся с этим стойко, не уступая ни на йоту.)

Тарханов уклонялся, придумывал ходы сопротивления.

— Владимир Иванович, я — мягкий актер! Вся моя сила в мягкости. Как же я откажусь?! Я себя хорошо знаю…

Мы сидели втроем в одном из репетиционных фойе. Мы с Владимиром Ивановичем на диванчике, а Тарханов — напротив, отделенный от нас столом. Мне бросилась в глаза крепко сжатая в кулак рука Немировича-Данченко. Он быстро сжимал и разжимал пальцы, и по этому движению я поняла, что он внезапно рассердился. Взглянула на него сбоку и увидела, что у него покраснела шея, а другая рука очень энергично трет подбородок.

Длинная пауза. По глазам Тарханова было видно, что он растерялся.

И вдруг абсолютно спокойный, даже какой-то ласковый голос Владимира Ивановича:

— Михаил Михайлович! Почему вы не верите в себя? Почему вы вдруг относитесь к себе, как к маленькому актеру? Почему вы мешаете мне вести вас вперед? Я вот недавно еще раз посмотрел вас на сцене — зашел в ложу и увидел сцену Собакевича в «Мертвых душах». Там вы весь в подъеме. Собакевич у вас живой, настоящий, но не натуралистический. В нем целая полоса русской жизни, понятно, почему Гоголь {391} назвал «Мертвые души» *поэмой*… А в Забелине вы вот‑вот готовы подняться, а потом опять опускаетесь во имя мелкокомического. Вы — великий мастер лепить фразу. Откажитесь от комедийного приема выдоха отдельных слов. У вас юмор громадный, стихийный. Разрешите себе честно прожить внутренние монологи, которые я вам предлагаю и не думаю о том, как вы это сделаете. Поверьте, ни вы, ни я не знаем, к каким глубинам поведет вас ваш талант, как проявится огромная сила вашей индивидуальности.

У вас все это проявится мягче, чем у меня? Пускай будет мягче. Жестче? Пускай будет жестче. Тут нет заказов ни от автора, ни от режиссуры, чтобы Забелин был *такой*, а не другой. Но тут есть то, от чего я никогда не откажусь. Автор ставит Забелина в определенные предлагаемые обстоятельства, и я, режиссер, хочу, чтобы вы прожили их с той степенью глубины и серьеза, на которую вы способны.

Тарханов пытался шутить, но чувствовалось, что и ему нелегко.

— Владимир Иванович, я себя сейчас чувствую, как Забелин в ленинском кабинете… Трудно, вот я и хватаюсь за свои штампы. Владимир Иванович, подумайте: ну что бы я без них делал? — Тарханов состроил уморительнейшую гримасу, и Немирович-Данченко, глядя на него, уже не мог сдержать улыбку.

— А я и не хочу отнимать у вас штампы, Михаил Михайлович! Я хочу только, чтобы вы создавали новые в каждой новой роли. Когда-нибудь будете вспоминать: «Вот этот замечательный штамп я впервые нашел в Забелине, а помогал мне найти его Немирович-Данченко»…

В результате Владимир Иванович работал с Тархановым с огромным увлечением.

— Такого серьезного Тарханова я еще не видел. Какой талант! Сколько в нем неожиданностей! Какие запасы неиспользованной творческой энергии…

Случилось так, что война оторвала Тарханова от коллектива МХАТ — всех «стариков» театра правительство эвакуировало в Тбилиси. «Куранты» выпускались без него, зрители, к сожалению, так и не увидели этой интереснейшей работы замечательного актера.

Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой предстояло встретиться с Немировичем-Данченко в роли Забелиной. Очаровательная Ольга Леонардовна, волшебница Книппер! Однажды я навестила ее в Гурзуфе. Она поправлялась после тяжелой болезни, ей было запрещено читать. Окна комнаты были завешаны темными шторами. Она обрадовалась мне. «Вот так весь день лежу и думаю», — сказала она, грустно улыбаясь. «О чем, Ольга Леонардовна?» «О Маше». Я решила, что она говорит о Марье Павловне Чеховой, но из следующей фразы поняла, что речь идет о Маше Прозоровой из «Трех сестер». Эта Маша жила в ее мыслях, может быть, реальнее, чем многие люди, с которыми ее сталкивала {392} жизнь. Пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь» оборачивается для актера сложным и длительнейшим процессом. Уже давно актер не играет той роли, уже забыл ее слова, а в душе живет какой-то слиток давно добытого драгоценного вещества, и стоит только дотронуться до него мыслями, как он оживает. Еще позже, когда Ольга Леонардовна уже совсем не играла, я однажды сидела у нее дома. Старость уже взяла свое, отразилась на слухе и на зрении, но не коснулась живой, эмоциональной памяти актрисы и до конца своих дней обворожительной женщины. Я спросила:

— Что из всей вашей жизни в театре вам дороже всего?

Она задумалась. Мелькавшие мысли легкими тенями ложились на ее лицо.

— Чувства, — ответила она. — Чувства, которые я испытала.

Она отдалась воспоминаниям. В этом молчании, которое прерывалось изредка совсем короткими репликами из любимых ролей, была такая одухотворенность и чистота, что плакать хотелось: поднявшись на такую духовную высоту, художник уже не может поделиться своим богатством с людьми, он бессилен против законов старости и смерти.

— Но из всех пережитых чувств, я, кажется, больше всего помню то, что испытывала, играя Сарру в «Иванове», — тихо сказала Ольга Леонардовна. — Дуэт свой со Станиславским — Шабельским помню, будто все было вчера, и как эта серенада входила в душу помню, и это: «Чижик, чижик, где ты был?» — она чуть слышно напела и вздрогнула…

Роли Забелиной она немножко стеснялась и с трудом находила себя в ней. Кроме того, создав почти все свои роли под руководством Немировича-Данченко, она прекрасно знака максимализм его требований.

— Он будет ругать меня в Забелиной, — говорила она, будто весело смеясь. — Мне хочется играть, потому что играть лучше, чем не играть, но, Мария Осиповна, душечка, поймите, я никак не могу себя по-настоящему увлечь, а техники у меня никакой нет, я это знаю, мне об этом тысячу раз говорили и Константин Сергеевич, и Владимир Иванович…

За внешней веселостью крылось, конечно, беспокойство. Действительно, все видели, что Ольга Леонардовна репетировала, как всегда, обаятельно, просто, но какой-то «изюминки» не хватало.

В самих репетициях она участвовала всей душой — иначе не могла, такова была эта актерская натура. Я запомнила ее сидящей в зале во время сцены Маши и Рыбакова.

Она сидела молча, будто просто ожидала своего выхода, но ее актерская природа не могла быть пассивной и живо реагировала на авторскую {393} ситуацию. Насколько ей трудно было поставить себя в положение Забелиной, настолько легко она заражалась чувствами молоденькой Маши. Любовь Маши, ее гордое своенравие, юмор, лукавство — все это было близко Ольге Леонардовне. Мы старались быть тактичными, не показывали, что ловим в ее глазах озорных чертиков, а сами восхищались тонкости и изяществу ее безмолвных внутренних переходов из одного куска роли в другой. Когда мы просили ее показать какой-нибудь кусок, она отказывалась, — действительно, не умела этого. Она даже не замечала, что, сидя в зале, играет Машу, это делалось бессознательно.

В отношении Немировича-Данченко она оказалась права. Владимир Иванович не принял ее Забелиной. Их диалог поело прогона был своеобразным.

— Владимир Иванович! Браните меня? — спросила Ольга Леонардовна, спускаясь со сцены в зрительный зал.

— Браню, — ответил, улыбаясь, Немирович-Данченко. — Вы же знаете, мне мало на сцене очаровательной Ольги Леонардовны. Я хочу увидеть Книппер — Забелину…

Он разговаривал с изящной почтительностью, в которой сквозили легкая шутка и мужская властность. Не помню, чтобы он так еще с кем-нибудь разговаривал в театре. В его тоне сквозило что-то особенное — какой-то тонкий аромат ушедшей, чеховской эпохи.

Он, действительно, бранил ее, ласково посмеиваясь над тем, что Ольга Леонардовна в этой роли «снисходительно» относится к драматургическому материалу — это всегда за себя мстит.

— Что вы, господь с вами, Владимир Иванович, — махала на него ручками Книппер, — у меня просто не выходит. Спросите Марию Осиповну, какая я послушная…

— Вот это и плохо, что послушная. Выходит, вы играете по подсказке, а человека за всем этим нет. Есть кусочки — здесь любезная, здесь встревоженная. Правдивая? Да. Интеллигентная? Да, еще бы! Но куда направлен темперамент? Не понимаю. Немножко кокетничаете, немножко балуетесь: «Я, Ольга Леонардовна, которую все любят, буду говорить очень правдиво все, что написано, а там…» (Тут Немирович-Данченко неожиданно сделал великолепный жест рукой, будто развевающий все трудности.)

Это был один из привычных жестов Книппер. Пришел ли он к ней из «Вишневого сада» или был ей свойствен раньше, не знаю, но в нем выражалось многое.

Все засмеялись, и Ольга Леонардовна первая.

На следующий день мы с Книппер входили в кабинет Немировича-Данченко. Он вежливо поздоровался с нами, но глаза его почти невидяще скользнули Мимо.

{394} Ни тени вчерашней элегантной шутливости.

Очень серьезно он заговорил о том, что ему стало обидно за Погодина, к которому актриса отнеслась свысока.

— Меня мучает, что мы иногда становимся академиками, перестаем разгадывать то, что нам предлагает новая драматургия. Хуже Чехова? Да, хуже, но сейчас я предпочту Погодина Чехову, как когда-то предпочел Чехова Островскому. Новые люди, которых он знает лучше нас, новая лепка фразы, новые конфликты — все это дразнит, манит меня! Такой роли, как Забелина, нет во всей мировой драматургии. Не потому, что она лучше всех ролей, а потому, что это образ, рожденный новой эпохой. В нашей власти угадать человеческую глубину этих людей, а мы все еще посматриваем сверху вниз на современного драматурга…

Никогда не забуду эту горячую защиту автора. Режиссер защищал его не от наскоков критики, а от еле заметного холодка со стороны человека, с которым его связывали жизнь, общие эстетические привязанности, взаимное глубокое уважение. Он защищал новое потому, что только оно могло двигать искусство вперед.

Защитив Погодина, Владимир Иванович начал рисовать портрет Забелиной. Он не употребил ни одного «рабочего термина». Он не говорил ни о физическом самочувствии, ни о внутреннем монологе, ни о «зерне». Он рассказывал о женщине, которая, раз полюбив, любит глубоко, преданно, взволнованно всю жизнь. Она знает, что ее сила не в уме, не в шпроте взглядов, а в глубокой преданности. С юных лет все огорчения и все радости вместе. Постепенно стерлись интересы, не связанные с интересами мужа. Он — ее гордость, стимул ее жизни. Но жизнь с ним нелегкая, это характер сложный. Дочь похожа на отца — тоже нелегкая.

Рассказывая, Немирович-Данченко уже обращался к Ольге Леонардовне:

— Дом держится вашей волей, вашим талантом, вашей уверенностью в том, что вы нужны человеку, которого полюбили юным студентом, и который стал теперь известным ученым…

Книппер слушала. Взгляд ее то останавливался на Владимире Ивановиче, то обращался внутрь себя, и там, внутри, зарождалось какое-то еле заметное движение. А Немирович-Данченко видел, что она уже в его власти.

Он перешел к рассказу о моменте, когда Забелин взбунтовался и жена потеряла над ним власть. Как он их знал, этих интеллигентных дам, профессорских жен!

— Владимир Иванович, она у вас смешная, — засмеялась Книппер.

— Наверное, смешная, — улыбнулся Владимир Иванович. — Но она у меня и мужественная тоже. Она ни на секунду не поддалась панике {395} эмиграции. Она не растерялась в условиях холода и голода. Крупа, мука, дрова — все это заняло непомерное место в жизни, — что делать! Ответственность перед семьей придает ей силы, которых она в себе даже не предполагала. Революция? Она не пытается в этом разобраться. Антон Иванович считает, что к власти пришли варвары, — значит, это так. Муж всегда во всем прав. Неужели сейчас, в дни, когда никто ничего не понимает, она будет искать какую-то отдельную, самостоятельную точку зрения? «Мы думаем», «мы считаем», «мы это любим», «мы этого не хотим» — она и не помнит, когда у нее создалась такая форма мышления.

Он рассказывал, иногда показывал, легко касаясь именно тех струн актерской души Ольги Леонардовны, которые — он твердо знал — отзовутся…

— Владимир Иванович, теперь скажите мне главное слово, с которым я ушла бы домой.

— *Беспокойство*, — немедленно ответил Немирович. — Мне кажется, это главное. Вами овладело *беспокойство*. Вы достаете продукты, готовите, убираете квартиру, чините, стираете, делаете тысячу дел, которых не делали раньше, но это все не главное. Вас гложет беспокойство за мужа, потому что он изменился, нетерпимость его с каждым днем растет, он становится все труднее и труднее.

— Беспокойство. Это я понимаю, то есть по-женски понимаю. Но как это связать с тем, что она готовит мужу узелок с бельем на случай ареста? Это как-то комедийно, это все снижает.

— Комедийно? Да, конечно, но я убежден, что это не снижает, если мы доберемся до «зерна», до жанра пьесы. Знаете, о ком я сейчас подумал? О Софье Андреевне Толстой. Могла она приготовить на всякий случай узелок для Льва Николаевича? Могла, несмотря на то, что считала себя почти равной ему по интеллекту. Главным для нее было то, что она *живет для него*. На всякий случай пускай будет узелок. Это не мешало ей заботиться о Толстом и гораздо глубже. Я думаю, узелок натолкнет вас на что-то очень своеобразное в ее характере.

Немирович-Данченко уже простился с нами, но ему не хотелось кончать беседы. Он хорошо знал, что сегодня Книппер «берет» полной горстью. И он говорил:

— А второй план роли — *огромная выдержка*. Все кругом потеряли голову, а вам нельзя. Муж с кем-то подрался у Иверской, дочь влюбилась в большевика, ходит к нему в «Метрополь». Значит, только вы можете и должны взять на себя ответственность и вмешаться в эти нелепые отношения.

Владимир Иванович разговаривал с Ольгой Леонардовной как близкий человек, знающий все тонкости ее семьи. Он требовал от нее каких-то человечески верных решений.

{396} Это был еще один педагогический ход, и я видела, насколько он был эффективным.

— Пойдите в «Метрополь», — убеждал Владимир Иванович, — скажите, что вы — теща. Пусть он поймет, что вы теща, а не просто знакомая. Значит, Маша — его невеста, его будущая жена, а не просто девица, приходящая к нему в гости. Одно слово — *теща*, и вы сразу все поставите на место.

— Пойду, Владимир Иванович, скажу, может, действительно все станет на место, — полушутя вздохнула Книппер. Она говорила и о себе, и о Забелиной.

Была весна, мартовский вечер. Я провожала Ольгу Леонардовну домой. Она шла удивительно легко и быстро. Чувствовалось, что у нее хорошо на душе.

— Ольга Леонардовна, он всегда так работал?

— Всегда. И всегда после репетиций с ним я чувствовала себя счастливой. Он что-то поворачивает в душе, и роль вдруг становится человеком. Это — колдун, а не режиссер…

Она рассказала, как однажды Немирович-Данченко, прервав в начале прогона репетицию, оставил на сцене одну Германову, сел на стул против нее и пять часов подряд тихо разговаривал с ней — «колдовал». А сколько раз так было и с Качаловым, и с Москвиным, и с Леонидовым, каждый знал эти минуты, когда Владимиру Ивановичу приносили на сцену стул и он часами «налаживал» что-то в актерских душах.

Интересно было наблюдать, как изменил Ольгу Леонардовну тот разговор с Немировичем-Данченко.

Впервые она удивила нас в сцене у Иверской, в которой Забелина приходит за мужем и пытается увести его домой. Когда репетировали в фойе, Книппер обычно перед своим выходом тяжко вздыхала, а потом успокоительно кивала мне головой — мол, все будет хорошо, она возьмет себя в руки.

А тут уже в том, как она молча из глубины сцены следила за возникавшим скандалом Забелина с «духовным лицом», было что-то новое. Ее глаза остро смотрели на Тарханова, рука мягко, но волево остановила его поднятую для удара руку. Как только они остались одни, вместо уже привычной для нас драматической интонации в фразе: «Антон Иванович, шел бы ты домой, у тебя руки застыли», — мы услышали слова, произнесенные легко, почти весело и до такой степени искренне, что Тарханов на секунду растерялся и задержал свою реплику.

— Продолжайте, Михаил Михайлович, продолжайте, — раздался спокойный голос Немировича-Данченко.

Все, что делала Книппер, было освещено опытом умной, любящей женщины, которая умеет «укрощать» по-своему, по-женски. Она уводила {397} мужа домой, его раздражение она как бы тушила покоем, добродушной иронией.

Только один раз, когда Тарханов зло бросил ей в лицо: «Я советовал бы тебе внимательно смотреть за дочерью. Если она завтра сделается уличной девкой, я не буду удивлен…» — она как-то вся съежилась, зажмурилась и быстро подняла руки, будто спасаясь от удара. А потом овладела собой и продолжала мягко, но настойчиво уводить его домой. И только перед уходом раздался ее полный драматизма низкий голос: «Тяжело мы стали жить, Антон Иванович, горько!» «Вся Россия живет теперь горько», — тоже совсем по-новому ответил ей Тарханов. Он подчинился ей, он позволил ей увести себя, и реплика звучала, как отдаленные раскаты только что прошедшей грозы.

Владимир Иванович пошел на сцену. Как всегда, когда был доволен актерами, он щедро и благодарно хвалил их.

— Вы думаете, Ольга Леонардовна могла бы рассказать, как ей удалось так повернуть сцену? — сказал он, отпустив актеров. — Нет! Вся прелесть ее индивидуальности в том, что ей нужно что-то *по-человечески* понять в роли, и тогда рисунок, краски, приспособления рождаются у нее сами по себе. И вместе с тем она великолепно фиксирует все найденное. Чудесная индивидуальность! Чудесная!

Он долго молчал, о чем-то думая, а затем продолжал:

— Вот в чем мы всегда расходились с Константином Сергеевичем. Его всю жизнь привлекала только молодежь. Я его понимаю — ему важнее было высказываться самому. Эту радость всегда приносит встреча с молодыми. Кроме того, у них учишься свежести. Но я больше всего любил и люблю работать с мастерами, люблю яркие, сформировавшиеся индивидуальности, люблю единоборство с ними, люблю их самостоятельные озарения. И, пожалуй, по-настоящему признаю только актера, способного внести изменения в роль после короткого замечания, после одного разговора, а не после длительных репетиций. Тогда это мой актер! Мой актер тот, который способен на самостоятельный творческий процесс. Тогда я, глядя на него, думаю: это сделали *мы*. Не *я* и не *он*, а *мы*.

Ольга Леонардовна расцветала в роли с каждым днем. Возникал незаурядный образ легкого человека, но жившего в трудных условиях и обладавшего даром не преувеличивать сложности.

Она великолепно играла сцену в «Метрополе».

«Разрешите же мне войти», — говорила она так, будто была убеждена, что ее визит ничего, кроме радости, принести не может. Тут было все — и воспитанность, и привычка к тому, что ее присутствие в любом месте всегда желательно, и мудрость женщины, понимающей, что ее приход, естественно, сконфузит молодежь и поэтому необходимо как можно скорее ликвидировать неудобство.

{398} Открытая, женственная, она протягивала руку растерявшемуся Рыбакову и просто, без малейшего нажима, говорила: «Здравствуйте, молодой человек, вот видите, какая у вас будет теша». Потом спокойно садилась и одним взглядом оценивала и Рыбакова, и комнату, заваленную книгами, бросала веселый, но неодобрительный взгляд на окурки и газеты, лежавшие в огромном количестве на тахте, на подоконнике и на полу.

«Комната хорошая, но как вы ее запустили. Плохо живете», — говорила она спокойно, по-хозяйски.

И так же просто, как само собой разумеющееся, она приглашала Рыбакова домой, чтобы познакомить его с мужем. Легкость, с которой она вмешивалась в жизнь дочери, в сопоставлении с тем, как драматично в предыдущей картине она восприняла слова о том, что Маша пошла в «Метрополь», создавала прелесть ее образа. Безнадежных положений нет — надо находить выход из них. Она находила — это создавало в ней какой-то замечательный жизнерадостный тонус.

И вдруг опять остановка. Сцена ареста мужа. Книппер увлеклась драматизмом ситуации, ее потянуло на глубокие переживания, захотелось в полную силу сыграть этот кусок: «Возьмите и меня, возьмите и меня!». Играла она это место сильно, искренне.

Немирович-Данченко яростно запротестовал:

— Неверно! Совсем неверно! Чем лучше сыграно, тем хуже. Это вносит полную путаницу в авторский замысел. Вы играете драму другой женщины.

Арест Забелина — это *недоразумение*. Внутри драматургического конфликта заложено комедийное решение. Надо искать точный подход к этому куску. Драма? Нет, нет и нет! Это вне стиля и вне сверхзадачи! Чем искреннее играет актер, тем лучше, но где-то в мозжечке его должно сидеть: играю комедию, а не драму. И еще дело в том, какова *личность*, которая испытывает те или иные чувства. На гостей Забелина — Испуганную, Скептика, Даму с вязаньем, Оптимиста — я, зритель, смотрю с откровенной улыбкой, какую бы драму они ни испытывали. И актеры должны это понимать, их искренность должна чем-то отличаться от искренности, которой они будут добиваться в чистой драме.

В этой сцене только один Забелин как личность имеет право на драму, а его жена — нет.

— Может быть, тогда вообще отказаться от крика, от реплики: «Возьмите и меня…» — предложила Ольга Леонардовна.

— Нет, и крик нужен, и реплика нужна, — запротестовал Немирович-Данченко. — Нужно только сказать себе: я играю *комедию*. Ведь вы не хотите, чтобы зрители, возвратясь домой рассказывали бы: «Как она кричала, эта несчастная женщина, когда уводили ее мужа»? Вы, Ольга {399} Леонардовна, просто не можете этого хотеть. Ведь у вас в роли уже есть такие великолепные куски, рожденные сущностью пьесы, а не вообще драматической ситуацией! Послушайте, я крикну так, как мне представляется.

«Возьмите и меня, возьмите!» — крикнул он с такой же искренностью и с неменьшей силой, но это кричал другой человек. Это кричала женщина трогательная и в то же время смешная в полном неведении происходящего и в трезвом понимании, что никто и никуда ее не возьмет.

Немирович-Данченко касался того «чуть-чуть», которое в искусстве порой решает все. Он не предлагал облегчить ситуацию, не предлагал актрисе затрачивать меньше эмоциональных сил, не подсказывал ни одной внешне комедийной черточки. Он предлагал только рассматривать каждый кусок роли в комплексе всех предлагаемых обстоятельств.

Этот краткий показ был настолько великолепен, что все участники стали просить Владимира Ивановича повторить.

— Зачем? Мне кажется, Ольга Леонардовна поняла. Как, Ольга Леонардовна?

Книппер сморщила нос, почесала третьим пальцем, растопырив остальные, макушку и засмеялась:

— Кажется, поняла. Только еще немножко поговорите. А потом дайте несколько дней переболеть…

Прошло несколько дней. Мы назначали сцены, в которых Книппер не была занята. Ольга Леонардовна приходила в театр, сидела в зрительном зале, шутила, а потом просила еще на несколько дней отодвинуть репетиции.

Ей предложили назначить еще одну встречу с Немировичем-Данченко, она запротестовала:

— Ну что вы! У Владимира Ивановича столько работы! Он устает… А я все поняла. Что-то там внутри… — И она опять сделала совсем непонятный жест, который, однако, все объяснял. — Хотелось чего-то большего, но… Владимир Иванович прав, — закончила она этот полумимический разговор.

Наконец репетиция была назначена. С самого начала картины, когда Забелина рассказывает о том, что приготовила на случай ареста узелок, можно было заметить, что в ней появилась какая-то большая ясность, какая-то основательность своей точки зрения. Во время словесной дуэли Забелина с Рыбаковым она тоже сидела озорно-упрямая, готовая каждую секунду потушить вспыхивающий пожар. Все это не меняле рисунка, но было иным наполнением его. Книппер нашла в характере Забелиной мостик от «Метрополя». Она стала и здесь волевой и решительной.

{400} Я с большим интересом наблюдала, но мне было совсем непонятно, как она теперь сыграет это: «Возьмите и меня!..». Владимир Иванович смотрел напряженно, но мне показалось, что и он не угадывает и беспокоится.

Дошли до сцены ареста. И вдруг Ольга Леонардовна, только что такая сильная, волевая, даже самоуверенная, растерялась, заторопилась и вдруг вся как-то обмякла. Она стала смешно топтаться на месте, кто-то подвел ее к креслу, она плюхнулась в него и, сидя в кресле, стала кричать: «Возьмите и меня!..».

В зале засмеялись. Она всхлипнула, а потом горько заплакала.

— Браво, Ольга Леонардовна! Теперь будем лепить этот кусок. Очень хорошо! Берегите то, что нашли сегодня. И слезы настоящие, и простота, и искренность великолепные, и авторский замысел схвачен глубоко.

Я зашла к Книппер за кулисы. Она переодевалась.

— Ольга Леонардовна, как случилось, что вы пришли к этому?

— Не знаю, — смеялась она. — Вы спросите Владимира Ивановича. Он ведь уверен, что я не умею работать, и Константин Сергеевич тоже так думал. Я действительно не умею работать, но мне все-таки нужно, чтобы было ясно…

— Ну как это началось, расскажите, — пристала я к ней.

— Когда Владимир Иванович показал, я подумала: *наседка*, и почему-то мне стало обидно. А потом стала думать: конечно, наседка! Ведь я живу для них! А раз наседка, попробую себя распустить, затрепыхаться, когда придет большое горе.

— Как же получилось, что до момента ареста вы стали гораздо сильнее, чем на предыдущих репетициях?

— А я внушала себе, что все обязательно будет хорошо, все должно быть хорошо, я устрою так, что в результате все наладится. Я даже решила: если приготовлю узелок, — он не понадобится, все обойдется. Мне казалось, что я этим отвожу горе, спасаю мужа, и в душе крепла уверенность, что туча пройдет мимо. А потом неожиданность — за мужем все-таки приходят, тут я и распустилась…

Начались прогоны картин, а потом и актов.

Это был период, когда режиссерские «вложения» приносили долгожданный результат.

Немирович-Данченко сросся с работой настолько, что ему бывало трудно, когда врачи не пускали его в театр. После каждой репетиции, на которой он не присутствовал, я должна была отчитываться. Мы подолгу разговаривали по телефону, а иногда он просил зайти к нему домой. И как громовержец Станиславский вдруг потрясал контрастом, когда летом, на балкончике в белом пиджаке и белой матерчатой панамке, сам аккуратно накладывал нам варенье, так поражал и по-новому {401} открывался Немирович-Данченко в ласковом гостеприимстве. Когда время не подгоняло, он говорил не только о «Курантах». Это были первые годы после смерти Станиславского, — чаще всего Владимир Иванович говорил о нем…

Новый этап работы дал возможность узнать новые черты режиссуры Немировича. Я услышала его удивительные замечания после прогонов. Владимир Иванович иногда называл режиссера зеркалом, отражающим то, что делает актер. Сам он был зеркалом. Он отражал то, что проходило незаметным для большинства.

Шутили, что он видит на три аршина вглубь. Но главное, он видел все в самом зародыше. И плохое, и хорошее. Поэтому с плохим было легче бороться, а хорошему хватало времени расцвести. Он угадывал и подсказывал так, что порой становилось не по себе от этого дара проникновения в чужую душу, от умения каждому бросить «щучье слово».

## 3. Война. — «Берите все на себя». — Экзамен на достоинство. — Репетируем «Куранты» в Саратове. — Хмелев — Забелин. — Ливанов — Рыбаков. — Незабываемая премьера. — Мы сдаем «Куранты» Немировичу-Данченко. — Владимир Иванович задумал «Лес».

Работа над «Курантами» шла все более интенсивно. Немирович-Данченко не скрывал своего удовлетворения репетициями. Это тоже было его отличительной чертой — он всегда знал пределы возможного для актера и предоставлял времени доделать то, чего невозможно достигнуть сегодня.

Актер рос уже в процессе идущего спектакля, а к моменту премьеры Владимир Иванович щедро оценивал достигнутое, вселяя в актеров бодрость, творческий покой и веру в победу.

Незадолго до предполагаемой премьеры «Курантов» он говорил исполнителям:

— У нас было условие с Храпченко: или великолепный спектакль, или совсем не идет. Мне он уже кажется великолепным. Перед премьерой я начинаю ходить с улыбкой — это значит есть какое-то спокойствие…

Хорошее творческое спокойствие ощущали все мы.

И вдруг — великая, всеобщая беда. Война…

{402} Помню Владимира Ивановича в эти дни. Внешне спокойный, внутренне напряженный. Он весь отдался общественной деятельности, одна за другой появлялись его статьи, он выступал по радио и на митингах.

Седьмого августа председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко сообщил Владимиру Ивановичу о правительственном решении — эвакуировать в Нальчик большую группу старейших деятелей искусства. С этой группой из Художественного театра должны были уехать Вл. И. Немирович-Данченко, О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, А. К. Тарасова, Ф. В. Шевченко, Н. Н. Литовцева, С. В. Халютина, А. Л. Вишневский, Б. Л. Изралевский, Е. Ф. Скульская. На девятое августа был назначен отъезд.

Восьмого августа я в числе других была дежурной по охране театра. В репетиционном помещении стояли топчаны с наматрасниками, некоторых мы могли отдыхать в ожидании очередного налета. Во все помещения были проведены телефоны. В 12 часов ночи Немирович-Данченко вызвал меня к телефону.

— Слушаю, Владимир Иванович!

Долгая пауза. Я поняла, Владимир Иванович предельно взволнован.

— Завтра я уезжаю. Не имею права не подчиниться правительственному решению. Я верю в вашу крепкую волю. Очень прошу вас сделать все, чтобы «Куранты» пошли. Это будет очень трудно. Тарханов и Книппер уезжают, Боголюбова мы вынуждены отпустить сниматься в кино. Но я верю в коллектив, верю в вас. «Куранты» должны пойти. Забелин — Хмелев, другого не вижу. Впрочем, берите все на себя. Посоветуйтесь с Сахновским. Я уверен, мы скоро встретимся…

Я слушала его и изо всех сил старалась скрыть, что плачу.

— Работайте. Мне очень трудно оставлять Москву, театр, «Куранты». Но я верю, что это ненадолго…

Девятого августа мы еще раз встретились на перроне Курского вокзала. Он крепко пожал мне руку. Все, что нужно, было сказано накануне. Повторять было незачем.

Перед началом работы я поехала в Снегири к В. Г. Сахновскому. Блестящий человек, крупнейший эрудит, умница, остроумнейший собеседник, он весело подбадривал меня:

— Самое главное — начинать репетиции сейчас же. Сейчас мы с вами распределим все роли, вечером вы дадите команду Калужскому. А завтра утром — репетиция. Вызывайте сразу Хмелева. Пока одного. Он трудный, но — талант! Придумал же Владимир Иванович! Вместо Тарханова — Хмелева… Только он один может такое придумать. У вас хорошие отношения с Хмелевым?

— Да, очень, — ответила я без запинки. Как я могла сказать другое? Это моя поездка кончилась неожиданно. Не успела я дойти до станции, началась бомбежка. Я оказалась одна в незнакомом лесу. Ничего {403} не оставалось, как лечь на землю и ждать. Небо прорезали наши прожекторы, оглушительно ревели самолеты… А я думала об одном: надо честно делать то дело, которое выпало на твою долю. Как бы ни было трудно, чего бы это ни стоило. Трудно всем, и разве сравнишь мои переживания с тем, что выпадает сейчас другим? Эта страшная ночь что-то укрепила во мне, подтвердила и придала силы. Надо было работать…

Итак, «Куранты» были оставлены на нас. Забелин — Хмелев… Это вызывало двойное чувство тревоги и горечи. Рана нашей ссоры не зажила и не могла зажить. Как мы встретимся в работе? Каждое случайное общение показывало, что Хмелев замкнут, закрыт. Мы разговаривали только на посторонние темы. Надо было сообщить Хмелеву о решении Владимира Ивановича.

Позвонила. Сказала. Долгая, долгая пауза. Потом деловое: — К которому часу мне быть в театре?

И началась работа. Хмелев отнесся к ней со всей присущей ему ответственностью, но ему со мной было так же нелегко, как мне с ним. Я приходила после наших встреч буквально больная. Работать в таком болезненно-замкнутом состоянии было трудно, с застегнутым на все пуговицы Хмелевым я костенела.

Однажды, вернувшись из театра, я застала у нас дома Хмелева. Зная, что меня нет, он пришел к маме и излил все свое негодование. Я, оказывается, не вижу, как ему трудно, не понимаю, что он не может сделать первый шаг к примирению, конечно, он во многом виноват, но и я тоже хороша.

Моя мать очень любила Хмелева и знала, чего мне стоил разрыв с ним. Откровенно и просто, как умный и нетеатральный человек, она высказала ему все, что думает по этому поводу… Мы помирились.

Началась новая ступень нашей дружбы, большой, глубокой и зрелой. То, что мы оба перебороли в себе, только укрепило наши отношения, которые стали откровеннее и как-то мудрее. «Кто старое помянет, тому глаз вон», — сказал Хмелев, и мы действительно ни разу не возвращались к этому старому.

Наше творческое единомыслие крепло уже на другой почве. Хмелев увидел во мне режиссера, с которым ему хорошо работать. А мне работа с ним давала глубокую радость.

Последние репетиции «Курантов» шли в суровой и приподнятой атмосфере октября 1941 года. Фашистские войска стояли на подступах к Москве. Нередко диалог на сцене прерывался воем сирены, и мы спускались в убежище. Но актеры, обычно столь чувствительные ко всему, что выбивает из творческого самочувствия, сохраняли собранность, готовые в ту минуту, как прозвучит отбой, снова начать репетицию.

{404} Обстановка тех дней заставляла нас работать над спектаклем особенно углубленно и страстно. В атмосфере затемненной, военной Москвы память о днях, когда в неимоверно трудных условиях закладывались основы будущего социалистического государства, эта память поддерживала нас, укрепляла нашу веру в разгром врага.

Генеральная репетиция «Курантов» состоялась в середине октября, в дни, когда фашистские войска с особенной яростью двигались к окраинам города.

Едва ли кто-нибудь из бывших в тот день в театре, забудет волнение, которое в последнем акте заставило весь зал стоя слушать слова Ленина. Как будто не актер Грибов, а живой Владимир Ильич раскрывал перед нами картины будущего России. Большинство зрителей были поенные. Казалось, что солдаты, стоящие в зале, дают клятву…

Официальная генеральная репетиция была назначена на 14 октября, но ей не суждено было состояться: МХАТ был срочно эвакуирован в Саратов.

… Война, бывшая испытанием для всего советского народа, стала и для МХАТ испытанием на мужество и стойкость. По-новому раскрывались люди.

Первым среди тех, кто показал образец мужества, высокого спокойствия и нерушимой этики, был Иван Михайлович Москвин. Ему, Хмелеву и Федору Николаевичу Михальскому МХАТ в эти годы был обязан всем. Их руководство театром было пронизано чувством громадной гражданской ответственности. В первые дни войны Москвин героически вывел застрявшую в Минске группу мхатовских актеров. Отказавшись от легковой машины, которая предлагалась лично ему, он ушел со всей группой пешком и привел всех до одного в Москву.

В Саратове каждый знал, что все будет сделано справедливо, если за это взялся Москвин. А вначале ему приходилось делить канцелярские столы, на которых мы спали. Делили так: старики, больные и дети — на столах, остальные — на полу. Ушли понятия о званиях, о положении, о зарплате. Коллектив должен был выдержать экзамен на человеческое достоинство, и ответственность за это взял на себя Москвин Вот маленький случай, совсем мелочь, но ведь в мелочах приоткрывается крупное.

Однажды в Саратове два актера выступали на каком-то концерте. Все концерты в те годы были шефскими, но тут вдруг выступавшим неожиданно преподнесли ящик мандаринов. Они вернулись домой сияющие, и все, наблюдавшие, как втаскивается тяжелый ящик, искренне поздравляли их. И вдруг распоряжение — немедленно доставить ящик в комнату Москвина. Обладателей неожиданного дара Иван Михайлович встретил со списком в руках. В нем было три графы: дети, старики, а в третьей значились две фамилии заработавших дар. Ящик был распаковав, {405} и Иван Михайлович сам помогал раскладывать мандарины по кучкам. Владельцы редкостного лакомства предложили делить все только на две части, но Москвин отказался. «Зачем? — сказал он. — Это было бы несправедливо. Вы уже своей долей распоряжайтесь по собственной воле…»

Паек, полагавшийся ему как депутату Верховного Совета, сам Москвин отдавал детям и старикам.

Если в моральном, этическом смысле МХАТ держался Москвиным, то за экзамен на художественное достоинство ответственность взял на себя Хмелев. Это было невероятно трудным делом. Но опыт, накопленный в Ермоловском театре, трудность положения, в котором оказался МХАТ, всегдашнее чувство гражданской ответственности, наконец безграничная любовь к родному театру вызвали в Хмелеве силы, которых он и сам в себе не предполагал.

Самой сложной и первой задачей был выпуск «Кремлевских курантов». И Хмелев включился в работу в качестве главного режиссера. Его воля, покой, такт и уважение ко мне, к работе других актеров были поразительны.

Мы уехали в Саратов без декораций. В. В. Дмитриеву пришлось делать новое оформление. Он внес ряд изменений в первоначальную редакцию, стремясь к большей обобщенности решения, строя форму спектакля на соединении простых серых сукон с элементами живописной иллюзорности. Хмелев со страстью вникал во все детали и этой работы.

У нас не было финала спектакля. Погодин собирался изменить его, кроме того, ряд реплик требовал уточнения, но мы были в Саратове, а автор пьесы в Ташкенте. И вот каждый вечер ко мне приходил В. Я. Виленкин и мы «сочиняли финал».

Все мы жили в одной гостинице, комната Хмелева была почти напротив моей. По десять раз в вечер он заглядывал к нам: «Сочинили?». Мы читали, он слушал, как правило, говорил: «Здорово». Но в его интонации не чувствовалось восклицательного знака, и через секундную паузу он прибавлял уже с восклицательным знаком: «… но не очень! Посочиняйте еще!»

Тут же он «мучил» Виленкина расспросами, как он сам репетирует. А репетировал он замечательно. Все, что по поводу роли говорили Погодин, Леонидов, Немирович-Данченко или Тарханов, он впитывал и перемалывал во что-то свое.

Ему никогда не мешал дублер. Наоборот, он любил смотреть, как другой репетирует его роль, и всегда удивлялся, когда кто-то говорил, что чужие интонации «прилипают».

— Как это они могут прилипнуть? Что я не живой, что ли? — говорил он возмущенно.

{406} Он ни в чем не повторял Тарханова. Его Забелин любил Россию не менее преданно, чем тархановский. И все-таки это был совсем другой человек, и путь его к революционной правде был иным.

Ученый сугубо теоретического склада, интеллигент-созерцатель, обладатель острого, но несколько отвлеченного ума, он замкнулся в стенах своего кабинета, воспринял революцию с позиций философского идеализма, как историческую катастрофу, как гибель цивилизации и личности.

Переживаемая им трагедия была огромна и так молчаливо проста, что временами становилось страшно. Сколько же можно прожить в таком нечеловеческом напряжении? Минутами казалось, что у Хмелева — Забелина не хватит сил и этот кристально честный, до беспощадности суровый к себе человек пустит себе пулю в лоб, так и не сумев понять распавшейся связи времен.

По сравнению с Тархановым Хмелев раздвинул рамки образа. Он играл не просто инженера-энергетика, а ученого крупного масштаба, философа, гуманиста, влюбленного в силу человеческого разума. Он не принимал революции прежде всего потому, что видел в ней жестокую силу, уничтожающую духовные ценности. Тем глубже был душевный переворот, происшедший с ним после встречи с Лениным. Введенный в кабинет Ленина, он держался изысканно вежливо, почти высокомерно, будто говоря: «Убить вы меня можете, но мой мозг, мою культуру, тонкость моих ощущений вы отнять не властны». Тем сильней потрясали его интеллект Ленина, его прозрение будущего. По самому складу своего мышления хмелевскому Забелину было близко это прозрение. И вместе с Лениным с огромной увлеченностью он отдавался мечтам о будущем России, созданию которого он тоже может помочь. Находила выход снедавшая его тоска по большому делу.

С необычайной силой раскрывал Хмелев момент, когда большой, мужественный человек сам разбивает свои кумиры: «Я всю жизнь корпел, с ума сходил, проблемы выдвигал, и все летит в тартарары…». К этой мысли Забелин у Хмелева шел открыто, с огромным душевным подъемом, с беспристрастием высокого ума, для которого всего дороже истина.

Хмелев упорно работал и над внешним обликом Забелина, отбирая наиболее значащие детали. Его Забелин — коренной петербуржец, и потому долго искались особая аристократическая манера речи, изысканная манера кланяться, слушать собеседника. Его медлительные, спокойные жесты запомнились мне навеки, столько трагической значительности было в них.

Репетируя роль Тузенбаха, Хмелев сказал Немировичу-Данченко: «Когда вы говорите об эмоциональном чувстве, то ведь если брать его только от себя, — это же не будет Тузенбах. Я внутри себя сделал {407} перестановку. Все свое, ненужное для Тузенбаха, я выбрасываю и оставляю только то, что мне нужно для этого образа»[[70]](#footnote-71). Этим он сформулировал основной закон органического существования актера в роли. Через эту сознательную «перестановку», перестройку организма актера, через его психофизическое переключение и возникает новое качество, не совпадающее с личностью творящего. Новый, живой человеческий характер рождается в мире.

С. М. Михоэлс говорил, что как вокруг обитаемых планет должна быть атмосферная оболочка, так и актер, выходя на сцену, должен приносить с собой целый мир, аромат личности, ощутимой ранее, чем произнесено первое слово текста. Такая «атмосферная оболочка» присуща крупным актерам, это — следствие той самой «перестановки» в себе. Непохожесть двух Забелиных — Тарханова и Хмелева — была очень глубока, несмотря на то, что оба актера проникали в одну роль, оба осмысляли одну эпоху и стилистику одного автора. Но при этом оба черпали творческую энергию из своего личного, субъективного опыта, не отказываясь от своей индивидуальности, а раскрывая ее. Это, естественно, рождало у каждого свои психологические ходы и требовало изменения в мизансценах.

Хмелеву никак не удавалась сцена, когда Забелин, придя домой после встречи с Лениным, с азартом бросается освобождать для науки свой письменный стол.

— Это я потом сделаю, — много раз говорил Хмелев, подходя к сцене расчистки стола. Самый момент возвращения с каждой репетицией начинал звучать все определеннее — в Хмелеве жила сосредоточенность глубоко взволнованного человека. Покорно давал снять с себя пальто, слушал, но не слышал реплик жены и гостей, вдруг посреди фразы делал громадную паузу и, казалось, забывал, о чем собирался сказать, а потом досказывал свою мысль медленно, как чужую.

Он был странен для всех, и все стало странным для него. Все это Хмелев играл замечательно, но в освобождении письменного стола потребности не возникало…

И однажды, еще в Москве (репетиция была прервана бомбежкой, и мы ушли в бомбоубежище), он, наконец, произнес то, что чувствовал. Он хочет сократить сцену расчистки письменного стола. Я пыталась увлечь Хмелева прелестью контрастных красок, которые были так близки его актерской индивидуальности, он слушал внимательно, прикидывал, молчал, а потом с мукой произнес:

— Не могу — это ложь. У меня, наверное, другой темперамент, чем у Тарханова. Главное не то, что я актерски не могу одолеть этот кусок, {408} а то, что я, Забелин, сейчас, мне кажется, живу чем-то несравнимо более значительным, чем это «сиюминутное действие». То, что я хочу работать, я понял уже там, у Ленина. Теперь я должен узнать у дочери, имею ли я человеческое право на это. Она говорит — да. Значит, с этого момента работа не просто возвращается в мою жизнь, а приобретает совсем новое значение и по масштабу, и по тому, во имя чего я буду ее делать. Понимаете, здесь, в эти минуты, Забелин обретает свою сверх-сверхзадачу!

Так кусок, на котором с блеском раскрывался талант Тарханова, ушел из спектакля. Это меня очень мучило — в плоть и кровь вошло внушенное Станиславским и Немировичем-Данченко уважение к автору. Но я чувствовала, что Хмелев прав. Его интуиция работала безошибочно — надо было верить и следовать ей. Мы не ошиблись: Погодин и Немирович-Данченко приняли этот ход.

И еще один крупный ввод пришлось сделать в «Куранты». Это был Б. Н. Ливанов, получивший роль Рыбакова вместо Боголюбова, который уехал на киносъемку.

Ливанов будто родился для Рыбакова. Юмор, жизнерадостность, огромный запас энергии — все эти чисто ливановские качества раскрывались в Рыбакове широко и свободно.

Назначая на эту роль Боголюбова, Немирович-Данченко и Леонидов поступали сознательно, опасаясь, что Ливанов, недавно сыгравший Швандю в «Любови Яровой», невольно повторит себя. Сам Ливанов тоже боялся этого и с самых первых репетиций объявил себе войну «против Шванди, за Рыбакова».

Говорят, что Ливанов труден в работе, груб, — не знаю, я ничего подобного никогда не испытывала. Для меня работа с ним — одна радость. Он, как веселый котенок, который, просыпаясь, начинает играть. Творческая отдача, озорство поисков, страсть к самому процессу творчества, умение радоваться ему, — что может быть привлекательнее для режиссера в актерской природе?

В Рыбакове Ливанов талантливо ощутил человека, пришедшего к революции и к культуре снизу, впервые открывающего для себя и «Героя нашего времени», и мечту об электрификации. Прелесть этого характера проявлялась в его удивительно органичном жизнеутверждении. Он был молод, влюблен, безгранично верил в Ленина, в молодую республику, жил с аппетитом, учился; ему хотелось дорасти до Маши, которая казалась ему верхом совершенства. Я любила в спектакле словесный поединок между ним и Хмелевым — Забелиным. Хмелевскому насмешливому, умному и немного печальному взгляду Ливанов — Рыбаков противопоставлял свой — ясный, спокойный и чуть удивленный. Он рассматривал Забелина, словно обдумывая, как бы помочь этому безнадежно запутавшемуся интеллигенту.

{409} «Здóрово», — мотал головой Погодин, впервые увидев Ливанова. Чудо точного воплощения авторского замысла всегда волновало и удивляло его. Он никогда не мог к этому привыкнуть. А когда актер делал что-то хорошо, но непохоже на то, как это виделось Погодину, он разводил руками и говорил: «Вам виднее, я ведь что, я — автор, я могу и ошибаться».

На премьере «Курантов» в Саратове мы вновь испытали потрясение глубочайшей связи театра со зрительным залом.

Мы были оторваны от Москвы и остро переживали эту разлуку. Московские улицы, Кремль, даже памятник Гоголю — это вызывало в зрителях (половину зала заняли эвакуированные москвичи) щемящее чувство любви и тоски по дому. Сложное чувство любви, тоски и веры.

Дмитриевские задники, полные лиризма и чисто московского тепла, наполняли сердца смотревших такой нежной любовью к Москве, что каждое открытие занавеса встречалось безудержными аплодисментами. Ленина — Грибова зрители принимали поистине влюбленно. Его человечность, оптимизм, юмор, вера в победу действовали, минуя все исторические пласты. Ленинское предвидение, его доброта и суровость были необходимы тем, которые сутками напролет работали на военных заводах, выздоравливали после ранений в госпиталях, уходили на фронт, далеко от Москвы бились над решением научных проблем, определяющих будущее…

В эти дни я получила от Немировича-Данченко телеграмму из Тбилиси: «В этом успехе немалая доля принадлежит вашей прекрасной работе. Примите сердечную благодарность. Надеюсь еще поработаем Владимир Иванович»[[71]](#footnote-72).

… Художественный театр вернулся в Москву.

Мне кажется, что из всех волнений, пережитых мною в театре, волнение сдачи «Курантов» Немировичу-Данченко было самым сильным.

Конечно, это был во многом другой спектакль. Он не мог не измениться, оттого что в нем играли Хмелев, Ливанов,… Изменились и многие из тех мизансцен, что любовно и тщательно искались и фиксировались Немировичем-Данченко.

Не играли целые две картины, на которые Владимир Иванович потратил массу энергии, — в Спасской башне, когда часовщик чинит куранты, и сцену встречи Ленина с Уэллсом. Все это заставляло меня буквально не спать ночей перед премьерой.

Немирович-Данченко вошел в зал после третьего звонка. В зале немного усилили свет, и зрители горячо приветствовали Владимира Ивановича. Он сел на свое обычное место в восьмом ряду. Я — рядом. Очень {410} запомнилось то, как он сидел: глубоко в кресле, положив ногу на ногу, заткнув левую руку, согнутую в локте, под мышку правой руки, пальцы которой теребили бороду…

В первую же секунду «разночтения» он слегка переменил позу. «Все помнит», — промелькнуло в голове, и сердце сжалось. Через какое-то время, в момент еще более кардинального изменения, он положил свою руку на мою и шепнул: «Не волнуйтесь. Все хорошо. Я все донимаю».

В первом антракте его окружили, а я побежала к актерам. Все, без исключения, исполнители сбились тесной группой на лестничной площадке за кулисами. «Все хорошо, он доволен», — сказала я. Единогласный вздох облегчения.

Кончился спектакль. Был успех. Владимир Иванович, держа меня за руку, без конца выходил кланяться. А потом, уже в кабинете, сказал мне:

— Вас, наверное, больше всего беспокоило, что я не приму переделок: «Владимир Иванович утвердил, а я…». А я больше всего хвалю вас за это. Хвалю Хмелева, Ливанова, хвалю Грибова, который, столкнувшись с новыми партнерами, что-то пересмотрел в себе. Вы ничего не забыли из того, чем я насыщал спектакль, но шли к этому рука об руку с новыми исполнителями. Вы *обязаны* были многое менять, если хотели по-крупному осуществить мои задачи…

Еще одной несравнимо более короткой, но значительной творческой встречей с Немировичем-Данченко был момент, когда мы с В. Станицыным сдавали ему спектакль «Русские люди».

Эту работу мы начали еще в эвакуации, в Саратове, а потом продолжили в Свердловске. Из Саратова я ездила в Москву для встречи с автором, тогда молодым писателем К. М. Симоновым. Дорога из Саратова в Москву оказалась непростой, поезд попал под бомбежку. И встреча с драматургом была необычной — Симонов приехал на несколько дней с фронта, остановился в гостинице «Москва» и с головой был погружен в свои фронтовые дела и впечатления.

Он знал, что Немировичу-Данченко понравилась его пьеса, но он боится в ней некоторого налета сентиментальности. Встретил он меня поэтому так:

— Здравствуйте! Вы и есть та мужественная режиссура, которая должна преодолеть налет сентиментальности в моей пьесе?

Эта встреча и весь наш разговор в темной Москве, в гостинице, быт которой был подчинен законам войны, врезались в память. На все мои вопросы по пьесе Симонов давал точный, полный, исчерпывающий ответ. Чувствовалось, как он знает людей, о которых пишет, любит их, судит о них темпераментно и страстно. Действующие лица пьесы сразу приблизились ко мне, зазвучали их живые, человеческие голоса. Я показала {411} Симонову предварительные наброски декораций. Они ему очень понравились. Это, и правда, была одна из интереснейших работ В. В. Дмитриева.

Наступил день сдачи спектакля Владимиру Ивановичу. Волновались мы очень — ведь это, как и «Куранты», был своеобразный отчет Немировичу-Данченко, которого война разлучила с театром. Раньше, отрываясь от МХАТ, он оставлял его Станиславскому. Теперь театр жил без него, руководимый Москвиным, а потом Хмелевым. Предстояло держать ответ за годы, проведенные без непосредственного руководства Немировича-Данченко.

Показ происходил в нижнем фойе. Владимир Иванович смотрел очень хорошо, взволнованно. Иногда делал записи, не отрывая глаз от актеров. В какие-то моменты было видно, что он внутренне спорил и тут же, сам не замечая этого, прикидывал по-своему. «Выразительность» его восприятия вообще была очень интересной. Казалось, он перемещается внутрь того, что происходит на сцене, хотя внешне это перемещение выглядело очень скупо: только глаза, легкое покачивание корпуса, разнообразнейшее пощипывание бороды…

Последний мой разговор с Владимиром Ивановичей был 28 марта 1943 года. Он значил для меня многое — новую очень интересную перспективу работы под его руководством.

Разговор должен был состояться в театре, но О. С. Бокшанская предупредила меня, что Владимир Иванович не очень хорошо себя чувствует и просит приехать к нему домой. Дома меня встретила его племянница Евпраксия Васильевна и попросила подождать в столовой. Через несколько минут она опять вышла и объяснила, что Владимир Иванович вздремнул, сейчас переодевается, просит простить задержку. Потом я услышала:

— Мария Осиповна, входите!

Войдя, я увидела Владимира Ивановича, лежащего на диване в пиджаке, воротничке, галстуке и накрытого великолепным пледом.

— Простите, я был в халате, переодевался, — сказал он, здороваясь.

— Зачем же, Владимир Иванович, ведь вы себя плохо чувствуете!

Он взглянул на меня прямо-таки уничтожающе:

— Вам не стоит забывать, что вы женщина. Хорошо, что я об этом помню…

Прошло несколько секунд в полном молчании, пока неловкость минуты не испарилась. Немировичу-Данченко было тогда восемьдесят три года. Через месяц его не стало. Трудно одним словом определить то качество его характера, которое до последних дней жизни держало этого человека в состоянии идеальной собранности и самодисциплины. Он что-то считал недозволенным и не переступал этой черты ни при каких обстоятельствах…

{412} Он вызвал меня, чтобы сказать о своем решении ставить «Лес».

— Хотите работать со мной?

Он рассказал, что давно думает о «Лесе», еще в эвакуации, в Тбилиси, начал работать с Качаловым и Книппер. А сейчас мысль о «Лесе» стала неотвязной.

— Весь вопрос в Несчастливцеве. Кто? И вот мне пришла мысль о Добронравове. Неожиданно? Как будто не подходит. Не бас. А какой же трагик без «органа»? И все-таки не могу отказаться от этого. Я несколько дней тому назад говорил с ним. Он смеется. Знаете, так по-добронравовски смеется, оглушительно, от всей души. «Какой, мол, я Несчастливцев, — я смолоду сыграл бы Петра, а Несчастливцев у нас — Ершов». Все-таки я уговорил его поработать. Сказал, что попрошу вас. Сделайте все, чтобы увлечь его, а там решим. Когда я дал Хмелеву Тузенбаха, разве кто-нибудь верил, что в нем зазвучат такие высокие лирические струны? Постарайтесь уловить, что меня волнует в «Лесе».

Он мечтал вслух. Я была далека от мыслей о «Лесе» и втягивалась в его замысел постепенно. А он с такой яркостью видел то, о чем говорил, персонажи пьесы обступали его так «материально», так чувственно, задачи постановки были так рельефны! Он втягивал меня в мир своего воображения. Изредка взглядывал на меня, но я не уверена, что он меня видел.

Мы говорим о вдохновенных минутах актера, поэта, художника, о вдохновенных репетициях великих режиссеров, но мало знаем о вдохновенных минутах режиссерского замысла…

Мне не хочется интерпретировать то, что удалось записать в тот вечер. Я, конечно, не успевала записывать все. Но то, что записано, — дословно. Мне кажется, что сквозь эти рваные записи можно уловить замысел будущего спектакля и волнение режиссера.

«Ярко и точно быт актерский. Театр времен Любского, Николая Хрисанфовича Рыбакова.

Трагик, комик. Бродячие актеры, голодные, нищие.

Кончали сумасшествием, спивались. А не только та внешняя форма, в которую облечен Несчастливцев.

На “Лесе” особенно ярко сохранился стиль постановки Малого театра.

Традиции исполнения ролей. Аркашка — Шумский, тот же рисунок у Ленского, потом Правдин, Яковлев. Повторение формы. Традиция интонации, мизансцен, традиция направления темперамента.

У нас “Мудрец” зазвучал, когда я нашел *новый* ключ.

“Три сестры” — тоже.

В театрах мельчает Несчастливцев и исчезает дух пьесы.

Все оводевиливается. Оводевиливается Островский.

{413} Пришло время взяться за пьесу, взглянуть на нее по-новому. Не знаем пьесы. Читаем заново. Все заново освещено.

Это значит — установившиеся традиции надо отбросить во всем. Образы, подача языка. То есть надо начать так, как требует наше искусство. Первый завет: читать пьесу заново, свободно. Меня в ней увлекает великолепный русский романтизм. Громадное поэтическое произведение.

Название — “Лес”. “Зерно” надо искать в названии — “Лес”.

Дебри, столетние сосны, ели, дубы… Лес — невежество, мещанство, звериный быт.

Довести до самых широких… пределов… самой смелой фантазии.

Помещица, богатая, развратная, под видом святоши.

Был племянник, который боготворит ее.

Купец Восмибратов, скупает лес, рубит.

Девушка — чистая, прекрасная. Драма сиротства, драма глубокая.

Островский приводит сюда, в лес, актера. Здесь, в лесу, актер воспринимается как нечто колдовское, чудесное.

Актер привык играть Гамлета, Лира, Фердинанда. Ведет себя как герой Шиллера.

Я вижу “Лес” в густых красках. А актера — как настоящего вдохновенного поэта театра.

Когда невежество освещено богемой, — это одно, а когда оно будет освещено *поэтом*, актерским талантом, фантазией, совсем особыми нервами, — другое. И тогда “Лес” освещен. Это — основная идейная линия. Тогда быт поглощен идейностью. Быт, пронизанный благородством идеи.

Что такое “Лес”? Звериное, животное. И вдруг — надчеловеческий поэт. Тогда произведение будет звучать, как глубоко поэтическое, а не только, как быт.

Аркашка. Комик. Пьянчужка, жулик. Но — *актер*.

Есть у него какие-то минуты, когда он взлетает над толпой.

Несчастливцев. Великолепный колокол — бас. Несчастливцев штампован, но живет настоящей фантазией. И шел от великолепных страстей, темперамента.

Мог быть великолепен Леонидов…

Несчастливцев потрясал не только голосом, но и темпераментом. Потрясал страстями. Эмоциональное “зерно” — вдохновенность.

Качалов — слишком европеец. Не русской эпохи актер. *Очень хорошо*, но не вдохновенно.

Ершов? Мог быть такой. Болдуман? Может быть…

Несчастливцев *боготворит* тетушку. Он умеет *верить*, что существует прекрасное. Верит шиллеровский людям.

Он чувствует себя на сцене, как в жизни, и в жизни, как на сцене. В четвертом действии, в саду, один — живет всем пафосом жизни, до {414} галлюцинаций. Он *плачет*, говоря с Аксюшей. Надо идеализировать актера до “поэта”. Надо схватить вдохновенность. Начинает жизненный монолог и съезжает на Шиллера. Отсутствие грани между иллюзией сцены и жизнью. Фантазия захватывает его нервы. Это — ключ к *новому*. Не бояться красок лицемерия, разврата (племянник, купец).

Режиссер — в *третью* очередь мне нужен режиссер-организатор Сейчас почему-то беспокоятся именно об этом. Нужен *режиссер — зеркало*. Режиссер следит за тем, чтобы актер не шел не *туда*. Очень хорошо должен знать, куда должен идти актер.

Физическое самочувствие — пешком идет из Керчи в Вологду. Почему говорят: неестественно, что остановились? Так естественно: хочет прийти барином; и у него есть прирожденное барство. Очень устал. Устал физически. Устал от театра. Груз нажить духовный. Сколько чувств, страстей накопилось, сколько образов в хорошем, благородном мозгу! Актеру надо наживать страсти большие. Но это не должно мешать ему говорить низменные вещи и считать Аркашку своим товарищем. Когда все это разольется по всем нервам, вдруг: усталость, он старик.

Играет так вдохновенно, что заставляет купца отдать деньги. Это не шутка. Заразительность очень велика. Купец денег не отдал бы.

Пусть Добронравов сочиняет монологи о его состоянии: какие у него нервы, какая фантазия. Ищите вдохновения! Огонь, настоящий огонь — это главное. В полную волю, до полного самозабвения. Понять актера — это вскрыть самую сущность актерского самозабвения, глубину вдохновения. Встретил Аксюшу — это Офелия. И сам себя взвинчивает, самозабвенно, лихорадочно.

Что это — фантазия, жизнь или сцена? И вдруг наступает оцепенение, усталость мысли.

*Образ* — это то, что меня волнует больше всего. Постоянный *мой* спор с Константином Сергеевичем.

Мне нужен актер как *создатель образа*…»

Это была наша последняя встреча. Владимир Иванович скончался 25 апреля 1943 года.

# **{****416}** Счастье дружбы и единомыслия **{****417}** Седьмая глава 1. А. Д. Попов — актер. — «Виринея». — Неповторимая красота современности. — Попов — сатирик. — Театр революции становится театром современности. — Мы — единомышленники. 2. «Какой там будет Грозный?» — А. Толстой читает свою пьесу. — Принципиальный шаг. — Как возникает замысел. — П. В. Вильямс. — «Это — разные люди». — Одержимость. 3. Природа общения. — «Вздохи». — Незабываемый показ. — Попов — лирик. — Поиски тишины. — Муки Хмелева. — Автор своей роли. — А. Грибов — Малюта. — Ваятель. 4. Страшный день.

## **{****418}** 1. А. Д. Попов — актер. — «Виринея». — Неповторимая красота современности. — Попов — сатирик. — Театр революции становится театром современности. — Мы — единомышленники.

Работа над пьесой Алексея Толстого «Трудные годы» — это новый этап жизни, следующий этап моей режиссерской работы в МХАТ, новые человеческие творческие открытия. Рассказ обо всем этом немыслимо начать без большого отступления. Ибо «Трудные годы», не меньше чем с Хмелевым, который играл Ивана Грозного, связаны для меня с другим дорогим мне человеком — Алексеем Дмитриевичем Поповым.

Мы встретились в работе над Грозным все вместе, втроем, и в жизни каждого из нас эта работа заняла огромное место. На генеральной репетиции 1 ноября 1945 года умер Хмелев. Нас осталось двое…

Кого благодарить мне за то, что рядом всегда были прекрасные, талантливые люди, учителя, друзья, ученики? Кого благодарить за этот дар? И кому жаловаться на то, что смерть нередко вырывала этих людей из жизни и место их оставалось незаполненным?

… Я хочу вспомнить свое самое первое впечатление — из зрительного зала.

{419} Однажды мы, тогда ученики Чеховской студии, отправились в который уже раз смотреть «Сверчок на печи».

Калеба, неожиданно для нас, играл не М. Чехов, а А. Попов.

«Добрый вечер, Джон. Добрый вечер, сударыня. Добрый вечер, Тилли…» — неторопливо и ласково говорил игрушечный мастер, входя в дом Пирибинглей.

«Каким он кажется высоким», — шепнула мне рядом сидевшая студийка. Я согласилась, но в то же время что-то в облике Попова казалось мне удивительно похожим на Чехова.

«Мне очень хотелось бы усовершенствовать Ноя с семейством, — говорил в это время Попов — Калеб. — Было бы очень приятно, если бы каждый мог сразу распознать, который Сим и который Хам, и которые их жены…»

Мне стало очень интересно смотреть на человека, который похож на Чехова не тем, что играет ту же роль и одет приблизительно в тот же костюм, а чем-то другим, более важным и неуловимым.

«Ну, и мухи тоже не хороши: слишком они у нас выходят велики сравнительно со слонами». У Чехова эта реплика казалась наивной, почти детской, была освещена мягким юмором. Попов вкладывал в нее горечь исканий и поражений. Желание «усовершенствовать» куклы звучало тут большой, серьезной темой, хотя исходило от диккенсовского человечка. Он просил миссис Пирибингль разрешения ущипнуть ее собаку за хвост и на недоуменный вопрос Мэри отвечал так, будто открывал ей интимную тайну: «Мы, видите ли, получили небольшой заказ на лающих собак, и мне хотелось бы *приблизиться к природе*, насколько это возможно за шесть пенсов. Но не стоит. Это я так спросил, можно я без этого. Прощайте».

Не знаю, была ли тема художника Калеба сознательно осмысленной у Попова. Вернее всего, случилось то, что часто бывает в театре с талантливыми людьми при экстренных вводах. Что-то запомнилось из рисунка и трактовки основного исполнителя (тем более что основным исполнителем был такой гениальный актер, как Чехов), но что-то проявилось бессознательно. И это неожиданное, бессознательно выраженное, было самой сокровенной сущностью художественной натуры Попова.

«Мне хотелось бы приблизиться к природе» — в этих словах светились устремленность и воля, а последующие слова, заканчивающие фразу: «… насколько это возможно за шесть пенсов», звучали горьким юмором. Нота драматизма доходила очень отчетливо… Потом мне многие годы вспоминался этот спектакль, когда я слышала о Попове или думала о нем.

Прошло несколько лет. Чеховская студия распалась, и мы все разбрелись кто куда. В эти дни ко мне пришли две чеховские студийки. Фамилия {420} одной была Ефимова, другой — Свинарская. Не помню, были ли они уже тогда в студии, которую организовал А. Д. Попов в Костроме, или только собирались туда, но то, что они рассказывали о Попове, врезалось в память навсегда. Молодой актер, который играл уже ряд ответственных ролей, был привлечен к режиссуре, работал над «Незнакомкой» Блока в студии Вахтангова, актер, которого сам Станиславский ни за что не хотел отпускать, решил порвать с Москвой и уйти из театра. Он ушел для того, чтобы популяризировать Художественный театр в провинции, чтобы создать там театр самых высоких этических требований.

Поступок Попова поражал смелостью, независимостью, принципиальностью, особенно на фоне Чеховской студии, развалившейся в течение нескольких минут только потому, что мы перестали быть нужными великому актеру. Тогда впервые со всей реальностью я задумалась над тем, что студия, какая бы она ни была и как бы интересно в ней ни было, не может существовать как самоцель, а должна строиться во имя определенной большой идеи… Попов уехал в Кострому.

Следующим моим впечатлением был уже спектакль «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной в Вахтанговском театре. С этой постановки началась для меня еще одна «школа режиссуры» — режиссуры, глубоко современной в самом ее существе.

Постановка «Виринеи» захватила тогда всех нас свежестью и неожиданностью жизненных образов. Обаяние спектакля крылось прежде всего в необыкновенной достоверности. Меня просто поразило, насколько подлинными были эти крестьяне и крестьянки, солдатки, старики и молодежь. Вместе с тем в спектакле не было ни тени того натурализма, с которым тогда связывалась манера отображения современности. (Так было, например, со «Штормом» в постановке Любимова-Ланского в Театре МГСПС. Его спектакли, полемизирующие с Мейерхольдом, безусловно, сыграли позитивную роль в подходе к современной теме, но от них пахло дегтем, потом, они были шумными, крикливыми, и в них как бы демонстративно отсутствовала форма.)

В «Виринее» все было иным. Степень театральной культуры в этом спектакле была на уровне самых высоких требований МХАТ, а форма отличалась прозрачной простотой, ясностью и в то же время была острой и оригинальной. Казалось, она родилась наперекор гротеску, царившему в одних театрах, и спорила с бесформенностью, бытовавшей в других.

В «Виринее» восхищали наблюдательность, острый взгляд на окружающую действительность, смелость и точность приспособлений, внутренних и внешних примет поведения. Казалось, спектакль поставил человек, всю жизнь проживший в деревне, знающий ее вдоль и поперек и, главное, глубоко изучивший те сдвиги, которые произвела в ней революция. Режиссер уверенно говорил зрителю: «Вот она, нынешняя деревня, {421} вот как в ней люди плачут, смеются, страдают и радуются». И в душе зрителя зрела твердая вера, что это именно так, а не иначе.

Потом я поняла, что в этом была одна из самых сильных сторон режиссуры Попова.

Он был великолепным стилистом, глубоким, тонким и наблюдательным. Умел ощутить своеобразие атмосферы, ритма, характера действия. Но совершенно особое качество его таланта заключалось в том, что он видел человека не гуляющим по сцене, а живущим в реальной среде. Его воображение как бы раздвигало рамки пьесы и позволяло проникать в самую гущу жизни, живо рисуя то, как люди ходят, говорят, какие у них повадки. Так было в «Виринее», так было во всех пьесах Погодина, так было и в его шекспировских спектаклях.

Глядя на Виринею — Е. Алексееву, Павла Суслова — Б. Щукина, старика Магара — И. Толчанова, на то, как во время выборов деревенская молодежь толпилась в окне или располагалась у плетня во время гулянки, думалось: «Неужели это тот же самый театр, в котором с блеском игралась “Турандот”, в котором только что сам Попов поставил комедии Мериме?» Никакой «игры в образ», никакого иронического отношения актера к происходящим событиям — ничего из столь модной тогда и действительно чарующей театральности молодого Вахтанговского театра… Попов будто стащил актеров с театральных подмостков и увлек за собой в неповторимую красоту современной жизни. И актеры пошли за ним. Потом я узнала, что на самом деле шли они за ним трудно, но тогда это и в голову не приходило. Спектакль, казалось, жил единым дыханием всего коллектива.

Зритель радостно приветствовал Щукина, который после ряда блестящих комедийных острохарактерных ролей вдруг как будто снял грим и засиял красотой собственной души. А гордая, своевольная, чуть угловатая Виринея — Алексеева до сих пор как живая стоит передо мной, и в ушах звучит ее низкий пленительный голос. Помню, как сурово и страстно она признавалась, что не любит мужа, а потом голосила по убитому, помню, как залихватски она пела частушки и как сквозила в этой браваде тоска. В сцене, когда Павел прощался с Виринеей, казалось, что у нее перегорели слезы. Павел обнимал ее крепко и целовал в щеку, а она, простоволосая, припала к его лицу, руки беспомощно висели вдоль тела, голова поднята… Боль, тоска, нежность — все переплелось в это мгновение. Казалось, слышны тихое, заглушённое дыхание Щукина и затаенный стон Алексеевой. Они прятали друг от друга горе разлуки — любящие, мужественные люди.

Великолепна по выразительности, по силе контрастов была сцена «бунта Магары». Попов построил ее на переплетении трагического со смешным, дремучего, страшного с живым и светлым. Черные тени мужиков-старообрядцев, «покойник» на смертном одре, мерцающий свет {422} свечей, причитания старух — все это создавало мертвящую атмосферу старинного религиозного обряда, темной, непробужденной деревни. А вокруг — толпа, ослепительно белые косынки молодух, молодое озорное лицо солдата, парень с гармошкой, где-то вдали слышится смех Виринеи…

Мысль о борьбе старого и нового выражалась во всем. В пространственном решении, в столкновении разных ритмов, в колорите, в разнослойности толпы. И когда терпеливо ожидающий смерти Магара — Толчанов взревел, взбунтовался, рванул с себя холстину упокойника, громадная разъяренная фигура старика в белом саване как бы взорвала спертую атмосферу панихиды. Шарахнулось, спасаясь, черное мужичье-воронье. Их оцепеневшие взгляды были еще не в состоянии оторваться от Магары, а ноги, тела в страхе уже бежали прочь. Народ, молодой и жизнерадостный, брызнул и раскатился смехом, рванулся навстречу мужичью.

В «Виринее» было видно, что Попов обладает чувством простонародного юмора. Это позволяло ему одним смелым штрихом опрокидывать торжественность ситуации. Свойство это, по-моему, исключительное, редкое в искусстве, в особенности когда оно идет рука об руку с высочайшим вкусом.

Вкус был тоже отличительной чертой режиссуры Попова. Собственно я не могу назвать спектакля, в котором ему изменило бы это свойство. Даже вспоминая его работы, имевшие крайне драматическую судьбу (он сам от них впоследствии отрекся, по моему убеждению — несправедливо), — я имею в виду «Зойкину квартиру» и «Заговор чувств», — смело можно назвать их спектаклями образцового режиссерского вкуса. «Отречение» режиссера, по-моему, было данью времени, и взгляд на эти сценические создания Попова сегодня, думается, должен быть более мудрым, многосторонним и непредвзятым. Что касается меня, я думаю, что и «Заговор чувств» Ю. Олеши, и «Зойкина квартира» М. Булгакова были настоящими произведениями искусства, несущими заряд ярости против нэповского мещанства.

А. В. Луначарский писал, что театр имени Вахтангова создал из пьесы Олеши «Заговор чувств» еще одно сценическое произведение, имеющее громадное культурное значение. Не могу удержаться и не привести цитаты, ибо они давно нигде не приводились:

«… Если пьеса Олеши в общем является хотя и небезупречной, но удачной переделкой его романа, то о постановке можно говорить только в тонах самой высокой похвалы. Вторая картина, изображающая какую-то современную московскую гофманиаду в глубине обывательской, многонаселенной московской квартиры, виртуозно метка и жутка в такой мере, что хотелось бы видеть какую-то целостную пьесу, почерпнутую именно в таком вот невольном общежитии и в этих тонах развертывающую, {423} быть может, целую драматическую философию. Сцена сна, которая показалась многим условной и фантастичной, на самом деле удивительно реалистична и победоносно превосходна. Поразительна также и в литературном и в сценическом отношении изумительная сцена “Тайной вечери” Ивана Бабичева, на которой мещанские сотрапезники раскрывают свои затаенные чувства и коллективно осуждают большевика Андрея на смерть.

Наконец, последняя сцена, в особенности ее окончательный аккорд, представляет собой действительно победоносный финал. Она была встречена почти без исключения всей публикой генеральной репетиции долго не смолкающими громовыми аплодисментами. “Заговор чувств” есть новая большая победа театра Вахтангова и вместе с тем новая большая победа на всем нашем театральном фронте»[[72]](#footnote-73).

В агонии уходящего быта, прогнивших нравов, фальшивых страстей рождалась идея «восстания чувств». Фантастическим уродством кажется теперь этот мертвецкий заговор Ивана Бабичева — короля пошляков, пресловутого рыцаря подушки, борца за возрождение «великих чувств» угасшего века. Но в те годы старый мир шел на смертный бой с новым временем. Он вербовал в свой строй все отребье, всю гниль прошлого. Тогда они еще не были покойниками, эти дамы и господа из «типов, уходящих в прошлое». Совсем наоборот. В годы напряженного труда они жирно ели и сладко спали, пророчили смерть молодой стране, изящно аплодировали пошлым анекдотам и поднимали тосты за равнодушие — «лучшее из состояний человеческого ума». Бабичевы и Кавалеровы были обречены, но они не хотели умирать и заражали воздух адом вражды к новому.

Успех спектакля был громадным. Острая, гневная мысль его скальпелем входила в дряхлое, но еще живучее и тупое мировоззрение мещанина.

Обрюзгший человечек с помятым лицом, философ-маньяк и шут — жуткая маска главы заговора Ивана Бабичева. Его блестяще играл А. Горюнов. Оранжевая подушка, с которой не расставался Бабичев, становилась символом веры и знаменем заговора. Недаром так торжественно и нежно демонстрировалась она Бабичевым в великолепно поставленной сцене именин, которую упоминает Луначарский. Уставленный яствами громадный овальный стол, как гигантское корыто, возле которого собрались повздыхать, налакаться и нахрюкаться, одним словом, «шикарно провести время». В центре — Бабичев. Его вопль: «Назад, к XIX веку!» — вызывает крики восторга и слезы умиления. А над всем этим громадный, как солнце, абажур — идол мещанского уюта. В этой сцене мысль режиссера и художника (а художником спектакля {424} был Н. П. Акимов), сливаясь воедино, как бы вонзалась в зал, ища там обывателя.

С убийственной силой режиссер нарисовал еще один верный плацдарм действий короля пошляков. Это — знаменитые коммунальные квартиры. В их грязных лестничных пролетах, в покрытых паутиной и плесенью коридорах, в чадящих кухнях с жерлами примусов и керосинок расцветала и подтверждалась ядовитая бабичевская мысль. Тут он опять наверху, над всеми. А внизу — обыватели, растравленные многолетней коммунальной междоусобицей, скандалами, сплетнями, дурным воздухом и хроническими болезнями, — вся эта домовая нечисть выползла из своих углов, ошарашенная одержимостью их пророка.

А. Д. Попов максимально заострял пластическую характеристику каждого обитателя квартиры, великолепно вписывая их в построение «коммунального дома», метко и зло сделанное Акимовым. Сочетание геометрических лестничных маршей, кишкообразной трубы, которая неизвестно откуда появлялась и уходила в бесконечность с распластанными, вывернутыми в разных позах жильцами, — это запоминалось как острейшее выявление мысли в пластике.

А «царство» Анечки — любовницы Кавалерова! Анечка. Кавалеров и Бабичев жили на огромной, исполинской кровати. Да, жили, то есть ссорились, ехидничали, сидели, лежали, ели, спали, и все это на кровати, которую украшали овальные зеркала, роскошные подушки и шаловливые купидоны. Фантастические обои, расписанные концентрическими кругами из райских яблок, украшали стены любовного «храма» Анечки.

Здесь же, в этой комнате-кровати, задыхался во сне от бессильного крика Николай Кавалеров. Здесь разворачивалась та сцена его видений, которую Луначарский назвал «победоносно превосходной». Наивное и больное воображение Кавалерова населяло сцену фантастическими фигурами, каждая из них была остроумной и меткой находкой режиссера.

Трагическое в «Заговоре чувств» переплеталось со смешным, смешное — с фантастическим, а все вместе создавало неповторную поэтическую и сатирическую театральную стихию, удивительно совпадавшую с миром сложного человека и писателя — Юрия Олеши.

«Зойкина квартира» М. Булгакова была поставлена А. Поповым 28 октября 1926 года и шла два года с лишним. Все это время спектакль вызывал яростные споры и, наконец, в 1929 году был снят.

Я видела его несколько раз и до сих пор отношусь к нему, как к режиссерской работе, которую определяет гневная, обличительная позиция советского художника. Авантюризм, пошлость, разврат выставлялись театром на суд. Создаваемая режиссером атмосфера была атмосферой *трагифарса*.

{425} На сцене действовали люди, которые в своем фантастическом эгоизме доходили до состояния животных. Двуногими они были только по внешности — для каждого из них было бы естественнее опустить передние лапы на землю. Трактовка была жестокой, беспощадной.

И там, где эта жестокость замысла совпадала с потребностью души актера, Попову удавалось блестяще раскрыть своеобразную стилистику булгаковской пьесы.

Трудно забыть Зойку — Ц. Мансурову, владелицу притона, скрытого за ширмой пошивочно-показательной мастерской. Красивая, наглая, хищная, беспредельно циничная, она идет на авантюру в полной уверенности, что на нее управы нет.

Помню, как она прихорашивалась перед зеркалом, напевая полечку: «Пойдем, пойдем, ангел милый», — потом при сообщении, что идет управдом, мгновенно пряталась в шкаф, а через несколько реплик оттуда раздавался ее голос: «Портупея, вы свинья!», и она вылезала из своей засады. С великолепной небрежностью она давала управдому взятку — пятичервонную, якобы фальшивую бумажку: «Возьмите эту гадость и выбросьте». Но наглость Зойки — Мансуровой бледнела перед наглостью свалившегося на ее голову бывшего любовника — афериста Аметистова, избежавшего расстрела.

Аметистова играл Р. Симонов. Это была, по-моему, одна из самых сильных ролей его актерской юности. Отрепья вместо брюк, чемодан с краплеными картами и ассортиментом различных удостоверений — багаж, с которым являлся к Зойке этот авантюрист, нахально пересыпая речь французскими словами, ничуть не стесняясь своего ужасающего произношения. Все это Симонов делал с блеском. Потом происходило его превращение. В чине администратора Аметистов ставил Зойкин дом на большую ногу. Причесанный на прямой пробор, в смокинге, и жест, который кажется ему верхом аристократизма, — большой палец, упирается в борт смокинга, мизинец шикарно оттопырен… Аметистов — Симонов, Зойка — Мансурова, Херувим — Горюнов, Портупея — Захава — это были блестящие зарисовки типов, которых мы все тогда, во времена нэпа, знали и которых жестоко высмеивали Булгаков, Ромашов, Файко, а жестче и талантливее всех Маяковский.

Декоративное решение спектакля было тоже очень выразительным и смелым (художник — С. П. Исаков). Огромные, гиперболизированные банты украшали стены «мастерской», манекены, роскошные ткани создавали впечатление «дела», поставленного на европейскую ногу. Потом эта «трудовая квартира» меняла свой облик и ритм — начиналось ночное демонстрирование живых моделей. Помню, как на фоне бешеной активности Зои и Аметистова, таинственных появлений и исчезновений дам и кавалеров возникал выход «мертвого тела», звавшегося Иваном Васильевичем. «Мертвое тело» играл Б. Щукин. Тоскливо оглядываясь, {426} он направлялся к Херувиму — китайцу, занимавшемуся тайной торговлей кокаином, и приглашал его на вальс. Дело было не только в ярком юморе исполнения, но в том, что режиссер Попов и актер Щукин нашли в этом юморе ноту подлинного драматизма. Танец бесконечно грустного «мертвого тела» с манекеном, слезы Щукина в момент, когда он понимает, что его рука обнимает не женщину, а торс на деревянной подставке, — это был момент настоящей трагикомедии. «Отойдите от меня», — говорил Щукин, обращаясь к «утешителям и утешительницам», и уходил. И несмотря на то, что это было всего-навсего «мертвое тело» какого-то Ивана Васильевича, казалось, что в нем живет что-то настоящее, человеческое.

Думая сейчас о том, почему спектакль подвергся такой жестокой критике, я прихожу к убеждению, что одной из причин этого был самый жанр, вернее — непривычность его. Второй и, возможно, главной причиной было то, что произошло на сцене с двумя действующими лицами: Аллой — А. Орочко и Гусем — О. Глазуновым. Они поставлены в пьесе в более сложную ситуацию. Алла любит человека, бежавшего в Париж, Гусь любит Аллу. Зойка обещает переправить Аллу в Париж, за что та становится «живой манекенщицей».

Гусь — пьяница, развратник, использующий служебное положение для того, чтобы побольше урвать у жизни, упрямо добивается взаимности Аллы, и это пьяное желание гордо называет любовью. Глазунов играл ату роль талантливо, но он сместил в ней что-то очень существенное. Идеализируя чувство своего героя, он вызывал неверные реакции зрительного зала. Ему сочувствовали, его жалели. То же было и с Орочко. Она играла великолепно, но это была не та Алла, которую написал Булгаков. У Булгакова Алла рвется в Париж прежде всего потому, что не хочет жить нормальной трудовой жизнью. И в лапы к Зойке она попадает вполне закономерно. Орочко же играла чистую, глубоко любящую девушку. Пусть позор, пусть оскорбления, лишь бы быть рядом с любимым. Актриса идеализировала свою героиню, и таким образом талантливое исполнение спутывало режиссерский замысел. Уже значительно позже, став режиссером, я поняла, какова власть драматической ситуации над актером. Желание вызвать к себе человеческое сочувствие может быть еще более острым, чем желание вызвать смех и аплодисменты.

Недавно я нашла в архиве театра имени Вахтангова одно высказывание Попова. Оно глубоко взволновало меня. «Всякая неясность в толковании образов и тем более актерская реабилитация образа, — говорил А. Д. Попов, — будет противоречить смыслу и цели постановки этой пьесы. В “Зойкиной квартире” каждый актер должен быть *художником-прокурором для своего образа* (подчеркнуто мною. — *М. К*.). Все типы в пьесе отрицательны, исключение представляют собой {427} агенты уголовного розыска, которых следует трактовать без всякой идеализации, но делово и просто. Эта группа должностных лиц положительна тем, что через нее зритель разрешается в своем чувстве протеста»[[73]](#footnote-74).

Слова о том, что актер должен стать «художником-прокурором для своего образа», были сказаны Поповым в 1926 году. Широко известно положение Вл. И. Немировича-Данченко: «Надо быть прокурором своего образа и уметь жить его мыслями и чувствами»[[74]](#footnote-75), — к этому выводу Немирович-Данченко пришел значительно позже.

Алексей Дмитриевич много раз говорил, что формулировка Немировича-Данченко точно выражает его собственные мысли и чувства. Но ни разу он не вспомнил, что сам за много лет до Немировича-Данченко, встретившись с сатирической драматургией, поставил перед актерами ту же задачу. В этом сказывалась великая скромность Попова — художника.

… А потом Попов встретился с драматургией Н. Ф. Погодина, и мы стали зрителями удивительных спектаклей. «Поэма о топоре», «Мой друг» и «После бала» во многом определили вкусы, принципы, эстетику целого театрального поколения.

Как нерасторжимы А. П. Чехов и МХАТ, так же нерасторжимы и Погодин с Поповым. Трудно передать, насколько эти люди, совсем не похожие в жизни, были близки в своем отношении к действительности, в своей эстетике. Под крепкими, сильными руками Попова погодинские герои оживали, обретали голос, пластику, живые чувства и мысли. Попов знал и любил их так же крепко и мужественно, как их автор.

И мы увидели на сцене людей, ничем не напоминающих театральных героев прошлого, Героическое в них проявлялось с неменьшей духовной интенсивностью, чем, допустим, у героев Шиллера, но внешне эти люди были лишены какой бы то ни было красивости. Так же как в «Виринее», они поражали своей взаправдашностью. Там это были крестьяне, здесь — рабочие. Духовный мир их был прекрасен, чист и возвышен, а пластика и речь просты и суровы.

В «Поэме о топоре» гигантский раструб ломал привычный ритм сцены-коробки, позволял создавать острые пластические композиции, широкие спиральные мизансцены, наполняя зал ощущением ветра, полета. Уходящие в глубину раструба пасти сталеплавильных печей были очень условны и выразительны. А по сцене ходили чумазые белозубые люди в прожженных телогрейках и замасленных фуфайках, внося сюда жар расплавленного металла и напряжение нелегкого труда.

{428} В спектакле был найден тот великолепный сплав жизненной достоверности и яркой театральности — сплав самого высокого качества, — которым отличались лучшие работы Попова.

Особенно запомнился мне Дмитрий Орлов — Степашка, неторопливый, с умным хитроватым взглядом, упорный и безгранично честный. Это был настоящий рабочий, пришедший из деревни и ставший примером для всего завода. Его талант напоминал талант лесковского Левши. Трудно забыть сцену (сотни раз ее повторяют в воспоминаниях!), когда Степашка — Орлов, поняв, что в руках его металл, над сплавом которого он мучился дни и ночи, смеялся от счастья, а рабочие подхватывали его смех. На сцене не было ни одного человека, «изображавшего» радость. Все было подлинным и все звучало необычайно высоким внутренним накалом.

Кроме всего прочего, сцена эта была изумительно красиво построена, Попов располагал рабочих от крайних точек портала двумя длинными диагоналями, сходившимися в глубине, — в широком пролете входа в цех. Центр большой площадки был пуст. На нем стоял Степашка — Орлов. В смешном картузике, в длинном фартуке, не замечая собравшихся вокруг него рабочих, он стоял и, широко раздвинув руки, в каждой из которых была пластинка из нержавеющей стали, смеялся. Так смеяться мог ребенок, ученый, поэт, изобретатель. Так смеяться мог тот, кто впервые проник в великие тайны природы. Это было прекрасно.

Анка — М. Бабанова, в огромных мужских башмаках, зашнурованных бечевками, в ситцевой кофточке, с белобрысыми вихрастыми волосиками, ходила хозяйкой по заводу, подчиняя всех своей энергией. Как рассказать о той влюбленности, нежности, восторге, которые охватывали зрительный зал, когда Анка — Бабанова врывалась в цех, где под охраной одного из плавильщиков спал крепким сном Степашка? Его нельзя будить, но справиться с бурей счастья, охватившей ее, тоже было невозможно. И она пускалась в пляс. Я не знала ни одной драматической актрисы, гибкость тела которой была бы так совершенна. Она делала сложнейшие движения с феноменальной легкостью. Танец ее казался только что рожденной импровизацией. В нем не было ни малейшего намека на «поставленность». Казалось, что это милое существо, неистово пляшущее вокруг спящего Степашки, готово раствориться в воздухе от счастья. Все это длилось какие-то секунды, и когда она внезапно исчезала, зал гремел от рукоплесканий.

Но, может быть, еще более неотразимым было следующее появление Бабановой. Степан еще спал. Рядом сидела его мать, которая принесла обед. Анка — Бабанова вновь вихрем влетала на сцену. Восторг ее не остыл, и она в стремительном плясе делала все более широкие круги вокруг Степана. Вдруг она схватывала старушку мать, высоко поднимала ее на воздух и стремительно выносила ее на руках со сцены…

{429} «Мой друг» вызвал новую волну нашего восхищения. Содружество Попова с И. Шлепяновым (он же оформлял «Поэму о тополе») помогло им найти исключительно интересное решение образа спектакля и его «технологии». Многокартинный спектакль шел без малейших перерывов. Ритму происходящего не мешали ни перестановки, ни лишние занавесы.

М. Астангова в «Моем друге» любили, им восторгались, гордились. Зрители в зале вели себя так, как дети — в детском театре. Они не отделяли Астангова от Гая. Астангов действительно, так полно перевоплощался в этого героя, излучал такую волю и веру в будущее, так самозабвенно добивался своей цели, такое громадное человеческое достоинство сквозило в каждом его движении, что остаться равнодушным к нему было абсолютно невозможно.

Великолепный голос, интеллигентная, широкая, волевая речь. Ни одной даже отдаленно «актерской» интонации. Астангов заражал тем же, чем заражали все талантливые исполнители в спектаклях Попова, — острейшим чувством современности и ярко, эмоционально взятой сверхзадачей.

С таким же внутренним настроем души играл Руководящее лицо М. Штраух. Внешне — необычайно скромно, внутренне — до предела собранно, так, что в каждом слове, в каждом движении таился размах мысли. Штраух с тех пор остался для меня одним из самых любимых актеров.

Великие реки начинаются с ручейка. Что приносит большую радость: могучее течение реки или тоненькая ниточка хрустальной воды? В грохоте громадного строительства, в лавинной атмосфере спектакля мелькнул трогательный и смешной, такой доверчивый и такой печальный, чуточку обиженный и очень счастливый взгляд бабановских глаз. Мелькнул родниковой прозрачностью и навсегда запал в душу. В третьей из пьес Погодина в Театре Революции — «После бала» Я больше всего запомнила Машу — Бабанову.

В критике того времени говорилось, что если в предыдущей своей пьесе Погодин назвал своего героя «Мой друг», то пьеса с центральной ролью, сыгранной Бабановой, имела полное право называться «Моя подруга» — так полно и открыто она завладела любовью зрителей. Громадно и сердечно воспринимал мир этот маленький человечек в большом бабьем платке и простеньком крестьянском жакетике. Как всегда в постановках Попова, самые сложные и тончайшие, самые страстные минуты человеческой жизни передавались в простых, совсем не театральных, скорее будничных мизансценах. Помню, как Маша — Бабанова охватила обеими руками березу. Лицо прижато к дереву так, что виден один глаз. Но сколько в этом широко открытом глазе человеческой тревоги, стремления понять жизнь!

{430} Или другой момент. Опять Маша — Бабанова. Она — в центре народной гущи. Руки, сжатые в кулачки, — жест большой человеческой воли. Глаза — глаза полководца! И голос — колокольчик, в котором такое множество оттенков! Волнующий уже самим своим тембром, но еще больше тем, как послушно он выражал самые тонкие движения души…

Театр Революции превратился в театр современности. Реализм спектаклей А. Д. Попова освещался трепетным отношением к новому человеку, формирующемуся в нашей стране. Талант режиссера становился все более заразительным, и принципы его эстетики все более очевидными. Современного человека, будь это ученый, колхозник или рабочий, театр должен раскрывать самыми тонкими средствами правды и поэзии — таков был главный из принципов. Это противоречило распространенной в те годы точке зрения, ставившей на первый план остроту, гротеск, плакатность. Полемика велась Поповым мужественно, без всяких уступок. Я следила за ним издали, всегда сочувствуя и восхищаясь.

Мы познакомились в 1934 году на семинаре по эстетике, о котором я уже рассказывала. Наши ночные споры до хрипоты о современном искусстве, — можно ли их забыть? Тем более что в спорах этих так полно и богато раскрывался человек и художник, с которым будет связана потом вся твоя жизнь…

С момента нашего знакомства с Алексеем Дмитриевичем все дальнейшие его спектакли я воспринимала уже через призму его собственных рассказов о процессе работы над ними.

Он любил мечтать вслух, рассказывать о своих замыслах. Это был один из тех художников, которые не ведают «отключений от работы». Не знаю, когда он был активнее, — в самом ли процессе репетиции, в подготовке к ней или в анализе прошедшего дня?

Он рассказывал о людях — персонажах пьесы, о их столкновениях и судьбах так, будто сам присутствовал при совершающемся. Подвижность фантазии, эмоциональность проникновения в материал были громадными. Как будто нелюдимый и замкнутый, он раскрывался в этих своих рассказах и как художник, воображение которого создает все новые и новые образы, а он проверяет их точной мыслью и вновь отпускает на волю свою природу, отдаваясь свободному полету фантазии…

К сожалению, сейчас редко кто может похвастать тем, что споры и разговоры об искусстве занимают большое место в его жизни. Все много работают, каждый очень занят, тут, как принято думать, не до разговоров.

Мы с Алексеем Дмитриевичем стали творческими единомышленниками именно в процессе страстных споров и творческих бесед. И лучше, чем эти минуты полной творческой откровенности и взаимного понимания, мне мало что пришлось испытать в искусстве.

{431} Я стала режиссером только потому, что Алексей Дмитриевич толкнул меня на этот путь, разглядев, по-видимому, во мне что-то, чего я сама в себе еще не знала.

В 1942 году мы наконец встретились в общей режиссерской работе…

## 2. «Какой там будет Грозный?» — А. Толстой читает свою пьесу. — Принципиальный шаг. — Как возникает замысел. — П. В. Вильямс. — «Это — разные люди». — Одержимость.

На одной из книг, подаренных мне А. Д. Поповым в 1943 году, надпись: «В эпоху Грозного».

Период работы над «Трудными годами» А. Толстого был действительно «эпохой» для многих его участников. Он был эпохой для самого А. Н. Толстого. Он был эпохой для А. Д. Попова и меня. Он был эпохой для Н. П. Хмелева, для П. В. Вильямса и для многих исполнителей. Он был эпохой для постановочной части МХАТ, которая в удивительном контакте с нами творила в подлинном смысле чудеса. Он был эпохой для нашего талантливого помощника режиссера К. Я. Бутниковой, прошедшей с нами все испытания. А степень серьезности, собранности и ответственности, которая царила во время работы над «Трудными годами», была такой, что она до сих пор кажется мне идеалом. Началось все так.

МХАТ был в Саратове. После одного из спектаклей «Кремлевских курантов» мы возвращались с Николаем Павловичем Хмелевым домой. Шли по затемненному городу. Прожекторы резали небо. Дул суровый саратовский ветер. Дорогой молчали. Потом Хмелев рассказал мне, что Москвин разговаривал с Москвой и узнал, что Алексей Николаевич Толстой пишет пьесу о Грозном. Тема — защита Москвы. «Здорово, правда? — говорил Хмелев. — Это нам нужно, это сейчас может потрясти». С этого дня Хмелев буквально стал бредить будущим Грозный. В нем уже начиналась какая-то глубокая, еще скрытая от посторонних глаз работа.

По вечерам, в гостинице, то заходя ко мне, то в узком коридорчике, то зазывая на минутку к себе, он показывал «разных Грозных» — разные выражения глаз, разные движения.

— А если пьесы не будет? — спрашивала я.

— Будет! — упрямо говорил Хмелев. — Не может не быть! Будет!

{432} — Но вы ведь не знаете, какой там будет Грозный?

Это беспокоило Хмелева и возбуждало острейший интерес. Доходили слухи, что Толстой в своей пьесе опирается на какие-то новые исторические сведения — это интриговало Хмелева. Бывали моменты, когда нетерпение его возрастало настолько, что он мог разговаривать только о Грозном.

Он уверял, что даже рад, что пьесы пока нет и у него есть время помечтать о роли, как о человеке, о котором он слышал с детских лет. И он показывал, как Грозный ходит ночью по Кремлю, садится в кресло, смотрит на бояр… Мне кажется, его внутреннее стремление к роли подхлестывалось тем, что он должен будет взять в ней новую высоту, доказать свое право на *трагедийную* роль. А в том, что она будет трагедийной, он не сомневался. Он уже чувствовал ее «вкус», и каждая деталь характера приобретала для него особую важность. Он уже мечтал о руках Грозного (руки человека его всегда занимали). Раздобыл в Саратове все, что можно было достать о Грозном. В театре уже стали посмеиваться над очередной хмелевской «манией». Принес мне репродукцию с картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван», и мы, как, впрочем, много раз в жизни, стали вместе разбирать руки — «глаза тела», как любил повторять вслед за Вахтанговым Хмелев. А руки и Грозного, и царевича Ивана написаны Репиным с такой выразительностью, что если закрыть обе головы, то по рукам можно прочесть содержание картины… Хмелев изумительно «играл» то руки Грозного, то руки царевича…

И вдруг мы узнаем, что Вл. И. Немировичу-Данченко пьеса не понравилась. Хмелев встревожился, стал торопить меня с вводом М. П. Болдумана на роль Забелина (это была единственная роль, в которой у Хмелева не было замены) и засобирался к Владимиру Ивановичу в Тбилиси. Вернулся он окрыленный. И от того доверия, которое оказал ему Немирович-Данченко как молодому руководителю театра, и от безоговорочной веры Владимира Ивановича в него, Хмелева, — будущего исполнителя Грозного. Владимир Иванович написал А. Н. Толстому о том, что исполнение Грозного может стать *историческим*, — он сказал об этом Хмелеву сам. Хмелев был горд и счастлив, но боялся, что его обвинят в хвастовстве и по-детски рассказывал об этом всем по секрету.

Прошло много месяцев, и как-то А. Н. Толстой прочитал нам письмо Владимира Ивановича. Теперь оно опубликовано. Датировано оно июнем 1942 года, Тбилиси: «… по-моему, исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим. Более подходящего актера решительно по всем заданиям образа нельзя заказать…»[[75]](#footnote-76).

{433} Осенью 1943 года Алексей Николаевич Толстой читал в МХАТ «Трудные годы». Не буду касаться сейчас взгляда Толстого на фигуру Ивана Грозного и того, как за последующие десятилетия изменилось и осложнилось наше восприятие русской истории. Тогда, в 1943 году, мы полностью подчинились обаянию таланта Толстого и мыслили в том же русле, что и он. Чтение меня поразило, как поражает музыка. Широкая, прекрасная русская речь, необыкновенно красивый язык! Все сидели зачарованные, а Толстой почти не делал движений, как будто выдыхая громадные запасы жемчужных россыпей — слов. Его крупная голова, словно высеченная из драгоценного дерева, умные глаза, голос, который то опускался до глубоких басовых нот, то шелестел нежно и трепетно, когда он читал реплики Анны, то звенел от гнева, то стелился хитро и затаенно, — все было так выразительно и прекрасно! Играл ли Толстой? Не знаю. Читал? Тоже не знаю. Как в симфоническом оркестре у великолепного дирижера слышен каждый инструмент и слышно чудо целого оркестра, так и у Толстого слышался каждый отдельный человек и хор — голосов, речей, мыслей, страстей.

У Хмелева была своеобразная, я сказала бы экстравагантная, манера слушать. Он слушал неспокойно. Ему нужно было обязательно тут же взглядом поделиться своими впечатлениями с тем, кто этот взгляд поймет. Многим это казалось игрой. Казалось даже, что из-за частых «переглядов», а иногда и «пересадок» с места на место он упускает что-то. На самом деле это была особая острота *актерского* восприятия. Ему нужен был партнер, общение — для проверки самого изначального момента своего отношения к тому или иному ходу или характеру. Это не имело ничего общего с подхалимским поиском чужой точки зрения, которая характерна для людей, не имеющих собственного мнения. У Хмелева всегда присутствовало очень определенное эмоциональное ощущение воспринимаемого, и именно оно-то и проверялось.

Найдя поддержку, он был счастлив и «вступал в дружбу». Если же до него доходила иная, противоположная точка зрения, он молча «ссорился» с этим человеком. Эта ссора, несмотря на краткость, бывала всегда очень выразительной. Он демонстративно отворачивался, бросал злые взгляды, иногда искал глазами единомышленника и возмущенно показывал на инакомыслящего.

Поведение Хмелева иногда раздражало, мешало, но по-другому он не умел воспринимать. Хмелев не смотрел, он пил впечатления и делал это всегда столь активно, что, например, в Париже, в Лувре, один товарищ, актер, сказал ему: «Коля, кого мы смотрим, тебя или Джоконду?» Хмелев надулся, но через секунду опять так же страстно отдался впечатлениям…

И на этот раз активность Хмелева поразила автора.

{434} — Вот побольше бы таких слушателей, как вы, Николай Павлович! — сказал Толстой — И обсуждать не надо. Все знаю, что понравилось, что нет.

Хмелев был взволнован до предела. Главное, что пленило его, — Иван должен прозвучать как русский трагический образ!

— Но язык… язык… — Хмелев не мог найти слов, которые передали бы его восхищение.

— Ошпаривает, — неожиданно подсказал Москвин, который слушал пьесу, затаив дыхание, с полуоткрытым ртом.

Увлечение услышанным, однако, сразу обратилось для Хмелева в муку. Не знаю другого человека, у которого беспредельная вера в себя уживалась бы с такой же степенью неверия в свои силы. Порой это неверие оборачивалось детским малодушием. Любой скептический взгляд способен был довести его буквально до отчаяния.

— Это моя роль! Сыграю! — говорил он нам убежденно сразу после чтения. А через секунду уже подозрительно заглядывал нам в глаза, отводил в сторону то Толстого, то Москвина, то меня и спрашивал: — А почему вы думаете, что я сыграю?

Ему нужна была поддержка хотя бы нескольких людей, только тогда он мог продуктивно работать. Его подозрительность принимала иногда чудовищные размеры. Толстой сразу ощутил в Хмелеве эту черту.

— Это хорошо, что вы подозрительный, — смеялся он. — Как вы меня сейчас буравили глазами! А если бы я вам сказал — но верю, так вы в меня посохом? Да?

У нас с Хмелевым создалась долголетняя привычка встречаться во время «Дядюшкина сна». Отыграв свой выход в первом акте, я приходила к нему. Он не спеша подгримировывался, и мы разговаривали. Войдя на этот раз к Хмелеву, я поняла, что он собирается сказать мне что-то важное и приятное. Он сообщил мне о том, что постановку пьесы А. Толстого будет возглавлять Алексей Дмитриевич Попов.

Инициатива привлечения А. Д. Попова к режиссуре МХАТ принадлежала Вл. И. Немировичу-Данченко. Еще задолго до войны Владимир Иванович высказывал мысль о необходимости расширения и укрепления мхатовской режиссуры. К А. Д. Попову Владимир Иванович относился с большим интересом. Он был в курсе всей режиссерской деятельности Алексея Дмитриевича, видел его спектакли, в частности очень высоко оценивал «Ромео и Джульетту» в Театре Революции. Во время войны Владимир Иванович обратился к А. Д. Попову с официальным предложением взять на себя постановку в МХАТ. Когда Хмелев ездил к Владимиру Ивановичу в Тбилиси, разговор об Алексее Дмитриевиче возник вновь, но в тот период разговора о Грозном не было, так как Немирович-Данченко, назначая меня режиссером, сам решил возглавить постановку.

{435} Но этому не было суждено сбыться — Владимир Иванович умер.

Решение Хмелева выполнить после смерти Владимира Ивановича его завет и привлечь Попова к постановке, в которой сам Хмелев должен был играть центральную роль, я считаю шагом глубоко продуманным и принципиальным.

Хмелев был человеком горячим, нетерпимым. Он остро ощущал ответственность, *взятую* им на себя, безгранично любил МХАТ, верил в его будущее и последовательно искал путей движения МХАТ вперед. Он боролся за право называться учеником обоих великих учителей в искал путей объединения с людьми, близкими ему по общим творческим устремлениям.

Тяга Хмелева к Попову определялась, по-моему, тем, что Попов сумел перенести учение Станиславского и Немировича-Данченко на *современную советскую тему*.

Хмелеву был органически близок и творчески интересен режиссер, который щедро тратил свою жизнь, страсть, талант на то, чтобы современная тема звучала с той жизненной, социальной и сценической глубиной, к которой призывали Станиславский и Немирович-Данченко. Позиция Попова в искусстве звала вперед. Это «вперед» забирало весь багаж сценической культуры, завещанной Станиславским и Немирович-Данченко, и его собственный громадный режиссерский опыт.

Помню нашу первую встречу (Попов, Хмелев, Вильямс и я), во время которой мы договаривались о путях работы над пьесой. Алексей Дмитриевич говорил, что он сам пока еще во власти смутных ощущений, возникших от новых задач, но эти ощущения дразнят, манят его. О том же говорили и Хмелев, и Вильямс. Нам предстояла творческая встреча с русской историей, богатой конфликтами, противоречиями, сложными, неуемными характерами.

Мы встретились вечером, а расстались под утро.

Расставаясь, Хмелев повел речь о том, что он — человек трудный, несправедливый, подчас злой, надо готовиться к тому, что всем предстоят «трудные годы». Попов «утешал», что и у него характер не из легких и еще неизвестно, кто кого будет больше мучить. Решено было все трудности взвалить на меня, как на женщину, судьба которой, как известно, терпеть, терпеть и терпеть. Вильямс, человек, удивительно легкого характера, обещал разряжать будущие грозы.

Спектакли Алексея Дмитриевича всегда восхищали меня кристально ясным режиссерским решением. Но это были мои чисто зрительские впечатления. Теперь, встретившись с ним в общей работе, я поняла на практике, какое огромное место занимал замысел в процессе его творчества. Но я убедилась также, что больше всего он ценил процесс его *возникновения, постепенность, неторопливость его созревания* и порой неожиданные его повороты. Я убедилась, {436} что теоретические высказывания Алексея Дмитриевича о замысле как о сложном *процессе*, который питает художника в течение всего периода работы, находятся в полном соответствии с тем, как формировался и развивался замысел у него самого.

Лев Толстой говорил, что работа в искусстве требует «глубокой пахоты». Жизнь научала меня верить в мудрость этого определения. Творческие встречи со Станиславским, Немировичем-Данченко, Хмелевым были уроками такой «глубокой пахоты». Попов оказался точно таким же. Зная силу своей интуиция, он никогда не разрешал себе полностью на нее положиться. Приступив к работе над «Трудными годами», мы занимались анализом исторического материала, читали русских и европейских историков, записки путешественников — современников Ивана, и т. д. и т. п. Его больше всего увлекало, что Алексей Толстой показывал Ивана IV на фоне больших исторических событий.

Время Ивана Грозного соответствует эпохе Елизаветы в Англии, то есть эпохе Шекспира. Нам чудилось, что «дух Шекспира» витает в «Трудных годах» — не по хронологическим сопоставлениям, а в обрисовке характеров, в темпераменте, в суровой мощи красок.

Все глубже проникая в эпоху, мы постепенно подбирались к стилевой природе будущего спектакля. Стало понятно, какой многовековой штамп царит на театре в изображении «боярских пьес». Нам хотелось добежать оперной сусальности и создать на сцене подлинную атмосферу эпохи. Вильямса тоже увлекало не реставрационное воссоздание эпохи, а угадывание ее *поэтической* сущности.

Начались посещения Кремля, Успенского собора (он является одним из основных мест действия пьесы), Коломенского, Троице-Сергиевой лавры, изучение рублевских икон.

Первые эскизы, хотя они были верны по эпохе и очень красивы, не выражали того, что Алексею Дмитриевичу и мне виделось в толстовской пьесе. Началась трудная работа…

Алексей Дмитриевич обладал удивительным талантом *пространственного воображения*. Ничего не диктуя Вильямсу, он необыкновенно образно раскрывал свое представление о среде, в которой происходит действие. Наши встречи превращались в увлекательные разговоры, во время которых Вильямс, увлеченный не меньше нас, делал массу зарисовок. Часто и Алексей Дмитриевич брался за карандаш. Помню, как однажды он нарисовал коновязь для картины «Опричный двор». Коновязь казалась ему очень типичной для эпохи деталью. Около нее спешиваются, отсюда в сапогах, по непролазной грязи, после бешеной скачки, проходят к Ивану в Опричный дворец. Вынесенная на первый план, коновязь давала возможность экспрессивных и многообразных мизансцен.

{437} Движения людей в «Трудных годах» представлялись Алексею Дмитриевичу внешне неторопливыми, связанными тяжелой, пышной одеждой. Но внутри, под личиной важной неторопливости, кипят страсти. И только черные опричники готовы ежесекундно, как свора гончих псов, сорваться по первому движению Ивана.

Алексею Дмитриевичу виделся спектакль, в котором страсти будут внутренне накалены до предела, но внешне максимально сдержанны. Поэтому в разговоре с Вильямсом он мечтал о декорациях, которые давали бы возможность предельной мизансценической скупости, когда малейший поворот головы, малейшее изменение взгляда доходили бы до зрителей. Мне кажется, что это желание было продиктовано не только сущностью толстовской пьесы. Огромная сцена ЦТСА вызывала у него острую тоску по «первому плану», по тонким психологическим решениям, мастером которых он был.

Ежу хотелось *демонстративного* первого плана в спектакле. Чтобы в «Земском соборе» Грозный видел бы каждого как на ладони чтобы не по словам, а по глазам догадываться о думах присутствующих. Чтобы в громадном Успенском соборе зрители почти подслушивали тайну заговора и тайну любовной тоски Ивана. Ему хотелось даже в больших массовых картинах найти такие сцены, которые можно было бы играть почти шепотом.

Ему слышалась тихая речь, а где-то в глубине — неторопливые удары большого колокола. Он говорил, что его буквально преследует звук колокола, густой, широкой волной плывущий над спектаклем. Я думаю, что этот услышанный Алексеем Дмитриевичем звук помог созданию атмосферы в целом ряде сцен. Вильямс говорил, что, садясь за работу над эскизами, он тоже как бы включал в свое творческое представление широкий звон колоколов — это диктовало ему ритм в решении пространства.

Начались ежедневные встречи с Вильямсом.

Помню старинную квартиру в здании Политехнического музея замечательного ученого Владимира Робертовича Вильямса — отца художника, который встречал нас. Помню его верного спутника Анусю, которая, куря одну папиросу за другой, весело подтрунивала над нашими жаркими спорами.

Петр Владимирович Вильямс встречал нас обыкновенно веселым восклицанием: «Знаете, сегодня мне удалось сделать гениальный набросок!» Мы уже заранее смеялись. Смеялся и он, готовый тут же отказаться от этого «гениального» наброска и заменить его новым, столь же гениальным. В этом темпераментном, открытом творческом процессе, когда художник, не стесняясь, радовался каждой находке, необычайно ярко выражалась удивительно своеобразная личность Вильямса. Конечно же, он знал и муки творчества, но муки эти были незаметны {438} простому глазу. Его творчество было солнечным, жизнеутверждающим, радостным и, казалось, не подразумевало мучений художника.

Целые дни мы проводили среди памятников старины, и композиция картины решалась иногда на истинном месте действия.

Долго бились мы над композиционным решением картины «Успенский собор». Собор был местом, назначенным для встречи заговорщиков, сюда же приходит Иван, чтобы хоть издали посмотреть на молящуюся Анну, здесь же фанатик Козлов пытается убить Ивана. Все сцены внутренне напряженные, но внешне тихие. Алексею Дмитриевичу хотелось, чтобы был слышен каждый вздох, самый тихий шепот. Однажды он долго бродил по Успенскому собору, останавливаясь то у одной, то у другой колонны, как бы прикидывая мысленно будущее расположение актеров. И вдруг быстро и взволнованно подошел к рисующему что-то Вильямсу. «Повял наконец, — сказал он, — амвон надо делать воображаемый, в зрительном зале!» Решение было неожиданным и необыкновенно простым.

Первый план, о котором мечтал Алексей Дмитриевич, будет продиктован самим архитектурным решением пространства. Исполнителям не придется думать о каких-либо технологических приемах, о заданной мизансцене и т. п. Входя в храм, они, чтобы поставить свечку, пойдут к аналоям, расположенным на первом плане, и окажутся лицом к нам. Такая планировка жизненна, органична и в то же время потребует от актеров внутренней собранности, активной мысли, — пустых глаз зрителю не покажешь. Расположение амвона «вытаскивает», как говорил Алексей Дмитриевич, людей на первый план. В то же время такая планировка вызовет и у зрителя особое, острое чувство тайного приближения к происходящему на сцене. Глаза действующих лиц, смотрящие как бы в зрительный зал, но не видящие никого, должны властно притягивать зрителей…

Мы рассказали Хмелеву о том, как накануне решилась планировка Успенского собора, сказали, что идем опять туда, чтобы окончательно все уточнить. Ему очень захотелось пойти вместе с нами. Был снежный туманный день. На дверях Успенского собора висел большой замок. Военный с красным околышем на фуражке держал в руке большую связку ключей и одним из них с трудом открывал замок. Мы ждали. Так было уже не раз, но Хмелев вдруг как-то остро ощутил конфликтность фигуры военного, старательно орудующего над замком, с самим понятием: «Успенский собор». Он схватил меня за руку и взволнованно зашептал: «Он — это мы. Мы, сегодняшние, так же как он, открываем замок туда, в прошлое…». Мне показалось, что он на секунду испугался. И правда, — откроем ли?

Мы с Поповым и Вильямсом уточняли найденную накануне планировку, а Хмелев бродил по собору один. Мы как-то потеряли его из виду {439} и вдруг услышали его голос: «Я, Иван IV, — слышите ли вы меня?» Оказывается, он проник в алтарь, и слова, которые он произносил почти шепотом, теперь гулко раздавались по всему собору…

Алексей Дмитриевич насыщал Вильямса своими видениями, но вместе с тем давал широкий простор его фантазии. Принимая эскиз, он больше всего радовался, когда Вильямс интерпретировал наши мысли самостоятельно. За все время работы я не помню, чтобы Алексей Дмитриевич когда-нибудь диктовал Вильямсу то или иное решение. Но он всегда знал, чего добивается от художника — и в области общего решения, и в композиции, и в цвете. Это было сотворчеством в самом глубоком смысле слова. Такой процесс работы с художником был типичен для Алексея Дмитриевича. В основе его лежали глубокое уважение и интерес к тому, кто совместно с ним создавал спектакль.

… Настал день встречи со всем огромным коллективом, занятым в пьесе.

Алексей Дмитриевич волновался, я тоже, волновался и Хмелев, сознавая, что это он привел в театр Попова, выходца из МХАТ, но считающегося, несмотря на это, «чужим». Значительно меньше волновалась я, так как очень хорошо знала всю деятельность Попова и понимала, что и Владимир Иванович, и Хмелев были абсолютно правы в своем желании видеть Попова в Художественном театре. Ни в какой степени меня не беспокоила мысль о том, как я лично сработаюсь с Алексеем Дмитриевичем. Я знала, что очень многое получу от него в работе и вместе с тем верила, что наш рабочий контакт даст мне ту творческую свободу, без которой совместная режиссура невозможна.

Алексей Дмитриевич на первой же беседе заявил свое кредо. Отвергая режиссерскую пассивность в вопросе подготовки к работе, он не собирается скрывать от коллектива свое видение будущего спектакля. Больше того, он готов вести за собой коллектив, так как знает, куда его вести, видит, чувствует, во имя чего сегодня, в 1943 году, мы ставим пьесу Толстого.

Он говорил о том, что в дни героической схватки с фашизмом хочется проникнуть в ум, в сердце, в душу народа, прошедшего столько испытаний.

Сначала Алексей Дмитриевич говорил, как всегда, глухо, тихо, потом все больше загорался, обретая власть над слушавшими. Он говорил, что ощущает шекспировский размах в толстовской характеристике образов, в их нераздельной связи с исторической и социальной средой. Что титаническое в мыслях и чувствах присуще людям эпохи Возрождения не только на Западе, но и в России…

Уже на этой первой беседе он мог говорить о годах Грозного не как о прочитанных для данного случая материалах, а как о глубоко пережитых и передуманных обстоятельствах истории.

{440} Он рассказывал о будущем образе спектакля. О Руси бревенчатой, стране бездорожья. О поре страшных пожаров, когда от огня в Кремле, по выражению летописцев, «медные крыши плавились и текли, как молоко, а железные, как сметана, — такой стоял жар». Он говорил, что пламень этих пожаров должен ощущаться в будущем спектакле. О Руси на коне, о том, что Иван, бояре, опричники, послы — это все всадники и воины, а не «думские заседатели».

Несмотря на большое количество скептиков, присутствовавших в зале, речь Алексея Дмитриевича имела успех. Больше всех был доволен Хмелев. Отпустив всех участников, мы еще долго сидели у него в кабинете и вырабатывали план действия. Хмелев очень просил до начала общих репетиций разобрать с ним линию его роля. Ему хотелось спокойно погрузиться в громадный материал, с которым ему предстоит освоиться.

Эта просьба была неожиданной для Алексея Дмитриевича. «Хотите знакомиться с глазу на глаз?» — спросил он. «Не знаю, — ответил Хмелев, — может быть, и это, но, вернее всего, очень хочу сыграть Грозного, поэтому хочу подойти к нему исподволь».

Мы, конечно, согласились. «Трудные годы» — *монопьеса*, Хмелеву предстоял творческий подвиг — мы понимали это.

Параллельно с индивидуальной работой с Хмелевым мы решили начать встречи с отдельными группами участников спектакля. Хотелось, чтобы актеры разобрались в мотивах своего поведения, до того как начнут говорить авторский текст. Создать в себе живые посылы к органическому действию нелегко, в особенности в пьесе, где люди живут в далекой исторической эпохе, неведомой актерам… В таком положении очень легко попасть на внешнюю декламационность, тем более что образный язык Толстого манит к себе великолепными словами, а заманив, оказывается необычайно трудным. Мы не жалели времени на то, чтобы актеры смогли уяснить себе политическую платформу социальной группы, к которой они принадлежат, и уже в зависимости от этого искали бы индивидуальные черты характера. Накал взаимоотношений должен строиться на столкновении жизненных интересов. Расплатой за проигрыш в борьбе в те времена были не только деньги, поместья, положение, но чаще всего жизнь — своя и семьи.

Алексей Дмитриевич подчеркивал — важно, чтобы актеры уяснили не только смысл, но и, так сказать, *температуру взаимоотношений* в трагедии.

… Я наблюдала, как два крупных художника осторожно присматривались друг к другу. Можно было ожидать, что экспансивность Хмелева тотчас проявит себя. Однако на первых встречах по разбору роли Хмелев поразил почти неестественным покоем. Алексей Дмитриевич насторожился. Занять пассивную позицию было чуждо его темпераменту. Он {441} пытливо старался проникнуть в душу Хмелева. Между ними возник безмолвный диалог.

Скоро Алексей Дмитриевич угадал, что Хмелев хочет поставить себя в положение человека, еще *ничего не знающего* о роли, что он, в противовес многим актерам, *боится оказаться во власти штампа*. Поняв Хмелева, придавая огромное значение периоду «набирания сил», он с радостью пошел ему навстречу, и мы перестроили план работы.

Мы встречались с Хмелевым, как бы не работая. «Опять сказки рассказывать?» — смеялся Алексей Дмитриевич, понимая, что наши рассказы питают Хмелева. «Опять», — говорил Хмелев, внимательно слушая.

Рассказывая о Грозном, Алексей Дмитриевич сам, незаметно для себя, вживался в этот сложный, конфликтный характер. Иван — выдающийся государственный деятель, тонкий дипломат, талантливый литератор, крупный полководец, и — жестокий властелин, деспот… Алексей Дмитриевич рассказывал о том, как однажды царь посадил на свой трон боярина Федорова, дал ему в руки скипетр, стал бить ему поклоны, а потом заколол его. Или о том, как Иван велел убить слона за то, что тот не стал перед ним на колени. Яркие рассказы то о трагическом, то о смешном, то о страшном Иване возбуждали воображение Хмелева, он уже не только слушал, — он уже мечтал вслух. «Вот бы сыграть такого, — говорил он. — Выйдет, взглянет, еще ничего не скажет, а уже понятно, что в нем *силища*. Действие мы одолеем. Разобраться бы, кто действует и во имя чего. Что ты за человек, Иван, как бы тебя за хвост поймать?..»

Как всегда, ему необходимо было оттолкнуться от «натуры»: «Мне бы только оттолкнуться, а там дальше пойдет». Он не всегда рассказывал о том, кто был для него прообразом роли. Боялся, что засмеют, так как прямой аналогии почти никогда не было. Для Грозного ему долго никто не мерещился. Но в одну из встреч Хмелев вдруг вспомнил своего деда, слепого старика с очень злым, властным характером. Вспомнил новогоднюю ночь, собравшихся гостей и то, как дед, который выскочил в подштанниках, разогнал всех. Он держал в страхе не только свой дом, но и соседей. Ходил с палкой и стучал в чужие калитки. Перед самой смертью деда поместили в больницу, но он сбежал оттуда и шел слепой через город, проклиная всех. Разгоряченный рассказом о деде, почуяв, что нашел в своей памяти «натуру», Хмелев вскочил с дивана и, высоко подняв руки, стал яростно бить в воображаемый колокол.

С этого момента роль зажила в нем. Все, что теперь говорилось о Грозном, уже говорилось *о нем самом*, о Хмелеве — Грозном. Этот день был решительным и для Алексея Дмитриевича, Почувствовав, что в Хмелеве что-то прорвалось, он стал активно вовлекать его в анализ событий, взаимоотношений, поступков Ивана. Хмелев жадно брал это и сразу пробовал, {442} прикидывал. Если что-то казалось ему неубедительным, он просил, чтобы Алексей Дмитриевич проверил это на себе. Они спорили или убеждали друг друга на языке искусства — горячего, эмоционального. Ни Хмелев, ни Попов не знали текста наизусть, но внутренние ходы, внутренние посылы к действию, поиски внутреннего объекта, внутренние монологи — все то, что создает подтекст, давало им возможность, импровизируя, проникать в существо драмы.

Интуиция Хмелева была феноменальной, следить за ходом его творческого процесса было наслаждением, столько таилось на этом пути открытий и неожиданностей. Иногда он удивлял нас категоричностью, — и это требовало внимания, как световой сигнал. Однажды утром Хмелев позвонил мне, что всю ночь не спал, еле дождался более или менее приличного времени для телефонного звонка, что вчера вечером он пробрался к тайникам роли Ивана, но, проверив свои ощущения, он понял, что экспрессивность поведения Ивана в первой картине противоречит «зерну» роли и всей пьесы. Он твердил, что в этой картине и в «Земском соборе» действует не один человек, Иван Грозный, а разные люди. Он был в полном отчаянии. Я пыталась доказать ему, что он не прав — мы были свидетелями того, как точно он почувствовал «зерно» образа, звоня в колокол. Но Хмелев твердил свое:

— Не могу, это вранье, это не разные настроения одного и того же человека, а разные люди. Я радовался потому, что я не знал вчерашнего Грозного. Понимаете, не знал, а вчерашнего я ни за что и никому не отдам. (Накануне он «схватил» Ивана в сцене «Земского собора».)

Что делать? Мы посоветовались с Алексеем Дмитриевичем и решили встретиться с автором. Нам говорили, что Алексей Николаевич упрям и вряд ли пойдет на такое кардинальное изменение. Чтобы задобрить его, мы решили взять с собой несколько эскизов Вильямса.

Когда Попов рассказал Толстому о хмелевских сомнениях, он рассмеялся.

— Как это Иван — разный? Конечно, разный! В этом моя удача! — Он весело и добродушно попросил рассказать о нашей работе.

Алексей Дмитриевич стал рассказывать о нашем замысле. Потом Толстой смотрел эскизы, восхищался ими. Когда он вышел, чтобы привести жену, Людмилу Ильиничну, Хмелев, который во время показа эскизов сидел поодаль и мрачно молчал, вдруг вскочил в ярости:

— Все равно я первую картину играть не буду!

Толстой с женой застали разбушевавшегося Хмелева. Он накинулся на Алексея Дмитриевича и меня за то, что мы якобы не захотели вникнуть в суть переживаний актера и легко забыли, зачем приехали. На Толстого слова Хмелева произвели впечатление.

— Хорошо, — сказал он, — посмотрим эскизы, а потом поговорим, но поговорим так: я вам сам сыграю Грозного в обеих сценах и посмотрим — {443} я ли не сумел написать, или вы не можете сыграть… — И Толстой принялся с удовольствием рассматривать эскизы.

Пока он их смотрел, Хмелев сидел как на иголках. Наконец Толстой взял пьесу. На этот раз он читал особенно ярко и образно. Прочитал первую картину и один из основных монологов, обращенных к собору.

— Что это вы придумали, дорогой Николай Павлович? — удовлетворенно сказал он, закончив чтение, понимая, что Хмелеву, который еще только приступал к работе, будет нелегко с ним соревноваться.

Хмелев был весь, как пружина. Он буквально рвался в бой:

— Если бы я мог так овладеть речью, как вы, Алексей Николаевич, я был бы счастлив! Вы великолепно читаете, нет, не читаете, а говорите, но ведь этого мне мало! Вы нашли для Грозного слова, замечательно умные, красивые слова. Но мне, чтобы стать Грозным, нужно пробраться через ваши слова и так зажить его мыслями и чувствами, чтобы начать действовать…

Говоря это, Хмелев готовил себе место для «представления» — энергично отодвигал сафьяновые кресла, какой-то столик, тумбу, переставлял старинную вазу.

— Слов я не знаю, — предупредил он, — может быть, буду говорить своими словами, может быть, вообще ничего не буду говорить…

Он свободно стоял посреди комнаты, вертя, как всегда, цепочку от часов. Спокойно, никого не стесняясь, глядя на нас, он постепенно менял свое внутреннее обличье. И вот на нас глянули жесткие, подозрительные глаза. Рука уже была свободна от цепочки, исчезли бытовые хмелевские жесты. Он переводил острый, впивающийся в душу взгляд попеременно на каждого из нас. Губы его дрожали.

— Не верю, — произнес он тихо и медленно. Потом, резко сделав какое-то движение всем телом, поднял руки и стал яростно звонить в воображаемый колокол. Отзвонив, он повернулся к нам. Лицо Хмелева было искажено, кривая улыбка делала его асимметричным, глаза блестели яростью.

— Это замечательно! Это черт знает что! — сказал взволнованно Толстой.

Действительно, это было прекрасно. Мы с Поповым хотя и видели аналогичные эскизы этой сцены у Хмелева, но были потрясены.

— Я честно показал этот кусок, честно? — спрашивал нас взволнованный Хмелев.

Толстой кипятился, возмущаясь, что, так показав Грозного, Хмелев отказывается от сцены на звоннице.

— Да я сам с радостью сыграл бы такого Грозного, — не меньше Толстого кипятился Хмелев, — но ведь вы его таким написали только в первой картине! А как прикажете мне после такого выплеска стать человеком, умеющим во имя государственной идеи властвовать над собой?!

{444} Он оттащил большое кресло в глубину комнаты и сел в него, как на трон. Глаза глядели так же остро, руки без движений лежали на подлокотниках кресла.

— Тут у меня должен быть пульс сто двадцать, — говорил он, — должна быть та степень духовной напряженности, которая не позволит мне расплескаться в суетливом, мелком жесте, покапать свое волнение послу, боярам. Они должны меня воспринимать, как *золотого идола*, борьба с которым требует нечеловеческой силы.

Он говорил это тяжело и властно, останавливая свой взгляд на каждом из нас.

— Хмелев прав, — внезапно сказал Алексей Дмитриевич, — он двадцатым чувством почувствовал *цельность* характера! Он прав, потому что во имя сверхзадачи готов пожертвовать эффектнейшей краской. Это действительно два разных Ивана — разных в самой сущности. Я со всей категоричностью за Хмелева.

Толстой молчал, усиленно дымя трубкой.

— Алексей Николаевич, я понял в чем дело! — вдруг радостно закричал Хмелев. — В первой картине он молодой, а во второй он почти старик!

— Молодой? — переспросил удивленный Толстой. — Ну и интуиция у вас! Сейчас я вам расскажу удивительную вещь. Я только сейчас вспомнил, что написал первую картину этой пьесы сразу после «Орла и орлицы», где Грозный — молодой. Потом отложил работу над пьесой, а вернувшись к ней, начал писать сразу со второй картины — с Земского собора. Я был, по всей вероятности, эмоционально еще весь во власти молодого Грозного. Я об этом забыл, а вы это почувствовали. Ну и интуиция!

Этот случай сыграл огромную роль в отношении Алексея Дмитриевича к Хмелеву. Целостность образа, целостность спектакля — тема жизни Попова. Потому его так взволновало, что Хмелев ощутил еле заметную трещинку в образе. Ощутил ее не рассудочно, а интуитивно, сердцем, нервами.

Помню, с какой остротой и блеском аналитической мысли разбирал Алексей Дмитриевич этот факт. Он говорил, что такое явление возможно только у актера школы переживания, требующей проникновения в тончайшие нюансы внутреннего мира роли. Школа эта — богатство советского театра, но, к сожалению, только единицы пытаются по-настоящему работать в искусстве по законам, созданным нашими великими учителями…

Алексей Дмитриевич был очень скуп на похвалы, скуп настолько, что это нередко больно отзывалось в душах работавших с ним. Но это было скорей привычной манерой маскировки легко уязвимого сердца. В процессе работы над «Трудными годами» я не помню у Попова ни одной {445} минуты внутренней замкнутости. По отношению к Хмелеву у него была широко открыта душа, и он хвалил актера щедро, открыто признаваясь В том, что творческая личность Хмелева полностью соответствует его идеалу *современного* актера. Хмелев платил ему тем же. Он легко понимал Алексея Дмитриевича, несмотря на то, что тот нередко употреблял чужие для МХАТ слова. Хмелев великолепно изображал, как Алексей Дмитриевич, делая какие-то отчаянные движения руками, объяснял: «Этот монолог не должен говориться, он должен хлынуть, как может хлынуть кровь горлом». Или: «В этом монологе надо взобраться на Эйфелеву башню и оттуда кинуть на головы всех слова, тяжелые, как камни».

Хмелеву нравились максимализм требований Попова, его суровая честность в суждении, непреклонность его художественных принципов. Ему нравились показы-подсказы Попова.

Может быть, ни в чем режиссерская индивидуальность не раскрывается так, как в показе. Я видела показы Станиславского, Мейерхольда, Немировича-Данченко. Это были совсем разные ходы к душе актера. Алексей Дмитриевич всегда говорил, что режиссура — не сидячая профессия, и сам часто прибегал к показу. Он никогда не превращался в «играющего» за актера, это всегда были показы-подсказы. Пожалуй, самым драгоценным в них были безошибочно угадываемый внутренний ритм и выражение этого ритма в мизансцене тела. Большой и как будто неуклюжий из-за привычки ходить носками внутрь, он был удивительно пластичен в стремительном движении от режиссерского стола на сцену.

Его показы были кратки, лаконичны, ярки. Он никогда не показывал того, чем актер уже овладел (именно это раздражает актера в режиссерских показах), а всегда только то, чего еще не хватало, всегда какую-то новую грань, какой-то тонкий, смелый штрих, после которого уже не нужно было ничего объяснять…

Их с Хмелевым роднила *одержимость*. Одержимость Попова бывала иногда непосильной для людей с более вялым внутренним ритмом. Помню, как один актер, очень мало сделавший в искусстве, но спокойно проживший свою жизнь под сенью мхатовской «чайки», сказал о Попоне: «Так нельзя репетировать, так нельзя жить. Ведь он умрет от разрыва сердца. Вы посчитайте, сколько раз он бегал из зрительного зала на сцену и обратно!» Разговор с «тихим мхатовцем» происходил в период сценических репетиций, но высокий творческий накал, собранность и огромная самоотдача отличали Алексея Дмитриевича во все периоды работы. Этот накал почти никогда не проявлялся шумно.

Общая тональность репетиций была спокойная, даже веселая. Несмотря на то, что характер Алексея Дмитриевича вернее всего было бы определить как характер мрачный, постоянно неудовлетворенный и собой, {446} и другими, в творчестве он был в высокой степени одарен чувством юмора, оптимизмом и верой во все прекрасное. Это делало процесс работы с ним необычайно легким. Без малейшей обиды, без какого бы то ни было элемента самолюбия он иногда весело говорил: «Сдаюсь!», когда я или кто-нибудь из участников предлагали ему иной вариант только что решенной им сцены. Он никогда не настаивал на сохранении своего решения из ложного престижа. Но никогда не давал запутывать себя туманными предложениями. Удивительная ясность мысли спасала его от излишней, демократии на репетициях. Он никогда не терял руля управления.

## 3. Природа общения. — «Вздохи». — Незабываемый показ. — Попов — лирик. — Поиски тишины. — Муки Хмелева. — Автор своей роли. — А. Грибов — Малюта. — Ваятель.

Самой трудной нам всем представлялась картина «Земский собор». В ней было занято больше пятидесяти человек. События картины требовали огромной внутренней собранности. Решение вопроса, быть ли позорному миру, затрагивает всех присутствующих. Страсти накалены до предела, но их надо сдерживать до шоры до времени. Вместе с тем накаленность атмосферы должна быть такой, чтобы людям было душно, чтобы не хватало воздуха от внутреннего волнения. Добиться этого от всех исполнителей было необычайно трудно.

Решение пространства в этой сцене было тоже одной из совместных находок Вильямса и Попова. В глубине, в центре, стоял трон Ивана, а по диагоналям от него — лавки. Планировка встретила глухой ропот участников. Алексея Дмитриевича стеснялись, зато мне, «своей», «мхатовской», говорили откровенно: «Как же тут играть — спиной к публике?!»

Почувствовав отношение актеров, Алексей Дмитриевич обратился к ним с просьбой не торопиться и не бояться, что мизансцена будет «неудобной». Планировка «углом» учитывает главное — *природу общения в этой сцене*. Если сейчас актерам она неудобна, то это потому, что они пока еще пустые, у них еще ничего не нажито и их беспокоят чисто технические вещи.

На одной из репетиций Хмелев попросил разрешения почитать свою роль по тетради. Он действительно читал текст, время от времени заглядывая в роль, но все его внимание было обращено на окружающих — глаза буквально впивались в каждого, от Пимена до исполнителей безмолвных {447} ролей. Он как бы запускал щупальца в чужую душу, чтобы извлечь самое тайное.

Тут произошло то, что было задумано с самого начала. Находившиеся на сцене противники Ивана не могли выдержать взгляда Хмелева. Они отворачивались и произносили свои реплики, не глядя ему в глаза. Это была удивительная, незабываемая репетиция. Хмелев свободно и властно, уже как Грозный, «взял» всех. Помню, как С. Блинников — Пимен подошел к Хмелеву и сказал: «Ну и силища в тебе. Да, для того чтобы идти против такого, мне надо черт знает что накопить». Помню Н. Ларина, который подошел ко мне дрожащий: «Вы знаете, я чуть не потерял сознания, когда он впился в меня глазами». Он не преувеличивал, это было именно так. Мы были счастливы — все, совместно передуманное, осмысленное, воплощалось.

Хмелеву, находившемуся в центре, было удобно наблюдать бояр, духовенство, опричников и купцов. Бояре невольно отворачивались от глаз Хмелева, таким образом мы в момент жестокой схватки видели и глаза Ивана и глаза бояр. Малейшее движение головы, рук, глаз становилось выразительным. Внутренняя страстность картины угадывалась во внешней статике.

Одним из методологических вопросов, живо занимавших Алексея Дмитриевича в процессе работы над «Трудными годами», было *общение*. Вслед за Немировичем-Данченко он обвинял актеров в тяге к общению примитивному, прямолинейному. Он говорил, что у актера должен быть «экран», на котором будут отражаться его видения, его внутренний монолог. И не принимал «голых» реплик, как бы горячо они ни были произнесены. Здесь, в «Земском соборе», большинство присутствовавших силой обстоятельств было поставлено в положение выжидательное по отношению к Хмелеву — Ивану: реплика каждого возникала только вынужденно, на прямой вопрос Грозного. Таким образом, от умения актера слушать *через свои мысли* зависело, по существу, внутреннее напряжение сцены.

Была в «Трудных годах», в частности в той же сцене «Земского собора», еще одна сценическая проблема, которая всегда интересовала Алексея Дмитриевича, — это проблема дыхания, «вздохов». Попов приходил в ярость, когда видел, что актеры в самом драматическом месте роли легко и просто обходятся без того полного вздоха, который в жизни вырывается у любого человека, испытывающего горе, растерянность, любое сильное чувство. Когда эта правда физического процесса отсутствовала. Алексей Дмитриевич не доверял искренности переживания актера.

Ему нравилось у Толстого: «Бояре, переглядываясь и взмахивая пестрыми платками для пота, заговорили: “Мира, мира хотим”». И дальше: «Обнищали, оскудели, обезлюдили, обезлошадили… Последнее отдали на эту прорву. Землицу-то уже бабы пашут…». (Голоса на скамьях: «Бабы, {448} бабы пашут»…) Эти массовые реплики «Мира, мира хотим» и «Бабы, бабы пашут» Алексей Дмитриевич строил, на симфонии вздохов. Некоторые говорили, что это формальное задание, говорили главным образом потому, что это было очень трудно, требовало яркого воображения, настоящей, живой оценки происходящего и абсолютной правды физического самочувствия. Хмелев активно поддерживал Алексея Дмитриевича в его требованиях. После удачно проведенной массовой сцены он говорил другим исполнителям: «Братцы, если бы вы только знали, как мне помогают ваши вздохи, когда они настоящие, и как у меня все внутри умирает, когда вы на “поставленных голосах” вещаете: “Мира жаждем”».

Однажды во время репетиции этой сцены у Алексея Дмитриевича был крупный конфликт с Блинниковым. Блинников говорил о жизненной логике поведения Пимена. Попов обвинял его в отсутствии эмоционального мышления, в замене большой правды правдоподобием.

Блинников репетировал очень хорошо. Это был сильный противник. Чувство собственного достоинства, глубокое убеждение в том, что именно он, епископ Новгородский, а не Иван IV, является представителем бога на земле, делало его фигуру монументальной. На собора он решил было молчать, но, выведенный из терпения язвительными репликами Ивана, он вставал: «Веселись, государь, на скоморошьем игрище, а я дойду ко двору». Говоря эти слова, Блинников тяжело поднимался и шел к двери, находившейся против него. Алексей Дмитриевич предложил изменить мизансцену. Он считал, что, после того как Пимен не выдержал и всенародно пошел против Ивана, уход его не имеет права быть мелко-житейским.

Попов предложил Блинникову встать, сказать фразу и *идти прямо на зрителя* до рампы. Впереди было еще несколько самых напряженных реплик, и он хотел, чтобы Пимен стоял в это время на самом первом плане и бросал свои гневные слова, не глядя на Ивана. Блинников не принял предложенной Алексеем Дмитриевичем мизансцены. Она казалась ему нарочитой, нежизненной. Он говорил, что она алогична. Спор разгорался. Хмелев сидел на троне и, стиснув губы, следил, кто кого победит. Когда слова были исчерпаны, Алексей Дмитриевич пошел на сцену, чтобы показать Блинникову Пимена. Разгоряченный спором, он взял посох, сел на лавку и просил подсказать ему слова. Хмелев и все участвующие, ощущая серьезность момента, были очень собранны.

Хмелев помогал Попову. Реплика, которая должна была взорвать Пимена, дышала ядом, издевкой. Алексей Дмитриевич вскочил. Он не услышал подсказанных ему слов. Он только вздохнул и выдохнул всей грудью и, как смертельно раненный, освирепевший зверь, метнулся вперед, в противоположную сторону от двери, и, тяжело дыша, остановился.

«Владыко, вернись», — в спину ему властно сказал Хмелев. «Нет!» — не меняя внутреннего ритма, не меняя самочувствия, говорил Алексей {449} Дмитриевич. «Еще прошу — вернись…» — уже более властно требовал Хмелев. «Нет!» — продолжал Попов. Тяжело дыша, слепой от ярости, он пошел через всю сцену к двери. Не доходя до нее, повернулся к Хмелеву и крикнул ему в лицо: «Бери мою голову!»

И вдруг Хмелев, поднял рывком посох, сделал резкое движение. Еще секунда, и он кинул бы посох в Пимена. Хмелев сделал это в первый раз. Этот момент не был предусмотрен, и все замерли. Замер и Алексей Дмитриевич, внимательно следя, как Хмелев, побеждая взрыв негодования, постепенно обретая волю и мужество, опустил посох и вытирал губы платком.

— Алексей Дмитриевич, я понял, простите меня, — сказал Блинников.

Больше всех был доволен Хмелев. Ему очень хотелось найти в сцене с Пименом место, где он мог бы дойти до желания убить его, но это место все не находилось. В показе Алексея Дмитриевича возникла *внезапность* встречи глазами. Она обожгла Хмелева и вызвала в нем ответный гнев.

Когда мы обсуждали эту репетицию, Хмелев говорил, что в споре Попова с Блинниковым были выражены две противоположные точки зрения. Одна — требование в искусстве только жизненной правды, другая — видящая правду в художественном обобщении. Алексей Дмитриевич уточнял: данный случай типичен, потому что отсутствие эмоционального накала очень часто прикрывается и защищается так называемой «жизненной логикой». Он говорил о том, что, к сожалению, мы недостаточно занимаемся вопросами формы, композиции, сценической выразительности. А между тем сила реалистического искусства всегда была и будет в гармонии содержания и формы, и необходимо бороться с существующей сейчас в сценическом искусстве тенденцией идти «на ощупь», «как получится».

Все мы любили живопись, и разговор легко переходил в эту сферу. Мы вспоминали примеры, как великие художники-реалисты во имя выразительности пользуются приемами, противоречащими «правдоподобию». Например, в репинской царевне Софье ясно ощущается сознательная диспропорция, к ней намеренно прибегал великий художник. Фигура послушницы в глубине картины так мала по сравнению с стоящей на первом плане фигурой царевны Софьи, что это не оправдывается никакими перспективами. Но мощь царевны Софьи, ее бурный темперамент, сила ее страстей, ненависть, гнев резко подчеркиваются этой маленькой, ничтожной фигуркой.

А в «Утре стрелецкой казни» пространство между церковью Василия Блаженного и кремлевской стеной Суриков сузил так, что вся улица кажется каким-то узким мрачным колодцем, провалом, из которого торчат с неумолимой угрозой столбы перекладин. Если бы Суриков показал «правдоподобную» ширину улицы, то ему не удалось бы добиться того {450} огромного эмоционального воздействия на зрителя, которое производит картина…

Алексея Дмитриевича все знают как постановщика больших героических полотен, как мастера массовых сцен. Но он мало известен, как лирик. Он любил и с удивительной тонкостью и глубиной понимал Чехова, но ему никогда не хватало времени поставить его. От работы над современной темой он «отвлекался» только на Шекспира — «Ромео и Джульетту», «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь»;

Он стеснялся в себе лирика, но когда этот лирик проявлялся, то проявлялся с такой бездонной глубиной, что казалось, только длительно накопленное может обладать такой силой. Так выразился этот дар в работе с Хмелевым над любовными сценами Грозного и Анны Вяземской.

Кира Иванова — Анна была чудесной, чуткой партнершей Хмелева, но Хмелев, уже нашедший себя в «государственных» сценах, «увядал» у нас на глазах в сценах любовных. Он не мог понять, почему такой человек, как Грозный, не может справиться со своим чувством и чуть свет пробирается в Успенский собор, чтобы издали полюбоваться Анной. Помню, как однажды Алексей Дмитриевич замечательно говорил о том, что, как только Хмелев ощутит *столкновение силы и слабости* в характере Ивана, он поймет природу своей любви к Анне. Он поймет, что победить в себе любовь — может быть, самое трудное из того, что дано пережить человеку.

— Анна нужна вам как светлая, чистая мечта, в которой воплощена радость жизни, — говорил Алексей Дмитриевич. — Но она чужая жена, она не любит вас. И надо всеми силами подавить в себе эту изнуряющую любовь. Но каждая встреча с ней рушит с таким трудом добытое решение. Любовь к Анне — это постоянная, ни на секунду не прекращающаяся боль… Играть это надо смело и откровенно, как говорил Станиславский о Шаляпине, — «откровенно до бесстыдства».

После одной из таких бесед мы пошли к Хмелеву домой послушать шаляпинские пластинки. Слушали «Разочарование» Чайковского.

— Любовь Ивана к Анне — это песня о прекрасном, — вдруг сказал Алексей Дмитриевич. — Вам нужно задеть в себе такие струны души, чтобы при мысли об Анне вам захотелось *петь*.

Казалось, Хмелев не слышал того, что сказал ему Попов. Он молча переставлял пластинки. Слушали серенаду Дон Кихота, «Персидскую песню», арию Демона…

Потом Хмелев резко встал я выключил проигрыватель:

— Я понял! Этого слова мне и не хватало. *Песня, песня, песня*… — повторил он взволнованно.

С этого дня он ринулся к сценам с Анной, которых так боялся.

Знаем ли мы, сколько душевной энергии тратит режиссер на то, чтобы сердцем угадать, какими путями подвести актера к намеченной цели? {451} Я не преувеличу, если скажу, что по окончании репетиции Алексеи Дмитриевич мысленно не разлучался с Хмелевым. Так же как в свое время он не разлучался с Щукиным, Астанговым, Бабановой, Добржанской, Андреем Поповым — теми, в чьи создания он вдыхал жизнь.

Его в какой-то мере успокоило, что Хмелева «ужалило» слово «песня», но вместе с тем его не покидала мысль, что Хмелеву не хватает какого-то звена, чтобы смело ринуться в пучину сердечных мук Грозного.

— Элементы силы, ума Ивана уже живы, — говорил он. — Но произошло так, что у Хмелева его чувство к Анне пока ассоциируется только со слабостью. Он должен ощутить и другую сторону этого чувства — *волю, силу его*.

Помню день, когда в Хмелеве в полный голос заговорило то, о чем мы мечтали.

Почти перед каждой репетицией Хмелев подходил к режиссерскому столу и говорил нам:

— Шепните мне какое-нибудь «щучье слово».

Мы «шепнули» ему задачу, которую накануне точно продумали:

— Положите весь разговор с послом на то, что вы твердо решили не идти сегодня в Успенский собор. У вас сегодня счастливый день. Все увидели степень вашей силы, — вы чувствуете, что силы хватит и на то, чтобы совладать с собой. Вы не пойдете к заутрене — вы ляжете спать, как только посол уйдет. На что вам чужая жена?!

— Понял, — сказал Хмелев.

Весь разговор с послом засверкал новыми красками. Хмелев вел его неторопливо, по-домашнему, с широким русским гостеприимством. Походу разговора он изредка поглядывал в темное ночное окно. Ему было дома хорошо, тепло, его никуда не тянуло.

«Опять приступил когтями рвать мою совесть, рыжий», — обращался он после ухода посла к подходящему Малюте. Но реплику эту, звучавшую на предыдущих репетициях хмуро, зло, теперь он говорил широко, озорно, шутливо, как разговаривают, играя с любимым псом. Он с удовольствием и полной откровенностью делился с Малютой своими соображениями по поводу встречи с послом, спокойно спрашивал, какие дела у Малюты к нему. Малюта молчал. Хмелев — Иван понимал, о чем может пойти речь. Какая-то тень проходила по его лицу. Он спокойно, может быть, слишком спокойно, отпускал его: «Завтра потолкуем. Спать хочу. Светает», И тут Грибов — Малюта, преодолевая страх, отлично понимая, что он касается недозволенного, с грубой мужской прямотой, в которой звучала беспредельная, песья преданность, говорил: «Иван Васильевич, борода-то уже с проседью. Ты думаешь, никто не видит, как ты чуть свет тайком пробираешься в Успенский собор? Стража отворачивается, люди с дороги окорачь лезут со страха… Как ты греха не боишься? Душа у тебя бездонная, что ли?» Грибов играй очень точно — он вытаскивал, {452} *выволакивал* безгранично любимого человека из беды. Это давало ему силу, волю, страсть. Слова падали тяжело, веско. Хмелев слушал его, глядя в окно, спиной.

— Не поворачивайтесь, — шепнул ему Попов.

«Будешь за мной тайно следить, — убью своими руками», — спокойно и медленно сказал Иван — Хмелев, продолжая смотреть в окно, но покой этот был страшен. Страшно было и то, что ни мы, ни Грибов не видели его лица. «Ты велел мне правду говорить — терпи», — продолжал Грибов. Голос его звучал твердо, но хрипло. Тогда Хмелев медленно повернулся и, глядя Грибову прямо в глаза с какой-то нечеловеческой силой, не повышая голоса, сказал: «Напугать меня хочешь? Ты сильнее меня хочешь быть? Малюта! А ну‑ка уйди…». В этот момент большой колокол начинал звонить медленно, с большими интервалами. «Ах, боже мой, боже мой», — тоскливым выдохом доносились слова Грибова.

Хмелев оставался один. Он слушал первый звон к заутрене, и тут накопленное в сцене с Малютой оборачивалось мукой презрения к себе.

Он ненавидел себя, презирал свою слабость, его нестерпимо тянуло туда, где можно было увидеть Анну.

— Вы никуда не пойдете. Вы ляжете спать, — шептал ему Алексей Дмитриевич.

Хмелев послушно, устало побрел к лежанке. О, как удивительно умел он слушать режиссерский подсказ, не выключаясь из нажитого самочувствия, из круга своих мыслей и чувств! Он вдыхал этот подсказ, как кислород. Когда ему в течение репетиции ничего не «подбрасывали», он сразу терял уверенность. Он должен был все время ощущать пуповину, связывающую его с режиссером. Он должен был знать, что режиссер живет с ним одним дыханием. И он чувствовал, что Алексей Дмитриевич и я каждую секунду с ним, ничего не пропустим, не оставим незамеченным. И за эту связь и помощь он был по-детски благодарен.

Как только Хмелев — Иван опускался на лежанку, к нему мягко, быстро подходил Ю. Леонидов — Басманов. Пытаясь превратить трагический конфликт в обыденное житейское явление, он успокаивающе весело предлагал Ивану выход: «Ломаться станет, припужаю… Султан наш фиников прислал, — финиками ее заманю. Сдастся. Я здесь лавку еще одну приставлю, постель помягче приберу — пошалишь с ней, успокоишься… Придет — бабы все одним лыком шиты».

Может быть, именно здесь у Хмелева родилось впервые чувство несовместимости своего отношения к Анне с предлагаемым ему путем насилия: «Не верю тебе, пес желтоглазый… Не придет она сюда… Грозить будешь, — обомрет, упадет, она же, как яичко голубиное в пуховом гнезде… А у меня клочья седые…».

В ощущении дистанции между собой, нелюбимым ею стариком, и ею, прекрасной и чистой, у Хмелева зазвучала такая звенящая трагическая {453} нота, и это было настолько лишено сентиментальности и полно громадным, щемящим сердце чувством, что трудно было удержаться от слез, И Алексей Дмитриевич, не стесняясь никого, сжав губы, плакал…

Одной из лучших лирико-трагедийных картин спектакля был «Успенский собор». Алексей Дмитриевич любил эту картину. Ему нравились ее крутые повороты. Девичья молитва Анны, жаркое дыхание Грозного, молящегося около нее, заговор, попытка Козлова убить царя, внезапно изменившая ему воля и, наконец, финал картины огромной философской силы.

Алексея Дмитриевича всегда интересовала атмосфера как сильнейшее средство выразительности. В Успенском соборе ему хотелось создать *тишину*. Он создавал ее *звуками*. Колокол, голос дьячка, читающего часослов…

Хмелев заходил на репетиции, на которых мы искали звуки, шумы в свет. Его волновала создаваемая сценическая атмосфера. Он мечтал о дне, когда он сможет принести сюда все накопленное.

И вдруг мучительнейшая репетиция — Хмелев не понимает, не знает, что ему делать. Он мучился сам и мучил нас. Мы предлагали ему перенести репетицию, но он категорически восстал. Сказал, что если он сегодня же не вернет то, что нашел на предыдущих репетициях, то навсегда потеряет это.

— Назовите мне действие, на которое легло бы все то, что я накопил в этой сцене, — говорил Хмелев.

Называли и мы, и он, но все тут же резко отвергалось им. Это был один из тех истерических моментов в работе, которые стоили многих сил и ему и нам. Попов был внешне спокоен, хотя чувствовалось, что он еле сдерживается, чтобы не уйти с репетиции. Наступила мучительная пауза, и вдруг Алексей Дмитриевич сказал:

— Я вам сейчас назову задачу, *но я требую*, чтобы вы, до того как ее отвергнуть, попробовали ее осуществить. — Алексей Дмитриевич был белый от волнения, от злости.

— Хорошо, — ответил Хмелев, у которого тоже дрожали губы.

— Положите свое объяснение в любви на то, что вы *открываете ей свою тайну*.

Хмелев, не говоря ни слова, встал.

«Анна, не бойся меня… Голубка! Сердце себе ножом вырежу, тебя не трону, не страшись… — начал он и вдруг обрел покой и свободу. — Любовным зельем опоен… Сердце стонет… Искушение мое… Заря прекрасная… Царство небесное променивают на такую красу…» И вслед уходящей в страхе Анне спокойно, будто очищенный, сказал: «Пойди, пойди, умойся росой, утрись светом».

— Не сердитесь на меня, — кинулся к нам Хмелев. У него на глазах были слезы. — Как мы все не могли сразу додуматься?! Ну, конечно, я {454} открываю ей тайну, тайну, которая меня угнетала, мучила, а когда я ей все сказал и она ушла, я почувствовал то, что, наверное, религиозные люди чувствуют после исповеди, после причастия. *Тайна*…

Он произносил это слово, не только передавая его смысл, но так, будто само буквосочетание питало его. Он попросил, чтобы Алексей Дмитриевич показал ему, как Иван сзади, из темноты, подходит к молящейся Анне. Алексей Дмитриевич показывал, а Хмелев, глядя на него, говорил: «Страшно», и, повторяя показ, прибавлял что-то свое так тонко, что казалось, будто он сам все придумал. Он очень просил Алексея Дмитриевича, чтобы в этой сцене все было, «как у Мейерхольда», — Иван появлялся бы из темноты неожиданно, выход был бы «страшен»…

— Пусть будет страшно, — говорил он, — пусть обязательно будет страшно!..

В Хмелеве удивляла редкостная детскость. Действительно, он обнаруживал бездонную глубину в восприятии сложнейших психологических ходов, и вместе с тем его интересовали в работе какие-то детские, примитивные вещи. Он без конца, как ребенок, играл «таинственный выход», его тешил платок, которым Иван прикрывал лицо, появляясь в Успенском соборе, и он тщательно заботился о цвете и материале этого платка.

— Худрук МХАТ, вы — ребенок, — говорил ему Алексей Дмитриевич.

— Ну и пусть, — отвечал Хмелев и начинал шутливо упрекать Алексея Дмитриевича в том, что тот сам увлекается постановочными игрушками. Например, Алексей Дмитриевич хотел, чтобы посох, который Грозный должен держать в руке во время Земского собора, был вделан в пол, от прикосновения хмелевской руки принимал бы разные ракурсы, а когда понадобится, легко вынимался бы.

Видя, сколько времени Алексей Дмитриевич тратит, чтобы добиться в слесарной мастерской точной конструкции, и ловя его на том, что задолго до начала репетиции он, стоя на коленках, вместе с Леонидом Поповым, В. Шверубовичем и К. Бутниковой часами обсуждает техническую неточность своей задумки, Хмелев торжествовал.

— А еще говорит, что я занимаюсь игрушками, — удовлетворенно сказал он мне…

Звук колокола, пламя свечи на аналое, голос дьячка, читающего часослов… Несмотря на то, что всем казалось, что мы добились в «Успенском соборе» нужной атмосферы, Алексей Дмитриевич был недоволен. Ему чего-то не хватало. Его не успокаивал даже Хмелев, уверяющий, что он чувствует себя на сцене хорошо. Он предлагал Алексею Дмитриевичу вместо себя выйти из-за кулис на сцену, уверяя, что тогда Попов успокоится.

Алексей Дмитриевич пошел на сцену, постоял там, послушал, как читает дьячок, и вдруг оттуда раздался энергичный приказ:

— Разыщите, пожалуйста, Владимира Александровича Попова.

{455} Владимир Александрович оказался в зрительном зале.

— Владимир Александрович, дорогой, ты великий художник, ты маг шумов. Подумай, нельзя ли сделать эхо.

В. А. Попов, чудесный актер, чудесный человек, — настоящий художник, к чему бы он ни прикасался в театре, — друг Алексея Дмитриевича еще со времени совместной работы в Первой студии, откликнулся на этот призыв всей душой. Начались поиски. В. А. Попов перепробовал массу вариантов и наконец нашел. С верхней рабочей площадки он сам подхватывал конец каждой фразы дьячка, протяжной в конце, и повторял ее в той же тональности. Этот дуэт был музыкальным совершенством, он внес в атмосферу заутрени ту самую краску, которой не хватало. Собор сразу стал холодным и пустым. Тишина передавалась в зрительный зал, действовала на актеров, и страстный шепот Ивана зазвучал так, как он слышался Алексею Дмитриевичу в самом начале работы над этой картиной, еще тогда, когда мы искали вместе с Вильямсом ее ракурс.

— Вы знаете, на меня никто, кроме Шаляпина, так не действовал, как Хмелев, — признавался мне Алексей Дмитриевич. — Но Шаляпина я слушал как зритель. С Хмелевым я живу одним дыханием, знаю каждый звук, который он произнесет. Я готов каждую секунду сделать ему замечание, и вместе с тем какая-то громадная часть души поддается его чарам. Самое интересное в его творческой сущности то, что он накапливает, накапливает, примеряется, а потом стреляет прямо в яблочко. Ему до удивления не нужно тренироваться в технике играния того или иного места роли, он может сложнейшие вещи делать импровизационно, лишь бы у него был *накоплен внутренний ход к куску*.

Так вышло и в картине «Ливония». Хмелев был категорически против того, что Иван после боя, по ремарке автора, целует Анну, которая подносит ему чарку с медом. Алексей Дмитриевич был уверен, что финал найден Толстым психологически точно.

Когда Хмелев спрашивал о финале, Алексей Дмитриевич отмалчивался, говорил, что мы еще обдумываем его. Когда же мы в первый раз должны были пройти картину целиком, он неожиданно предложил Хмелеву импровизационно кончить ее так, как она написана у автора:

— Только возьмите для себя крепко, цельно все обстоятельства момента. Победа над врагами внутренними и внешними, Анна здесь, она принесла вам счастье, и сейчас вы чувствуете себя молодым, имеющим право на признание, на любовь, на открытый поцелуй при всех, при военных, при пленниках, при муже. Попробуйте это сделать в полный голос, — и мы решим, ошибся Толстой в финале или нет.

Хочется назвать колдовством то, что сделал на этой репетиции Хмелев. Любовь к Анне уже жила в нем, она была спрятана в те тайники человеческой души, которые недоступны даже самому внимательному глазу. Сила этого чувства должна была обнаружиться. И она выплеснулась, раскрылась {456} полностью, когда Анна пошла к нему с чаркой меда. Она обнаружилась в том, как он пил мед, в том, каким широким движением он бросал пустую чарку, как безраздумно, мужественно и просто он целовал Анну…

Была в пьесе одна картина, к которой Хмелев относился с особым волнением. В ней Иван узнавал об измене и предательстве людей, которым доверял безгранично. Тема обманутого доверия манила Хмелева психологической сложностью, и ему хотелось дойти в этой сцене до той степени отчаяния, когда под сомнение берется все — и правда, и вера, и бог, и жизнь.

Но репетиции этой картины каждый раз кончались разочарованием для всех. Хмелев никак не мог найти ключ к верному самочувствию. Казалось, что, репетируя, он «балуется», но после такого «баловства» им овладевало лихорадочное, мрачное состояние.

После одной из таких мучительных репетиций Алексей Дмитриевич сказал мне:

— По-видимому, Хмелев накопил в себе что-то очень глубокое, но не может преодолеть стеснение. Попробую *поставить* ему эту картину. Предложу ему точный рисунок мизансцены. Он почувствует почву под ногами, а потом будем вместе смеяться над тем, что я ему предложил «разводку», против которой борюсь всю жизнь.

Вечером дома мы встретились с Алексеем Дмитриевичем. Сделали примерную выгородку. Я читала ему вслух сцену, а он проживал мысленно поведение Грозного. Это не был обычный его краткий и острый режиссерский показ. Нет, он прожил всю сцену как большой актер, он как бы влез в Хмелева, поставил себя на его место и искал мизансцены, исходя из хмелевской индивидуальности. Пройдя всю сцену, в которой я была поочередно то Малютой, то Басмановым, то Пименом, Алексей Дмитриевич сказал:

— Прав Хмелев. Финальный монолог, когда он остается один, надо говорить именно так, как ему мерещится. Только не надо закрывать глаза руками, лицо мы должны видеть. Закрытые глаза и шепчущие губы: «Вошел страх в душу мою и трепет в кости мои. Не ошиблась ли совесть, не помутился ли разум?» Знаете, что я сейчас понял, — сказал Алексей Дмитриевич, после того как молча, но с огромной экспрессией проиграл, вернее, прожил этот кусок, — эту картину надо кончать молитвой.

Хмелев все мечтает в какой-нибудь картине показать исступление молящегося Ивана. Молитва будет здесь. Только Хмелеву пока ни слова, а молитву ищите. Я уверен, что он сам запросит ее именно в финале этой картины.

Следующая репетиция не принесла ничего нового. Хмелев попал «в штопор».

{457} — Сыграть за вас по мизансценам? — спросил Алексей Дмитриевич.

Хмелев с радостью согласился. Алексей Дмитриевич попросил не подсказывать ему текст. Реплики партнеров напомнят ему внутренние ходы, а он собирался показать Хмелеву только опорные точки мизансцен.

Сцена начинается с того, что Малюта читает по листу списки заговорщиков. Иван слушает. Именно этот первый момент Хмелев никак не мог ощутить. Как бы он ни садился, ему было неудобно. Алексей Дмитриевич сел за стол, тяжело уронив голову на руки. Физическое самочувствие предельной усталости. Все вопросы — без гнева, только безмерная усталость, которую необходимо преодолеть. Поэтому голова поднимается с трудом, спина еле разгибается, руки не в силах оторваться от стола.

— Дальше не надо, я понял, — сказал Хмелев, — только еще один кусок покажите — финал.

Алексей Дмитриевич показал, показал блестяще, так, как наметил это накануне. Откинутая голова, прижавшаяся к столбу прямая спина, широко раскинутые руки, вцепившиеся в скамейку, тяжело расставленные ноги, закрытые глаза — это был воплощенный вопль отчаяния. Из сжатых губ вырвался стон.

— Ишь какой! — канючил Хмелев. — Мне так не сыграть! И стон у меня украл!

Правда, у Хмелева на рабочем экземпляре было записано и подчеркнуто «стон», но когда мы его спрашивали, что это означает, он хитро улыбался и говорил: «Вот увидите». Оказывается, слушая шаляпинского «Дон Кихота», он был поражен стоном-рыданием Шаляпина. Ему хотелось воспользоваться этой краской в роли Грозного, но где, в каком месте, он не знал. Услышав стон, который непроизвольно вырвался у Алексея Дмитриевича, он опять вспомнил Шаляпина и расстроился, что не первый осуществил его.

— Чудак вы человек, — говорил ему Алексей Дмитриевич, — я же без текста, вот у меня и вырвался стон. А вы его присобачьте в какое-нибудь другое место.

— Ну, конечно, уж здесь стонать не буду, а то вы скажете, что я копирую вас… — Оба были довольны, но у Хмелева, помимо покоя, который он обрел, появился еще чертик азарта. Он понимал, что Алексей Дмитриевич показал блестяще, и, твердя, что ему так не сыграть, он уже примеривался к соревнованию.

— Покажите еще, как Иван хватает Басманова.

Алексей Дмитриевич сопротивлялся, смеясь:

— Избалуетесь, перестанете работать.

— Честное слово, больше не буду приставать. Только еще этот кусочек покажите, и все.

{458} — Пойдемте вместе. Вы мне наговаривайте свой внутренний монолог в этом месте, а я сыграю за вас.

— Мне кажется, что у меня нет прямого подозрения в измене Басманова, — говорил Хмелев, — это срыв, это как раз то место, где «вошел страх в душу мою».

— Все враги, никому не верю, — продолжал мысли Хмелева Алексей Дмитриевич, — может быть, и ты, и ты?

«А ты что бледен?» — суфлировал Хмелев свой текст, а Алексей Дмитриевич быстро, рывком подошел к Ю. Леонидову — Басманову. Тот отступил. Алексей Дмитриевич схватил его за ворот и нагнул назад над столом. «Бойся, коли виноват», — продолжал шептать Хмелев, но в этом шепоте уже не было ни элемента технического подсказа, он уже играл, хотя двигался за него Попов. Алексей Дмитриевич схватил левой рукой свечу со стола. «Нынче этой свечой во все души светим», — говорил Хмелев, а Попов яростно склонился над Леонидовым — Басмановым, почти опрокинутым на стол. И сразу резкий перелом. Алексей Дмитриевич выпрямился, поставил свечу. Твердо, как будто не было предыдущего куска: «Ступай к Челяднину».

— Давайте вместе играть, здорово получится, — говорил Хмелев. — Я буду озвучивать, а вы играть. Вы знаете, какой синхронности мы добьемся! А одному мне не справиться…

Алексей Дмитриевич оказался прав. На первой же репетиции, когда мы прошли «Подвал» без остановок, Хмелев в конце картины упал на колени и стал неистово молиться.

— Я нашел, наконец, место для молитвы, — сказал он с торжеством.

У нас уже был подготовлен ряд молитв. Хмелев взял их домой, чтобы решить, которую из них он выберет. Он выбирал долго. Мы говорили ему, что нужны всего одна-две фразы, на которых пойдет занавес, но он придавал этой молитве значение *трагического* монолога. На одной из репетиций он сыграл это место так, что все присутствующие буквально замерли.

«Ныне приступих аз грешный и обремененный к тебе, владыце и богу моему: не смею же взирати на небо, токмо молюся глаголя даждь ми, господи, ум, да плачуся дел моих горько. О, горе, мне, грешному. Паче всех человек окаянен есть: покаяния несть во мне, даждь ми, господи, слезы, да плачуся дел моих горько».

Он нашел какой-то своеобразный ритм молитвы: выговаривая с невероятной четкостью каждую букву, произносил слова с бешеной быстротой.

Хмелеву, художнику наших дней, нелегко было понять, какое место в психике Ивана занимает бог, и трудно сказать, какими путями шел Хмелев к пониманию религиозности Грозного. Возможно, были здесь ассоциации и параллели между экстазом религиозным и творческим, {459} приходили на помощь детские воспоминания, полные суеверных предчувствий. Крупная личность тоскливо ощущала свое одиночество среди людей и искала выхода в молитве. Бог становился поверенным в делах и мыслях, в страхе и трепете. Понять — для Хмелева означало почувствовать. Поэтому, осмелившись на молитву, он доводил ее действительно до экстаза. Он молил бога о слезах, которые облегчили бы его страдания, не замечая слез, льющихся из его глаз…

Алексей Дмитриевич называл Хмелева «автором своей роли».

Мне сейчас эта проблема представляется необычайно существенной: актер — *автор своей роли*, или актер, занимающийся «*саморежиссурой*». Позиции режиссуры, которая подводит актера к тому, что он может стать автором своей роли, глубоко связаны с принципом Немировича-Данченко, считавшего, что режиссер обязан умереть в актере. Не случайно такие актеры, как Леонидов, Москвин, Качалов, а из следующего поколения — Хмелев, Баталов, Добронравов, актеры, о которых можно говорить как об авторах своих ролей, были воспитаны режиссурой Станиславского и Немировича-Данченко. В этом коренном вопросе взаимоотношений режиссера и актера Алексей Дмитриевич развивал принципы своих учителей.

Хмелев с первых шагов в театре узнал силу режиссуры в процессе создания актерского образа. Поэтому вопрос о режиссерах, с которыми он собирался работать после смерти Владимира Ивановича, был для него так важен. Ему и в голову не приходила дилетантская мысль о «саморежиссуре», потому что звучание своей роли он не мыслил оторванно от ансамбля, от гармонического целого — спектакля. Авторство роли он понимал, как умение актера вбирать в себя мысли автора, режиссера, художника. Он отлично понимал, что «он», «образ», должен в результате работы стать «я». Но в создании этого «я» участвуют не только две стороны — автор и актер. Это «я» оплодотворяется громадным трудом режиссера, трудом, в который входит и интерпретация пьесы, и образное проникновение режиссера в материал, в эпоху, и, главное, тончайший личный контакт с актером, тончайший до такой степени, при которой «я» режиссера и «я» актера превращаются в «мы».

… Хмелев был не одиночным нашим единомышленником в работе над «Трудными годами». Л. Волков, А. Чебан, С. Яров, И. Кудрявцев, С. Блинников, К. Иванова, Ю. Леонидов, А. Грибов — на них мы опирались и были благодарны им за поддержку. Особенно серьезно работал А. Грибов, к которому я после «Курантов» относилась с огромным уважением, он всегда держался на репетициях очень собранно и по-рабочему, в высоком смысле этого слова.

Работа с Грибовым над образом Малюты Скуратова была нашей третьей по счету творческой встречей. Ленин в «Кремлевских курантах», Глоба в «Русских людях» (еще позже — председатель колхоза в {460} пьесе Н. Вирты «Хлеб наш насущный»), и каждая из этих встреч была радостной. Амплитуда психологических приспособлений и красок у Грибова исключительна. Ему доступно очень многое — от ярко комедийного до глубоко драматического, почти трагедийного. Он нащупывает в роли что-то такое, что находит живой отклик в его душе, и это «зернышко» изо дня в день дает новые и новые, все более заметные для глаза добеги.

В актере происходят такие изменения, что остается только удивляться тому громадному, что в нем вырастает.

Грибов очень умный актер, — простонародным, сердечным умом он должен как-то особенно близко принять роль к сердцу, допустить ее до своей души, и тогда творческий процесс слияния с образом идет у него необычайно плодотворно. Алексей Дмитриевич всегда радовался, как легко Грибов схватывает самую главную, самую существенную мысль, которая беспокоит нас, как легко и свободно он выполняет замечания, как ощутимо в нем зреет и развивается «зерно» роли.

Грибов и Хмелев ни разу вслух не фантазировали о взаимоотношениях Ивана и Малюты, а в то же время с каждой репетицией крепли внутренние токи, навечно связывавшие этих людей. Богато и сложно смотрел Грибов — Малюта на Хмелева — Грозного, и в ответ глубоко проникали в него острые зрачки Хмелева — Ивана, они беспокоили и пытали. Малюта — Грибов был умным, преданным слугой Ивана и не хотел быть никем иным. В этой преданности он черпал силу, волю, веру. Удивляла точность, с которой Грибов проникал в государственные вопросы. Малюта отказывался от самостоятельного хода к ним и проникал в их глубь глазами Грозного.

К концу работы Алексей Дмитриевич как-то сказал мне:

— Помните, Грибов спросил, как донести то, что Иван говорит о Малюте: «Душа у тебя, Малюта, как дождь осенний…»? Как на это ответить? А вот он взял да и сыграл!

… «Эх, Ливония, одна-то сырость», — говорит один из персонажей картины, которая оказалась очень трудной для всех участников работы. Эта реплика стала ходовой у всех нас. Сначала картина показалась Хмелеву легкой. На первой же репетиции он попросил нас рассказать ему все, что мы знаем о Ливонии, и показать, где находится тот город, который осаждает сейчас Грозный. Внимательно все это выслушав, он попросил сделать ему точную карту России и Ливонии того времени. В пьесе нет момента «Иван за картой», но он на репетиции клал ее перед собой, представляя себе, как Иван смотрел на эту карту, как думал над ней. С картой Ливонии он не расставался до конца работы. Взял ее домой, она постоянно лежала у него на письменном столе. Потом он ухватился за ремарку: «Из шатра появляется Иван, у него поверх кольчуги накинута баранья шуба».

{461} — Я обязательно накину баранью шубу, только пусть мне сделают большую, тяжелую, мужицкую. А голова у меня будет открыта — Ивану холодно, зябко от волнения перед боем, а голова горит.

Он видел Грозного в этой сцене активно устремленным к действию, быстрым в движениях. Он показывал нам ритм, в котором живет Грозный перед боем, — выходил, смотрел на небо, нет ли ветерка, садился за карту, ходил. Он делал это блестяще, но как-то после одной из таких репетиций, когда Хмелев ушел очень довольный, Алексей Дмитриевич сказал мне:

— Кажется, Хмелев увлекся ритмом войны «вообще». Это не новая краска в роли, а новый Грозный. Как бы не случилось опять того, что в первой картине…

Он оказался прав. На первых же общих репетициях спокойное настроение Хмелева разлетелось в дым. Стоило ему прочитать несколько фраз текста, и он бросал тетрадь.

— Это все наигрыш, не могу найти себя. Кого-то я копирую…

Алексей Дмитриевич считал, что Хмелев в этой картине поставил себе задачи не от «зерна» пьесы и изменил уже живому, созданному им образу Грозного. Он сузил свой внутренний мир одной прямолинейной задачей. Второй план Грозного в Ливонии не может быть ограничен мыслями о предстоящем бое. Попов стал раскрывать более широко предлагаемые обстоятельства жизни Ивана в этот период времени. Постепенно линия роли осложнялась — Хмелев стал пользоваться каждой секундой перед боем, чтобы решить и привести в действие ряд сложных государственных дел. Он стал тренироваться в особой психической собранности.

— Говорят, Юлий Цезарь занимался одновременно шестью делами, научусь и я, — смеялся он.

Поведение Грозного в «Ливонии» обретало другой, более напряженный и сложный ритм.

«Ливония» вообще ставилась трудно. То один, то другой исполнитель массовой сцены поднимал какую-нибудь «мировую проблему», и, несмотря на огромный опыт и мастерство Попова в лепке массовых сцен, у него опускались руки.

Трудно было понять, почему в театре, который был родоначальником замечательных, незабываемых массовых сцен, нельзя преодолеть инертность кучки людей.

Вместо того чтобы пробовать и работать, некоторые актеры с исключительной изощренностью переводили репетиции на вопросы сугубо теоретического характера.

Алексей Дмитриевич с поразительной доверчивостью вступал в длительные объяснения и отвечал на вопросы, которые в неимоверном количестве сыпались на него. Мне было, естественно, проще разгадать, {462} что таится за этими вопросами. За тридцать лет работы в МХАТ я отлично разбиралась в каждом из участников и понимала, что идет от лени, что — от обиженного самолюбия, что — от я‑де «такой-то», а меня в массовой сцене заняли… Что идет от желания спровоцировать «приглашенного режиссера», а что — от действительных трудностей.

Обиднее всего, что в группе саботирующих терялись замечательные труженики, самоотверженно и бескорыстно относящиеся к работе, — таких немало в МХАТ.

И все-таки «Ливония» была поставлена Поповым великолепно.

Алексей Дмитриевич начинал сцену с голосов дозорных: «Не спи, не спи, не спи…». Ждут ветра, который разогнал бы туман. Начинать бой в тумане опасно.

Умение Алексея Дмитриевича сочинять безмолвные проходы, которые раскрывают атмосферу и обостряют действие, было удивительным. Он сочинял эти проходы и дома, за экземпляром пьесы. Но главное — он обладал обостренным слухом к тому, в какой момент сцену, идущую на первом плане, нужно поддержать или перебить, с музыкальной точностью ощущал необходимость нового движения на сцене и, импровизируя, тут же сочинял его.

Ломаный станок в «Ливонии» решался так, что выходящие из глубины появлялись постепенно, как бы вырастая, а потом опять куда-то пропадали, перед тем как попасть на главный бугор. Ветра все не было Это звучало уже не только в репликах, но во все более беспокойных проходах, подчеркивавших вынужденное бездействие. И вдруг крики, идущие со всех сторон, из глубины и заполняющие все пространство: «Ветер, ветер, ветер».

Преображения атмосферы мы добивались многообразными ходами Менявшийся свет давал впечатление рассеивавшегося тумана. Обнаруживались палатки, большой военный лагерь. На горизонте — город с вышками церквей. Светлая, серебряная река, и громада неба с красным от заслонявших его дымов боя или пожаров солнцем. Все это поддерживалось целой симфонией звуков. Скрип гуляй-города, перекличка труб, гул пушек, шум толпы.

С разных сторон сцены выходили воины. Алексей Дмитриевич добивался, чтобы входящие были «не готовы», то есть чтобы каждому нужно было на ходу что-то поправить: или шлем, или сапог, или саблю.

Молчаливый выход пятидесяти человек, каждый из которых шел сюда, зная, что сейчас предстоит общая молитва, но, помимо этого, был загружен собственными мыслями о *своем*, и автоматически поправлял что-то на себе, — этот выход был одной из великолепных находок Алексея, Дмитриевича.

{463} Момент, когда воины бежали в бой, композиционно и ритмически был построен необыкновенно интересно. Раздавался многократно повторяемый на разных планах сцены крик: «Эй, конюхи, коня государю», — и проходил Иван — Хмелев. Несмотря на то, что сцена кишела, гудела, казалось, ее наполняла огромная, неорганизованная толпа, — быстрый проход Хмелева вычерчивался с поразительной выпуклостью. Каждый бегущий в бой должен был увидеть Хмелева и, вне зависимости от того, в каком положении выход Грозного его застигал, должен был сделать поклон.

В момент организации большой массовой сцены Алексей Дмитриевич обладал необыкновенной властностью и темпераментом полководца. Он тратил много времени, чтобы каждый из участников понял, что, зачем и почему надо делать, но в момент построения сцены он командовал, и командовал с такой убедительностью, что даже самые большие скептики работали, не жалея себя.

В эти минуты он был похож на ваятеля огромной многофигурной скульптуры. Он и диктовал, и проверял из зрительного зала, и сам поднимался на сцену. Кого-то хватал за руку и тащил через всю сцену, присоединял к нему других людей, расставлял, показывал ритм и характер движений, лепил отдельные фигуры, обращаясь иногда с человеком, как с глиной, подымая ему руки, откидывая голову, корпус, расставляя, сгибая или соединяя ноги. Сказать, что он делал это темпераментно, — значит не передать сущность его работы. Он вносил в нее страсть, увлечение, азарт, не жалел никого в такие минуты, но главное — не жалел себя. Он был красив в эти часы, потому что не может быть ничего прекраснее человека, вдохновленного тяжелым трудом и не чувствующего его тяжести.

С каждой картиной роль у Хмелева обретала все более явственные трагические черты. Мы чувствовали, что становимся свидетелями рождения великолепного трагического создания.

Все чаще Хмелев, всматриваясь в темноту пустого зрительного зала, с волнением говорил:

— Скоро они придут смотреть Грозного… А ведь я сыграю?

И тут же переводил все на шутку, начинал представлять отзывы театральных критиков — кто что будет говорить о его Грозном. Попов утешал Хмелева, говоря, что все хорошее в роли будет приписано актеру Хмелеву, несущему традиции МХАТ, а дурное — режиссуре, главным образом ему, Попову, не известно зачем в МХАТ приглашенному…

Мы смеялись, зная, что страх за «чистоту метода МХАТ» тревожит слишком многих и что Хмелев в их интерпретации неожиданно для себя оказался человеком, не признающим «системы». В этих веселых разговорах была, конечно, доля горечи: и Хмелев, и Алексей Дмитриевич, и я — мы все эту горечь ощущали…

## **{****464}** 4. Страшный день.

Трагедия разразилась 1 ноября 1945 года, в день первой генеральной репетиции.

Канун этого страшного дня вспоминается весь, до мелочей.

Репетировали «Ливонию». В середине картины Хмелев стал нервничать, даже прервал репетицию. Долго приспосабливался к тяжелой бараньей шубе, жаловался, что никак не «попадает» в нужное физическое самочувствие, потом обратился ко всем с просьбой не сердиться на него, он нервничает не зря, — завтра решающий день, Грозный для него сейчас самое главное в жизни. Все понимали это, никто не роптал. Может быть, оттого, что все почувствовали волнение Хмелева, но сложнейшая массовая картина прошла великолепно, а сам Хмелев репетировал ее, как никогда.

Он был доволен. Мы с Алексеем Дмитриевичем гнали его скорее домой — отдыхать. Предстоял труднейший, «адовый» день — генеральная всей пьесы в гримах и костюмах. Но он не уходил, напоминал по нескольку раз обо всем, что касалось его реквизита. Его заботила внутренняя обшивка кареты, на ступеньках которой в последней картине сидел Грозный.

— Поймите, я не могу завтра отвлекаться на мысль, что она не готова, это меня выбьет. И заставка за окном пусть будет настоящей, и свечи пусть завтра будут «живые». Когда я тушу свечу, я верю, что я — Грозный.

Он нам мешал. Надо было еще многое продумать и приготовить, а он требовал внимания и, говоря о нужных ему деталях, фактически репетировал.

— Николай Павлович, не беспокойтесь, все будет сделано, — уверяли мы его.

— Ладно, я уйду! — говорил он, делая вид, что обиделся, уходил, но тут же возвращался. Это была типичная для Хмелева детская игра — он возвращался, а мы его выпроваживали. Выпихнув его из зрительного зала, я держала дверь изнутри, а он гудел за дверью:

— Кнебелище! Я сейчас вернусь другим ходом, со сцены.

— Спустим железный занавес, — шутила я.

Мне казалось, что он совсем успокоился. Если в эти минуты я за кого-нибудь тревожилась, то это был Алексей Дмитриевич. Назавтра ему предстояла открытая встреча с коллективом МХАТ. Завтра закрытые по настоянию Хмелева двери должны были открыться для всех желающих…

Дома меня встретила сестра, мой верный друг, отдавшая мне всю свою жизнь, принимавшая горячее участие во всех моих радостях и {465} бедах. Хмелев настойчиво просил, чтобы я тотчас же ему позвонила. Он сказал ей, что у него ничего с ролью не выходит и вряд ли репетиция завтра состоится.

Не успела она мне это пересказать, как Хмелев позвонил. Он уже опять взвинтил себя до предела. Я поняла, что у меня не хватит сил развеять охватившую его тоску.

— Я пообедаю и позвоню вам, — хорошо?

— Хорошо, только скорее.

Не успела поесть — звонок.

— Что вы там, пять блюд что ли едите?

— Нет, перехожу ко второму.

— Пожалуйста! Я не могу ждать! Сделайте перерыв и не сердитесь на меня! Скажите мне что-нибудь!

Я стала напоминать ему, как летом, перед отпуском, мы показывали «Грозного» совсем вчерне, без костюмов и грима, и какой у него был успех, сколько к нему подходило народу, как все восторгались, поздравляли. А ведь за лето все отлежалось, выросло, стало своим… Хмелев не прерывал меня, я чувствовала, как он успокаивается.

— Все хорошо? — спросила я его.

— Да, совсем спокойно. Пойдите отдохните. Устали небось?

— Очень.

— А вот и соврала. «*Очень*» сказала не потому, что устала, а чтобы я больше не звонил. Правда? Ну сознайтесь, правда?

Я созналась. Мне ведь предстоял еще один «успокаивающий» разговор с Алексеем Дмитриевичем, который действительно состоялся тут же. Потом опять звонок Хмелева…

Вечер был страшный. Мои уговоры успокаивали Хмелева ненадолго, проходило двадцать-тридцать минут, тревога, сомнения, страх опять овладевали им, и он звонил опять. Я предложила отменить завтрашнюю репетицию, пройти пьесу в фойе, за столом, чтобы он мог спокойно выверить всю линию роли. Но он во что бы то ни стало хотел, чтобы завтра состоялась генеральная. В его голосе зазвучали истерические ноты, и мне вдруг стало страшно. Мелькнула мысль, что он тяжело болен.

Я спросила, может быть, он плохо себя чувствует, может быть, надо лечь и вызвать врача.

Мысль о болезни возмутила его:

— Я здоров, я совершенно здоров! Поймите, я в Грозного вложил всю душу и боюсь, дойдет ли все, что я задумал?!

— Николай Павлович! Разве мы с Алексеем Дмитриевичем волнуемся меньше? Подумайте и о нас. Постарайтесь успокоиться, ради бога, успокойтесь…

Я еле сдерживала слезы.

{466} — Хорошо, даю вам слово, — сказал он вдруг спокойно.

Когда снова зазвонил телефон и это опять оказался Хмелев, я сказала:

— Знаете, который это звонок? Одиннадцатый!

— Сосчитала?! — как-то вызывающе и обиженно сказал он.

Мы молчали. Я не находила новых слов, понимая, что любые слова будут бесполезны:

— Хотите, пройдемся вместе? Или лучше не вместе, а то мы опять будем говорить о Грозном. Пройдитесь один, вам надо выйти на воздух…

Он согласился. Обещал, что только посмотрит, как укладывают сына Алешку спать и выйдет погулять.

— Мне надо в театр зайти, может быть, позвоню вам оттуда, дойду до вас, а потом вы меня проводите домой. Ведь проводите? Правда? Ведь вы не сердитесь на меня, что я вас мучаю?

Он позвонил мне во втором часу ночи, веселый, довольный. Вот прошелся, подышал воздухом, и стало спокойно на душе. Рассказал, что заходил в театр на «Воскресение», а после спектакля погулял с В. Е. Месхетели. Его голос звучал спокойно, уверенно:

— Надо как можно скорее выпускать спектакль. Вести, вести спектакль на выпуск. Не позднее десятого делать премьеру. Все мы готовы, незачем задерживаться.

Завтра обязательно зайдите ко мне за кулисы, до начала репетиции. Буду вас ждать!

Начало репетиции было назначено на половину двенадцатого. В девять часов утра — звонок. Голос Хмелева:

— Выходите?

— Да, стою уже в пальто.

— Ну и я выхожу. Пожалуйста, зайдите ко мне сейчас же, как придете в театр. Не на сцену, а прямо ко мне. Я вам кое-что принесу. — В его голосе звучала шутливая, интригующая нотка.

Я заглянула к нему около десяти. У него в уборной уже находился его постоянный портной-одевальщик Илья Александрович Трунков. Хмелев был в отличном настроении, оживленно расхаживал по уборной.

— Все хорошо? — спросила я.

— Отлично.

— Одевайтесь, а я побегу к Бутниковой, мы запишем замечания по технике.

— Через полчаса придете?

— Приду.

Когда я вернулась, он сидел за гримировальным столом. На нем были красные шаровары, белая полотняная рубашка, красные бархатные сапоги.

— Ну что же вы мне принесли?

{467} — Потом, после грима, это очень серьезно, — сказал он, глядя через зеркало на меня и на М. Г. Фалеева, который пришел гримировать его.

Когда я вновь пришла к нему, он еще сидел за гримировальным столом. Грим был очень хорош. Хмелев был доволен. Небольшая асимметрия глаз и носа создавала впечатление совершенно живого лица. Хмелев примеривался… Я смотрела через его плечо в зеркало и видела, какие моменты в роли он вызывает в себе.

— Спасибо, Миша, — сказал он, — как только освободишься, приходи, подправимся. Я покажусь Алексею Дмитриевичу и, пожалуй, сниму бороду, чтобы не уставать. Времени хватит…

Он достал из-за зеркала книгу А. Толстого «Хождение по мукам». Эту книгу Л. Толстая посылала мне в подарок. Хмелев взялся передать мне ее.

— «Хождение по мукам», — произнес он с непередаваемой интонацией.

Здесь был и шутливый намек на сложность творчества с ним, и призыв к новой трудной работе — инсценировке романа, который мы оба любили. Хмелев мечтал сыграть Рощина. На душе у меня было хорошо. В этой следующей работе мы опять будем вместе…

— Можно войти? — раздался голос Алексея Дмитриевича.

— Скажите ему… — быстро шепнул мне Хмелев.

— Что сказать? — переспросил Алексей Дмитриевич.

— Потом, — сказал Хмелев серьезно. — Сегодня вечером… — Он надел красную шелковую рубаху. — Чувствую себя прекрасно, голова ничуть не болит, такая свежая, ясная…

Дали звонок к первой картине. В парчовом одеянии, в бармах, в шапке Мономаха Хмелев спустился со сцены в зрительный зал, чтобы посмотреть, как идет картина, в которой он не был занят. Фотограф М. А. Сахаров, приготовившийся снимать декорации, стал его уговаривать сняться. Хмелев отказывался:

— Нет, нет… Да и примета плохая — сниматься, не сыграв роль…

Он сел в восьмом ряду, рядом с Поповым и мной. Несколько раз он наклонялся ко мне и шептал:

— Не волнуйтесь. Хорошо все получается, право слово, хорошо. Как же мне после этого играть, выйдет ли у меня так же складно? — В тоне не было ни нервности, ни тревоги, это было типично хмелевское кокетство.

— Посмотрим, — ответила я ему, подхватывая его интонацию, — снимите пока шапку — вам тяжело в ней.

Он послушно снял, положил на режиссерский стол, но сразу опять надел.

— Мне сейчас уже нельзя без нее, — шепнул он, когда я попыталась удержать его руку.

{468} Первая картина кончилась. Занавес сдвинули и снова раздвинули, чтобы дать актерам пройти со сцены в зрительный зал. Сахаров опять стал уговаривать Хмелева сняться.

Хмелев подошел ко мне:

— Вот Михаил Александрович уговаривает сняться, а я отказываюсь. Ведь говорят, примета дурная…

Я была против съемки, категорически против. Было неловко сознаться при всех в смешных суевериях, и я говорила что-то о том, что сейчас не время, ему предстоит играть громадную, сложную картину и т. д. Но я видела, что ему явно хотелось сняться.

Он отошел, я отвлеклась и увидела его уже на сцене, где еще стояла декорация первой картины.

Сахаров из зрительного зала снял его.

Хмелев вернулся к режиссерскому столу. Как всегда, когда он делал что-то «без спроса», у него было по-детски виноватое выражение лица. Это смешно выглядело в жестоком гриме Грозного. Я засмеялась. Он в ответ буквально засиял:

— Я доволен, что снялся. Ведь в подробностях не запомнишь, как сегодня сделали грим, а по фотографии сразу проверишь. Ведь грим сегодня великолепный. Жаль, что Пети [Вильямса] нет. Он был бы доволен…

Хмелев был в радостном, счастливо-возбужденном состоянии.

Все было готово к началу второй картины. Хмелев пошел по среднему проходу зрительного зала, потом вдоль первого ряда, по лесенке слева поднялся на сцену…

Сегодня перед нами уже был не просто великолепный актер, примеривавшийся к разным кускам роли. Это был Иван Грозный, умный, властный, хитрый, жестокий. Он играл вдохновенно, невероятно сильно. Алексей Дмитриевич наклонился ко мне, в его словах звучали и восторг, и беспокойство.

— Как можно так тратиться?!. Ведь у него еще весь спектакль впереди! Это какое-то самосжигание!..

«Отойди, Малюта… Подобает смириться мне…»

Это были последние слова Хмелева — Грозного. Они долго преследовали меня — и потому, что были последними, и потому, что в них раскрывалось чудо актерского искусства. Мы видели усмирение страсти — от чуть не совершившегося на глазах у всех убийства до крутого самосмирения…

Дали занавес. Ксения Яковлевна Бутникова подбежала к нам и сказала, что Хмелева переодевают на сцене, он просит не торопить его и придет в зал выпить чаю. Через несколько минут я увидела, как Хмелев, пытаясь обогнуть занавес, появился на авансцене. Он тяжело опирался на Трункова. Помню, что я каким-то диким голосом закричала:

{469} — Откройте занавес! (Закрыт был не только занавес, но опущен и ватник.)

— Мне к вам?

— Нет, я иду к вам, — ответил он, занес ногу над рампой, чтобы ступить на боковую лесенку, вдруг пошатнулся и как-то странно согнулся. Его сразу подхватили Трунков и Бутникова. Поэтому он не упал, а как-то повис у них на руках, подогнув ноги. Подбежал Алексей Дмитриевич, подбежали другие. Поддерживая, его перенесли в зрительный зал и посадили в кресло первого ряда.

— Вы оступились? — спросила я.

— Нет, голова у меня закружилась, — сказал он растерянно.

С таким же вопросом подбегали другие, — всем показалось, что у него подвернулась нога.

— Что это со мной? Что это со мной? Какое странное состояние! Что это? Почему закружилась голова? — спрашивал он меня, крепко держа мою руку правой рукой. Он был очень испуган и говорил торопливо, нервно.

Потом он стал стремительно и сильно рваться с кресла вперед:

— Я пойду туда!.. Я пойду к себе… там отлежусь. — Мне стоило больших физических усилий удержать его в кресле. Руки его были влажными, пот выступил на бледном под гримом лице, даже шея была влажной. Вдруг он посмотрел на меня пристально и спросил: — Как я играл?

Глаза были ясные, живые. Мы с Алексеем Дмитриевичем стали его хвалить.

— Неправду вы говорите, вы меня утешаете. А что говорит Дима Шверубович? Он смотрит в первый раз?

— Очень хвалит.

— Позовите мне его.

Шверубович подсел к нему и стал отвечать на его вопросы. Слушая похвалы, Хмелев сказал с типичной своей интонацией на низком гудении:

— Может, ты потому так хвалишь, что жалеешь меня, что мне плохо стало?

— Нет, мне действительно очень нравится. Все очень волнует, все доходит, весь характер, вся его сложность. Замысел широкий, интересный — все доходит. И никакого актерского нажима.

Хмелев слушал очень внимательно.

Мы стали убеждать Хмелева снять бороду и парик, но он отказывался, говоря, что отдохнет и пойдет на сцену. Шверубович и Бутникова побежали за кулисы в бутафорскую. Принесли кушетку из третьего акта «Трех сестер», стали уговаривать его лечь. К первому ряду быстро шел театральный врач А. Иверов:

{470} — Что с тобой?

— Болит, — страдальчески морща лицо, сказал Хмелев и правой рукой взялся за сердце, а потом, крепко прижимая ладонь к телу, провел ею по левой стороне груди и по левой руке до локтя.

— Почему он показывает правой рукой на сердце? — спросил меня с ужасом Алексей Дмитриевич.

С каждой секундой я все яснее понимала, что происходит что-то страшное.

Иверов принес нитроглицерин и поехал за кремлевскими врачами.

— Скажи, это не кондратий у меня? — спросил Хмелев испуганно, но шутливо. Он не хотел ложиться. — Зачем? Я так отсижусь. На что это похоже — ложиться?! — при этих словах он делал какие-то жесты, но движения были неточные, вялые.

Наконец его все-таки уговорили. Он лег и как-то потянулся. «Устал, — подумала я, — просто устал…» Но Хмелев тут же стал порываться встать:

— Я сейчас буду репетировать!

М. Фалеев вновь предложил ему снять парик, бороду и усы… Хмелев запротестовал:

— Зачем? Я еще буду репетировать… Дайте мне отлежаться немного.

Все было страшно и странно.

Нелепо было это лежание в зрительном зале на диване из «Трех сестер», и красный бархатный кафтан, и грим. Хмелев чувствовал эту нелепость и все время бравировал, а мы подхватывали его шутки…

— Расскажите Марку, как я играл, — говорил он мне. — Вот когда я хорошо играю, никто не зайдет посмотреть, а на неудачные репетиции непременно являются. Расскажите Марку, что я хорошо играл, хоть и не по системе. Оказывается, можно хорошо играть и не по системе!

В театре в ту пору очень резко разделились внутренние линии — линия Кедрова, развивавшего методику физических действий, и Хмелева, который опирался и на Станиславского, и на Немировича-Данченко. Марк Исаакович Прудкин, большой друг Хмелева, расходился с ним в вопросах методики, и это, по-видимому, мучило Хмелева.

Кто-то посоветовал перенести Хмелева в комнату с окном, чтобы был приток свежего воздуха. Н. Готтих, В. Шверубович, Л. Попов и Н. Боголюбов подошли к кушетке, чтобы нести.

— Нет, нет… Я сейчас встану и сам пойду. Подождите, я сам…

Шверубович сказал:

— Что ж тут особенного?! — И стал рассказывать, что Станиславский и Немирович гораздо проще на это смотрели, и что одному однажды было нехорошо на репетиции, а другой чуть в обморок не упал, и они не противились и давали себя унести из зала.

{471} — Ну да! Немирович! Станиславский! Тогда уж непременно скажут, что Хмелев нарочно в обморок упал, чтоб его понесли из зрительного зала, как Станиславского и Немировича, — шутливо-капризно гудел Хмелев.

Кушетку подняли и понесли. Вокруг шло много народа. Я взяла его правую руку в свою. Он по-детски крепко держался за меня и продолжал подшучивать над собой:

— Ну вот, теперь только и будет разговоров, что Хмелев так заважничал, что сам из зрительного зала не выходит…

Кушетку внесли в небольшую комнату при ложе дирекции и поставили около стены. Кушетка была коротка, и Бутникова подставила к ней стул, а на стул положила подушку.

— Это мускульное напряжение, Марк, — шутил Хмелев. — Знаешь, как говорил Станиславский… У меня произошло перенапряжение… мускульное перенапряжение, — он делал шутливое ударение на слове «мускульное», хорошо зная цену своей удивительной мускульной свободы. — Не по системе я играл… — Помолчав, добавил: — А может, так и нужно играть — не по системе, но чтоб до обморока? — Тыльной стороной правой руки он все время ударял об стену. Перстни на его пальцах звенели. Вдруг после короткого молчания он спросил Прудкина в упор: — Марк, я умру? — И сразу же: — Я умру. У меня удар.

Прудкин, как и все мы, отвечал ему беззаботно и оживленно. И это тоже было страшно. Он предложил Хмелеву пожать ему сначала правую руку, потом левую. Хмелев перестал ударять рукой об стену и подал Прудкину правую руку. Потом Прудкин протянул ему левую руку, но Хмелев снова подал правую… Он лежал в красной шелковой рубахе и красном бархатном кафтане. Трунков и Бутникова стали осторожно снимать с него грим. Сняли кафтан, разрезали рубаху, сняли сапоги. Когда сняли сапоги, сначала с правой, потом с левой ноги, Хмелев спросил:

— Что это у меня с левой ноги сапог не сняли?

Его переодели в чистую сухую рубашку, накрыли сверху кафтаном. Бутникова принесла из бутафорской простыни, одеяло, которыми накрыта Анна Каренина в картине «Примирение», и плед Каренина.

Он весь горел. Принесли много полотенец и лохань с водой, и мы беспрестанно прикладывали мокрые полотенца ко лбу и к груди. Толкли лед и накладывали в резиновые пузыри. Пол в комнате и в передней был залит водой. Потом врач пускал ему кровь из вены, а Прудкин и я держали руку Хмелева. Капли его крови стекали по нашим рукам, и красный кафтан его был тоже влажен.

Казалось, он задремал. Потом вдруг стал настойчиво говорить:

— Продолжайте репетицию… начинайте третью картину… я сейчас встану и приду… — Его успокаивали, он сердился, требовал: — Начинайте {472} третью картину… я буду репетировать… сейчас приду… я пошлю проверить, репетируете вы или нет…

Он был еще в сознании, но глаза не открывал. Говорил четко, но зубы были сжаты. Я не знала, что делать, потом решилась:

— Хорошо, сейчас начнем…

Не открывая глаз, он одобрительно закивал головой. По выражению лица было видно, что он доволен.

Я вышла из комнаты. Коридоры и фойе были полны людьми. Актеры стояли, сидели, группами и одиночками. Молчали. Алексей Дмитриевич сидел в темном зрительном зале один, обхватив голову руками. Ни у кого не поворачивался язык вызвать актеров на сцену. Почему-то стали репетировать колокольный звон. Никто не уходил из театра. Все ждали.

Я вернулась к Хмелеву. Он не открывал глаза, но как будто слушал колокола… Они скоро прекратились. Ни у кого не было сил вынести их глухой перезвон.

Вошла жена Хмелева — Ляля. Она никак не могла осознать происходившее. Она сидела около него и все спрашивала:

— Николка, ты спишь? Николка?.. Что с тобой? Николка, послушай… Мария Осиповна, почему Николка спит?..

После второго кровопускания ему стало лучше. Казалось, он действительно уснул.

В семь часов вечера открылись двери театра. Входили веселые, шумные зрители, вытесняя ошеломленных, подавленных мхатовцев.

На сцене шли «Мертвые души». За этим привычным для нас названием спектакля вставало что-то страшное и непостижимое. На сцене шла вечеринка у губернатора, играли на фортепьяно веселый вальс, зрители смеялись… Хмелев умер в восемь часов вечера. Мы сидели около него — мертвого, — а на сцене гремела музыка, и из зрительного зала докатывались раскаты бурного смеха…

# **{****474}** 10 лет в Центральном Детском Театре **{****475}** Восьмая глава 1. Удар. — Руки помощи. — Театр ЦДКЖ. 2. Центральный детский. — Изучаю зрителя. — Мое богатство тут нужно. — «Горе от ума». — На языке большого искусства. — «Мертвые души». 3. Мир современных характеров. — Первые розовские спектакли. — В детский театр приходит Погодин. — «Мы втроем поехали на целину». 4. «Как стакан шампанского». — Секрет чудесного. — «Конек-горбунок». — Как Ефремов играл Ивана. — Сплав быта и поэзии. — Мы сочиняем сказку. — Чувство режиссера.

## **{****476}** 1. Удар. — Руки помощи. — Театр ЦДКЖ.

«Трудные годы» были выпущены в свет с другим исполнителем роли Грозного — М. Болдуманом.

Я очень люблю Болдумана как актера и как человека. Он — из тех людей, о которых всегда думаешь с глубоким уважением. То, что ему предстояло заменить Хмелева в Грозном, было почти непосильной тяжестью во всех отношениях. Помню разговор с его женой, Е. Воиновой, которую он глубоко и нежно любил. Она говорила:

— Вы не сможете забыть Хмелева. И Миша не сможет его забыть. Между вами всегда будет эта трагическая тень. Вы сами идете на непосильный труд и зовете за собой Мишу…

Да, все это было так, но мы решили довести работу до конца.

Передо мной книга, подаренная мне Алексеем Дмитриевичем в день премьеры: «Машенька! С нежной любовью и великой благодарностью. Без Вас я никогда не дошел бы до конца “Грозного”, а это осталось бы незаживающей раной. Целую Вас. А. Попов. 1946 год, июнь. “Эпоха Грозного”».

После этого спектакля я вместе с И. Я. Судаковым поставила в МХАТ «Хлеб наш насущный» Н. Вирты. Рабочая жизнь шла интенсивно, {477} от одной работы я сразу переходила к другой, не было буквально свободного дня. Внутри театра ничто не предвещало для меня грозы. Отношения с товарищами по работе у меня, как всегда, были самые наилучшие, и хотя я, как и все, не могла не чувствовать каких-то внутримхатовских сложностей, конфликтов и борьбы, — эта сторона жизни театра не касалась до поры до времени моей творческой судьбы.

Тем страшнее и внезапнее был удар. Такие дни, поворачивающие и переворачивающие твою жизнь (подобно дню смерти Хмелева), запоминаются во всех мелочах, а потом долго, многие годы нельзя забыть эти подробности и оттенки поведения, выражения лиц и интонации…

В 1949 году сезон во МХАТ кончился 8 июня. Я запомнила это число хорошо потому, что 10 июня день рождения Лели, моей сестры, и я пригласила к нам на дачу два курса студентов, человек сорок, — мы прощались перед каникулами. Купив все, что нужно, я готовилась к отъезду.

Девятого утром меня вызвали в Комитет по делам искусств по делу, которое «не терпит отлагательств». Не ведая, что мне грозит, я пошла, думая, что мне предложат поехать куда-нибудь во время отпуска, на спектакль или на консультацию — таких предложений всегда было много.

Содержание разговора меня ошарашило. Со мной советовались, как выйти из трудного положения. М. Н. Кедров утвержден руководителем МХАТ и ставит вопрос так: за театр он может отвечать лишь в том случае, если в нем будут работать только его ученики. Я же, Кнебель, — больше всего ученица Немировича-Данченко…

Надо признаться, поначалу мне все это показалось только смешным я нелепым. Однако я увидела, что мой смех явно неуместен.

Но разве легко было *всерьез* доказывать, что я в равной мере ученица и Станиславского, и Немировича-Данченко, а ученицей Кедрова никак не могу себя считать, хотя бы по возрасту, мы — товарищи, коллеги, нашей совместной работе скоро тридцать лет…

Ночь после этого разговора я не спала, прошагала по квартире. Утром позвонила в МХАТ. Секретарь дирекции ответила, что все разъехались, никого нет. Впереди было два месяца на раздумья. Неизвестность…

Я встретилась со своими студентами на вокзале, и мы поехали на дачу. Дача Алексея Дмитриевича была рядом, и он уже ждал нас. С шуточным огромным кнутом он стоял в калитке и впускал по одному этим кнутовищем.

День прошел в хохоте, шутках, розыгрышах. Никто не заметил, чего мне это стоило. А мне все время приходила в голову мысль: «Какое сложное явление “второй план”! Куда сложнее, чем я думала!» Назавтра я рассказала все Алексею Дмитриевичу. Когда рассказывала, стало ясно самой — меня выгоняют из МХАТ.

{478} Попов стал сумрачен, как туча.

— Уходите сами, переходите к нам в Театр Советской Армии.

Я к тому времени уже дважды ставила спектакли в Театре Советской Армии. Вместе с Алексеем Дмитриевичем — «Первый гром» Маргариты Алигер, и «Даму с камелиями», память о которой сохранилась только в изумительных эскизах Ю. Пименова. Отношения с актерами этого театра у меня сложились прекрасные, и предложение Попова в такой момент было для меня неоценимой поддержкой. И еще одного человека, в тяжелую минуту протянувшего мне руку, не могу не вспомнить с благодарностью. Это Михаил Иванович Царев.

Он позвонил мне по телефону:

— Мне сказали, что вы уходите из МХАТ. Я буду очень рад, если вы придете в Малый театр.

Мы договорились, что встретимся, как только мое положение выяснится.

Я ждала начала сезона в Художественном театре. В первый же день сбора труппы мне сообщили о часе репетиции — возобновление спектаклей в МХАТ всегда проводится очень тщательно… Я решила, что недоразумение ликвидировано.

Репетировала, как всегда, казалось только, что приснился дурной сон.

А дальше были те мелочи, над которыми сегодня я грустно смеюсь, в то время как тогда они раздирали душу.

Через полмесяца работы я получила зарплату только за те дни, когда репетировала возобновляемые спектакли. Потом в отделе кадров мне дали бумажку — приказ: «Тов. Вершилова Б. И. и Кнебель М. О. освободить от работы в МХАТ СССР в качестве режиссеров с 7 сентября 1949 года. Тов. Кнебель М. О. числить в труппе театра с оплатой ей разовых за участие в спектаклях…».

Об одном дне своей жизни я жалею. Весь он — сплошная ошибка, промах. Это я пробовала «поговорить с руководством». Меня не принимали, отводили глаза, говорили слова, не поддающиеся доводам разума. Но это был только один день.

Больше я ни к кому не обращалась — нашла в себе силы. Поддерживало и то, что А. Д. Попов и М. И. Царев протягивали руки дружбы.

Вечером я играла в «Вишневом саде». Он шел в последний раз (одновременно были сняты с репертуара еще два спектакля, в которых я участвовала, — «Дядюшкин сон» и «Пиквикский клуб»).

Забыть этот последний спектакль невозможно. По традиции, в моей уборной собирался весь женский состав участников спектакля. В тот вечер я была одна до самого начала спектакля. И только в какой-то момент услышала снизу (уборная была на втором этаже) резкий крик Нины Николаевны Литовцевой: «Мария Осиповна! Мария Осиповна, {479} где вы? Черт их знает, что они делают! Это безобразие! И Ольга Леонардовна так считает! Вы не имеете права отступать!» И еще Л. М. Коренева, она пришла специально ради меня в театр в тот вечер. Они кричали, шумели, возмущались на весь театр. Милые мои друзья, замечательные женщины МХАТ!

Шли дни. Вскоре я заметила, что Алексей Дмитриевич стал невероятно мрачен и даже избегает встреч со мной. Оказалось, что условия, на которых ему разрешили взять меня в театр таковы, что ни он, ни я не могли на них пойти, — дело касалось судеб других людей. Попова, так сказать, поставили перед выбором. Двух мнений о том, можно ли идти на такие вещи, у нас не было.

Я сообщила М. И. Цареву, что Алексею Дмитриевичу не удалось пригласить меня на работу. Царев просил меня прийти в Малый театр и заполнить анкету. Мы долго разговаривали. Михаил Иванович предложил мне, помимо режиссуры, взять на себя работу с молодежью театра.

Мне стало понятно, что Царев очень серьезно заинтересован в росте молодежи, в утверждении методологии.

Прошло еще какое-то время. Неудачи преследовали меня. Царев тоже отказался от меня. Ему было, по-видимому, нелегко сказать мне об этом. Мои чувства к Попову и Цареву, так активно выразившим в те дни свое отношение ко мне как художнику и человеку, трудно выразить словами.

Итак, я оказалась вне театра. Мои старые мхатовские друзья настойчиво требовали, чтобы я боролась. Милый Федя Михальский уговаривал: «Надо перетерпеть это время. Ты должна пережить все это ради того, чтобы на любом положении остаться в МХАТ…».

Постепенно мне перестали звонить и мхатовцы — нелегко в таких больших и длительных дозах сочувствовать и советовать. Только Ольга Леонардовна все беспокоилась, звонила и просила моего согласия поговорить с кем-то, похлопотать…

Я осталась вне театра, но, к счастью, не без работы. Работы, как всегда, хватало. Был режиссерский курс в ГИТИС, и актерский — в Щепкинском училище. Наконец оставалось у меня и еще одно прибежище — коллектив передвижного театра ЦДКЖ, работу в котором я начала еще в первые послевоенные годы. Теперь он оказался моим единственным театром в полном смысле этого слова. Ему как коллективу я и отдавала свои режиссерские силы в течение нескольких лет.

История возникновения и гибели этого театра, на мой взгляд, поучительна, и стоит о ней рассказать.

Группа инициативных актеров Ермоловского театра, по тем или иным причинам из этого театра ушедших, организовала при Центральном Доме культуры железнодорожников свой коллектив. Руководил ими {480} Н. И. Дорохин — талантливый актер МХАТ. Так как он много играл сам и в театре, и в кино, времени у него оставалось мало, и он обратился ко мне. Приехали ко мне и актеры ЦДКЖ — большей частью мои бывшие ученики-ермоловцы. И я согласилась. Согласилась просто по свойству своего характера — мне всегда легче соглашаться, чем отказывать. А согласившись, как всегда, втянулась всерьез.

Жизнь у этого театра была особенная — месяцев на пять Дом культуры железнодорожников предоставлял ему помещение в Москве, остальное время театр разъезжал, репетируя в поездах, клубах и т. д. Такой образ жизни диктовал и определял многое, как потом выяснилось, — слишком многое.

Меня увлекла возможность создать театр определенного — экспериментального — характера. Дело в том, что меня к тому времени стала всерьез занимать проблема молодой режиссуры. Я уже работала на режиссерском факультете ГИТИС, смотрела там все экзамены по режиссуре и мастерству актера и хорошо представляла себе человеческие и творческие возможности идущих нам на смену молодых режиссеров. Мне казалось, что ЦДКЖ может стать театром, где эти возможности будут использованы свободно и интересно.

Меня встретила в ЦДКЖ уже работавшая там молодая режиссура — Борис Гловацкий и Виктор Розов. Встреча с Виктором Сергеевичем была особенно приятной — я помнила его студентом театрального училища при Театре Революции, помнила его первые актерские шаги. Потом он прошел фронт, получил тяжелое ранение. Я увидела перед собой серьезного, тонко чувствующего, умного, очень скромного человека.

Мне представилось, что, если иметь в театре двух молодых режиссеров и регулярно привлекать молодежь из ГИТИС, можно создать интересный театр. Режиссеры будут уезжать с театром, репетировать в поездках, а выпускать спектакли мы будем в Москве с моей помощью. Мне казалось возможным свести на нет условия передвижной жизни, диктующие халтуру. Тем более что транспортные организации хорошо финансировали театр и была полная возможность жить безбедно, экспериментировать, искать…

Мы начали строить театр под лозунгом — экспериментальная студия, молодая режиссура и т. д. Была возможность пополнить труппу. К нам потянулась интересная молодежь, и очень скоро мы стали театром, на премьерах которого в Москве стал собираться тот «особый зал», который появляется в любом театре, как только там возникает что-то новое и живое. Огромную поддержку оказали мне в эти годы Юрий Иванович Пименов и его жена Наталия Константиновна. Отказываясь от постановок в крупных театрах, они не жалели времени и интереснейшим образом оформили целый ряд спектаклей ЦДКЖ. За короткое время Пименов буквально преобразил наш театр — оформление спектаклей {481} нашего маленького театра никак не уступало столичному уровню, а принцип мягких декораций и складной мебели, лаконизм, диктовавшийся условиями «передвижной» жизни, — все это рождало интересные, необычные решения.

Кроме Б. Гловацкого и В. Розова, мне удалось привлечь в театр режиссерскую молодежь. А. Гончаров поставил очень хороший спектакль «Признание» А. Кузнецова и Г. Штайна. Работали у нас С. Баркан, Г. Лордкипанидзе, А. Шатрин, В. Остальский. Свой дипломный спектакль «Прага остается моей» Ю. Буряковского поставил А. Эфрос. Этот спектакль имел большой успех, и об Эфросе сразу заговорили как о талантливом режиссере.

Актеры С. Соколов, И. Рябинин, М. Хорошко, М. Орлов, Т. Пивоварова, А. Пототосова, Т. Струкова, Е. Марьясина, В. Блок, Н. Михайлова, Р. Чумак, В. Казакова, А. Сердюкова, В. Груднев и многие другие зажили хорошей, полной творческой жизнью. Иногда мне удавалось вырываться из московской жизни, и я приезжала к своему молодому театру на гастроли. Я видела, как великолепно принимают наши спектакли, в каких прекрасных городах и на каких превосходных сценах театр играет, читала великолепные рецензии и верила, что мы вырастим настоящий, серьезный коллектив.

Помню, как мы всем коллективом были в гостях у Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой и Марии Павловны Чеховой в Ялте. Как сидели у них в саду и говорили о будущем нашего театра…

Но чем безоблачнее представлялась внешняя жизнь нашего театра, тем, оказывается, хуже становилось внутри.

То, что театр на полгода отрывался от меня (я из-за ГИТИС и Щепкинского училища могла выезжать в поездки лишь на несколько дней), играло, безусловно, губительную роль. «Вагонная жизнь» портила коллектив, успех кружил голову. Денег у наших актеров было значительно больше, чем у работающих в стационарных театрах, — это тоже играло свою роль.

Я узнала и оборотную сторону любви актеров. Они действительно любили меня, но хотели работать только со мной. Большая часть коллектива принимала молодую режиссуру только при мне. Как только они оставались в поездке одни, поднимался бунт против режиссерской молодежи. Этим они, по существу, зачеркивали то, что увлекало меня в данном театре.

Нашлись, конечно, и активные «борцы» за режиссеров-умельцев. Ремесленность режиссерских навыков их не смущала. Они считали, что я сумею снять ненужное, не понимая, что мне гораздо легче и несравнимо интереснее выпускать спектакли моих, пусть еще недостаточно опытных, единомышленников, чем числиться на афише главным режиссером театра, не имеющего ни своего лица, ни единой методологии.

{482} Перед глазами у этой группы людей маячила надежда, как можно скорее стать московским театром. Начались возбужденные хлопоты о помещении и т. д. Я считала все это преждевременным, сражалась за молодую режиссуру, зная, что любого, самого талантливого режиссера можно дискредитировать и довести до полной потери веры в себя. Конфликт с коллективом обострялся. Борьба оказалась мне не по силам, а когда в 1950 году меня пригласили в Центральный детский театр, я ушла из ЦДКЖ.

С многими актерами этого театра я сохранила большую дружбу. Но самого театра уже нет. Взлетев так легко и бурно, он сегодня сохранил о себе намять только в вырезках газет. Тем не менее пятилетняя работа главным режиссером дала мне большой опыт. Главным образом — опыт выпуска спектаклей, подготовленных разными режиссерами. Я ощутила, что у меня есть не только чувство актера, но и чувство режиссера. Мне доставляло удовольствие выпускать чужую работу, не ломая ее, а помогая режиссеру максимально выразить свою мысль. Может быть, именно это качество так помогло мне в Центральном детском театре.

## 2. Центральный детский. — Изучаю зрителя. — Мое богатство тут нужно. — «Горе от ума». — На языке большого искусства. — «Мертвые души».

Приглашение в Детский театр передал мне В. Е. Месхетели. Об этом человеке мне хочется сказать несколько слов. Это был один из самых талантливых директоров, с которыми я встречалась. В высшей степени эрудированный, интеллигентный человек, прекрасный организатор, он был сначала директором Театра Советской Армии, потом — МХАТ. В его бытность в Художественном театре мы ставили «Трудные годы». Драма его заключалась в том, что он все время пытался расширить рамки своего директорства и стать художественным руководителем театра. На этой почве у него возникали конфликты с людьми, глубоко уважавшими его. В конце концов он совсем ушел от директорства, пытался заняться режиссурой, это кончилось крахом, и он еще сравнительно молодым человеком умер от инфаркта. Пишу я об этом потому, что подобные явления распространились — недооценка режиссерской профессии иногда приводит административных работников к неверным выводам, развивает в них искаженные представления о их функциях…

{483} Итак, я получила приглашение в Центральный детский театр, — только что с поста главного режиссера ушла О. И. Пыжова, и мне предлагали заменить ее.

Прошло несколько месяцев. Я смотрела спектакли Детского театра и раздумывала над его спецификой. Директор театра К. Я. Шах-Азизов сообщил, что он предлагает мне пойти очередным режиссером, с тем чтобы взять на себя фактически художественное руководство театром. Я согласилась, не раздумывая, испытывая искреннюю благодарность к Шах-Азизову.

Началась новая десятилетняя полоса моей жизни. Эти годы многому меня научили, и я всегда буду вспоминать Центральный детский театр с любовью и нежностью.

Неожиданным, ошеломившим меня явлением был зритель.

Начать с того, что на первом же спектакле меня свалили с ног. Я была с сестрой, и мы обе в полной растерянности стояли, прижавшись к стенке, а мимо нас неслась куда-то лавина старшеклассников. Шел «Дубровский»…

О детском зрителе принято говорить с умилением. Нет почти ни одной рецензии на спектакль детского театра, положительной или отрицательной, в которой не восхищались бы непосредственностью и искренностью этого зрителя, его безудержной эмоциональностью и обостренным чувством правды. Все это верно, и тем не менее все гораздо сложнее.

Очутившись впервые в зрительном зале Центрального детского театра, я почувствовала вовсе не умиление, а растерянность и страх. После строгой и почтительной публики МХАТ эти крикливые, взбудораженные зрители могли ошеломить кого угодно. Энергия била в них ключом. Они хором подсказывали актерам, как тем следует поступить, разоблачали несложные секреты драматурга, громко смеялись там, где, как мне казалось, скорее следовало плакать, разражались шквалом восторга, неожиданным для меня, и, наоборот, оставались холодными там, где можно было ждать бури аплодисментов.

Прошло немало времени, пока я стала разбираться в эмоциях этого зала, понимать, что указующий перст педагога ненавистен современной детворе еще в большей степени, чем был ненавистен нам в их возрасте, что смех, раздающийся в зале, когда на сцене умирает герой, свидетельствует вовсе не о бессердечии, как может показаться, а о душевном целомудрии, о стремлении во что бы то ни стало скрыть свою растроганность, хотя бы ценой хулиганской выходки. Еще я поняла, что взрослое представление о романтическом далеко не всегда соответствует представлению детей об этом же предмете. Словом, детский театр постепенно открывал мне свои тайны, приручал, влюблял в себя.

{484} Я много времени проводила в зрительном зале, стараясь заводить разговор по душам и с теми, кто горячо воспринимал спектакль, и в особенности с теми, кто со всей беспощадностью двенадцатилетних Скептиков отвергал его. Я узнала много интересного, существенно изменившего мое представление о духовном мире современного ребенка. В сущности, все мы, и педагоги в первую очередь, очень плохо знаем детей, недооцениваем ту огромную духовную работу, которая ежеминутно и ежечасно совершается в их сознании. А эта страшная фраза: «Дети не поймут». Сколько пришлось мне воевать из-за нее с педагогами и с драматургами, добиваясь права говорить с детьми на языке большого искусства, без снисходительного сюсюканья, которое тогда, в годы процветания «теории бесконфликтности», особенно давало себя чувствовать в детских театрах. Но об этом мне еще предстоит рассказать.

А пока я возвращаюсь к тому времени, когда я только переступила порог Центрального детского театра, раздумывая, чем я могу быть полезна этому коллективу.

Надо сказать, что мое внутреннее самочувствие не было легким. Еще не выработалась спокойная мудрость по отношению к ударам судьбы, — все, происшедшее в МХАТ, отзывалось в душе тяжелой обидой, острым чувством незаслуженного оскорбления.

Очень медленно и постепенно я приходила к осознанию того, что главное и дорогое для меня — не стены МХАТ, а то, что я в них получила.

Потеряв свой дом, я обрела его в себе… И только поняв это всей душой, всем существом, я почувствовала себя свободной и работоспособной.

Пятилетний опыт работы в ЦДКЖ сыграл свою роль — к моменту прихода в Детский театр я смутно ощущала, что одной режиссуры мне мало, наступает какой-то новый этап творчества — этап объединения коллектива вокруг определенной методологии. Меня значительно меньше интересовали теперь отдельные спектакли и гораздо больше увлекало единство творческих принципов у многих людей — воспитание этого единства, *создание театра*. Это стало потребностью, казалось самым существенным из всего, полученного у моих учителей.

Детский театр предстал передо мной талантливым, живым, но достаточно пестрым коллективом. История этого театра сложна. Коллектив претерпел множество организационных изменений. Руководили им в разные годы, сменяя друг друга, Н. И. Сац, В. Ф. Дудин, А. З. Окунчиков, Л. А. Волков, В. С. Колесаев, О. И. Пыжова. Частая смена руководителей меня, естественно, настораживала. Неужели в этом театре, с этим коллективом будет трудно?..

{485} Накануне моего представления труппе мы встретились с В. С. Колесаевым, который незадолго перед тем взял на себя руководство театром. У нас был хороший, добрый разговор о том, что, как только меня утвердят главным, он с удовольствием отойдет от взятых на себя обязанностей. Так оно и было. Отношения у нас сложились дружеские. Кроме него, в театре работала режиссером А. А. Некрасова — мы над многими спектаклями впоследствии трудились вместе. Через какое-то время удалось привлечь к работе и А. В. Эфроса.

Многое в театре подкупало — дружная атмосфера, отсутствие самовлюбленности у мастеров, талантливая молодежь (многих я знала по педагогической работе в школе-студии МХАТ). Тяготение к мхатовской методике было явное у всех. Но, несмотря на это, чувствовался разнобой и в исполнении, и в режиссуре, и даже в работе «педагогической части» — новом для меня звене театра.

Я один за другим просматривала спектакли. Репертуар был огромен. (В этом я сразу почувствовала ахиллесову пяту театра.) Мне доказывали, что надо иметь спектакли и для младшего, и для среднего, и для старшего возраста я что актеры привыкли играть тот или иной спектакль раз‑два в месяц. Но я знала твердо, что спектакль должен жить и дышать ровно, иная постановка дела формирует определенную технику актера, с которой трудно потом бороться. Это был лишь один из моментов «специфики» — момент почти организационный и тем не менее сильно отражавшийся на творческой работе.

Я просматривала спектакли и каждый из них подробно обсуждала с коллективом. Мне важно было найти с людьми общий язык, и самым радостным чувством было то, что эта общность возникла легко, без трений. Я видела, что меня человечески и творчески приняли, богатство, полученное мной в МХАТ, тут нужно и берется с жадностью. (Это чувство взаимной нужности не покидало меня в течение всех десяти лет работы в Детском театре, не покидает и сейчас…)

Путей в искусстве великое множество… Для меня таким путем в репетиционном процессе был метод действенного анализа. На многих примерах, в работе и над Шекспиром, и над Горьким, я к тому времени поняла, что этот метод удивительно раскрепощает импровизационную природу актеров, помогает раскрывать актерские индивидуальности, с хрестоматийных литературных произведений чудесным образом стирает пыль времени. Кроме того, я поняла, что в своем собственном деле разъединить Станиславского и Немировича-Данченко не могу, наоборот, их уроки с годами все больше объединялись в моем сознании. С этими убеждениями я и приступила к работе в Детском театре.

Одно из условий этой работы меня особенно увлекало. Кажется, ни в одном ином театре актер не встречается с такой безграничной амплитудой {486} перевоплощения, как в театре для детей. Сегодня он играет петуха или кота в сказке, а завтра — Чацкого или Манилова. И в каждой из этих полярно противоположных ролей он должен быть органичным, проявлять внутреннюю гибкость, подвижность, способность срастаться с образом до конца. Нет, мне явно повезло в смысле возможностей экспериментальной творческой работы!

В этих, выражаясь рабочим термином, предлагаемых обстоятельствах я приступила к своему первому в Центральном детском театре спектаклю. Это было «Горе от ума». Помогала мне в работе А. А. Некрасова, с которой мы прекрасно сработались. Для художника М. М. Курилко (ученика Ю. И. Пименова) это была дипломная постановка. Спектакль «Горе от ума» игрался больше ста раз, имел успех, но сейчас, когда прошло время, я не могу назвать его удачным. Слишком многое из того, что было задумано, не получилось.

Над каждым, кто приступает к «Горю от ума», неминуемо довлеет сознание столетних исполнительских традиций. Знакомство с описанием того, как играли ту или другую роль великие актеры, с одной стороны, расширяет кругозор исполнителей, но с другой — сильно тормозит их инициативу, лишает непосредственности.

Да и я сама не была свободна, приступая к этой работе. Замечательная мхатовская постановка прочно сидела в моем сознании — я ее видела в детстве, а потом, при возобновлении в 1925 году, сама участвовала в ней, играя девку-арапку. Разве можно забыть волнение, которое охватывало тебя, когда в гриме арапки ты важно шествовала следом за Хлестовой — Книппер по убранной старинной мебелью прихожей фамусовского дома?..

А Качалов — Чацкий! Это одно из переживаний, которое просто нельзя зачеркнуть. Его Чацкий воспитывал поколения молодых людей красотой души, умом, благородством. А чарующая внешность и неповторимый голос Качалова! Когда я стала участницей спектакля, в нем уже был занят молодой состав. Чацкого играли Ю. Завадский и М. Прудкин, и я помню, как Качалов опекал молодежь, уверял, что им Чацкий удается куда лучше, чем ему.

А в 1938 году был юбилейный спектакль «Горе от ума». В театре шел гул. Говорили — Немирович-Данченко хочет, чтобы Качалов, который репетировал Фамусова в очередь с Тархановым, сыграл бы еще раз Чацкого. Согласится ли он, — этот вопрос волновал всех. Трудно описать, как весь театр любил Качалова, можно сказать, его боготворили. Как человека, актера, товарища. Качалов согласился. Зрительный зал на всех сценических репетициях был полон. Несмотря на то, что репетиции вел Немирович-Данченко, Качалову аплодировали. На публичных генеральных, на самом спектакле овации были нескончаемыми. Кричали: «Качалов, браво! Спасибо!»

{487} Немирович-Данченко взял Качалова за руку и громко сказал: «Вы, нынешние, ну‑тка!»

Действительно, это было прекрасно! Умно, молодо, тонко, просто и ясно и вместе с тем поэтично — пример высочайшего мастерства.

Как же мне теперь начинать репетиции? Порой казалось, что я не найду в себе воли решиться на эту работу. Но все-таки я решилась и теперь думаю, что была права, начав свою работу в Центральном детском театре с такой труднейшей во всех смыслах пьесы. По важности задач, поставленных перед собой и коллективом, по количеству затраченных душевных сил этот спектакль занял важное место в моей жизни. Он сыграл решающую роль в объединении актеров вокруг самых существенных для меня принципов в искусстве. Я еще раз поняла — надо объединяться на *трудном*. Я не верю ни руководителям театров, ни режиссерам, ни педагогам, которые *трудное* откладывают куда-то «на будущее». Легкое, вернее — мгновенное завладевает человеком незаметно и нередко навсегда. Поэтому я спокойно относилась к тому, что в театре не было состава, который мог бы конкурировать с теми крупнейшими исполнителями, которых многие помнили. Ни у меня, ни у актеров, занятых в «Горе от ума», не было никакой мысли о конкуренции. Это было бы несерьезно, глупо.

Мы все отнеслись к этой работе как к школе; и выигрыш наш был там, где мы добивались человечности, проигрыш — там, где стихи, костюмы, внешняя форма заслоняли подлинность мыслей и чувств.

Словесная ткань пьесы трудна и увлекательна, и я с благодарностью вспоминаю большую помощь, которую оказал нам С. В. Шервинский, человек, которого я с юных лет глубоко уважаю и ценю. Его знание поэтики, вкус и точность слуха необычайно помогли нам в работе над грибоедовским стихом.

Я твердо решила анализировать пьесу этюдами. Чем сложнее текст, тем яснее должна быть мысль автора, — в этом я был уверена. Творческую отзывчивость актеров Детского театра я отметила для себя сразу, уже во время разбора пьесы за столом. То же было и тогда, когда дело дошло до этюдов. Г. Новожилова — Лиза, И. Воронов — Фамусов, Г. Печников и О. Ефремов — Молчалин, А. Елисеева — Софья, Е. Перов и А. Михайлов — Чацкий, М. Андросов — Репетилов — все это были живые, активные участники этюдов. Метод действенного анализа, мне кажется, помог актерам найти свои собственные пути к комедии Грибоедова, свободу и непосредственность поведения в ситуациях, известных всем с детства.

Это родило своеобразие и свежесть спектакля. Еще древние говорили: нельзя войти два раза в один и тот же поток воды. Существует в искусстве жестокий, но мудрый закон: нельзя повторить то, что делалось до тебя, как бы великолепно это ни делалось. И как бы ни проигрывал наш {488} спектакль в сравнении с великими предшественниками, — в нем билась живая молодая мысль.

Одной из трудностей работы в Детском театре было представление о его «специфике», застрявшее в умах. С первого же спектакля я поняла, что процесс работы с актером здесь ничем не должен отличаться от взрослого театра, но все годы мне постоянно объясняли что-то добавочное, чего я, «неспециалист», якобы не могла постичь. Так, говорили, что в «Горе от ума» дети не будут слушать длинные монологи, советовали сократить «длинноты» и т. п. Я не могла согласиться и в результате оказалась права. Монолог Фамусова о Москве, за который мы больше всего боялись, зрители слушали великолепно, да и другие монологи тоже. Замечательно принимал молодой зритель А. Михайлова — Чацкого. Ему прощались все несовершенства. Зритель видел на сцене «своего», молодого Чацкого, бурно приветствовал и горячо сочувствовал ему.

Однажды я вошла в зрительный зал в момент, когда Чацкий — Михайлов выходит на сцену, после того как он стал невольным свидетелем сплетни о себе.

В зале раздались бурные аплодисменты. Актеру предстоял труднейший монолог:

Что это? слышал ли моими я ушами!  
Не смех, а явно злость. Какими чудесами?  
Через какое колдовство  
Нелепость обо мне все в голос повторяют!

У меня в душе закипело возмущение. Как же актеру играть после таких аплодисментов? Я поняла бы аплодисменты *после монолога*, но сейчас — почему?!

Я оказалась рядом с девочкой лет четырнадцати. Она бурно аплодировала, подпрыгивая в кресле и одновременно вытирая плечами слезы.

— Почему ты аплодируешь? — шепнула я ей.

— Потому что он теперь будет знать, что они о нем говорят, и перестанет им верить! — ответила она, продолжая аплодировать.

— А разве ты не читала «Горе от ума»?

— Конечно, читала, — сказала она с некоторым оттенком презрения ко мне, — но ведь тут я *вижу*, и мне его жалко.

Вот он, наивный и вместе с тем таинственный секрет театра! Дети, они сразу замечают, когда вместо подлинного добра и правды им подсовывают ханжескую сентенцию. Но стремление к добру и справедливости остается, оно определяет все симпатии и антипатии…

И еще раз я взялась в Детском театре за русскую классику, и опять мне пришлось преодолевать воспоминание о спектакле Художественного театра, об игре Леонидова, Москвина, Тарханова, Ливанова… Это были «Мертвые души». В этой работе я поняла, что живые индивидуальности {489} актеров ставят ежеминутно новые проблемы, что о копии разговор просто невозможен, если, разумеется, действительно следовать школе Станиславского.

Работать над «Мертвыми душами» было очень интересно. Мы задумывали спектакль, как юбилейный вечер к столетию Гоголя. Юбилейный вечер диктовал и определенную форму спектакля. В него не вошел ряд сцен из инсценировки М. Булгакова, но нам хотелось покорить детскую аудиторию не только сатирой, но и поэзией Гоголя. Поэтому мы ввели в спектакль чтеца, и действие спектакля у нас прослаивалось многочисленными лирическими отступлениями, передававшими влюбленность Гоголя в Россию, в ее природу, в необъятные духовные возможности человека.

Е. Перов читал эти отступления, с моей точки зрения, великолепно, и опять можно было убедиться, что большие, сложные по лексике куски текста молодые зрители слушают, затаив дыхание, — весь вопрос тут в силе воздействия актера. Когда этот же текст, после того как Е. Перов стал играть Чичикова, передали другому исполнителю, сразу возникли разговоры, что «дети не слушают». Дети не вежливы, и там, где взрослые терпеливо скучают, они не желают этого. Тут уж ничего не поделаешь!

«Мертвые души» каждому из нас были знакомы с детства, но Гоголь вновь захватил нас своей драматургичностью в прозе, блестящим диалогом, потрясающим многообразием ритмов, гениальной «режиссурой», — он так описывает физическое поведение действующих лиц, их жесты и повадки, их манеру глядеть или не глядеть друг на друга, что вникать в это гениальное видение героев было наслаждением. Гениальный писатель как бы вел за руку режиссеров и актеров, подсказывая в каждом случае, куда направлять свою фантазию. Гоголевское слово точно вытекало из действия и рождало его.

Художник В. В. Иванов прекрасно ощутил единство поэзии Гоголя и его гиперболизации. Большое место занимал в оформлении «Мертвых душ», например, мотив окна. В комнатах, обставленных тяжеловесной, грузной, под стать самим героям мебелью, окно было не просто архитектурной деталью. Сквозь него в спектакль входили необозримые, озаренные мягким светом дали, врывались шум дождя и ветра, звон колокольчика — входила вся та лирическая стихия русской природы, которая составляла второй план спектакля.

Были в «Мертвых душах» и очень хорошие актерские работы, а к двум из них приложим самый строгий критерий художественности — они выдерживают сравнение и с мхатовским спектаклем. Это — В. Сперантова в роли Коробочки и Т. Соловьев — Чичиков. В. Сперантова — замечательная актриса советского детского театра, одно имя которой — и традиция, и целая плеяда мальчишеских образов. Уже в «Горе от ума» она покорила {490} меня своей истинно творческой природой. Переход на другое амплуа — момент всегда остродраматический для актрисы. Княгиня Тугоуховская была одним из первых прекрасных свидетельств победы Сперантовой в этом плане.

Коробочка окончательно утвердила ее в новом качестве. Она нашла в этой роли какой-то удивительный «механизм непонимания». Вот уж поистине это был «испорченный будильник», как говорил про Коробочку Станиславский! В ней было все — и страх, и расчет, и недоверие, и опыт «крепколобой» старухи, привыкшей самостоятельно решать свои дела и прятать в чулок капиталы. Был и своеобразный уют от жизни среди перин, подушек, обеденного стола, на который в изобилии подавали «грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками…»[[76]](#footnote-77)

В том, как работала В. Сперантова, восхищало врожденное чувство правды. Что бы и кого бы она ни играла — ребенка ли, старуху ли, драматическую или комедийную роль, — душевные запасы на все были наготове. Казалось, дотронешься до ее души, и сразу что-то откликается живой, правдивой неожиданностью.

Т. Соловьев, с моей точки зрения, был идеальным Чичиковым. Его увлекало «зерно» «русского черта» в этом образе. И правда, в нем было что-то «мефистофельское» от оголтелого желания из ничего сделать деньги. С первого момента, как его осенила дьявольская мысль, — это становилось стержнем, определявшим подход Чичикова — Соловьева к каждому новому человеку. У него были редкостная непосредственность реакций и дьявольская энергия воображения. И что очень важно, — обаяние. Он располагал к себе необыкновенно. Становилось понятным в «Мертвых душах» то, что иногда как-то не укладывается в сознании, — каким образом этот человек обвораживал всех без исключения. Соловьев создал характер именно *русского* жулика своим умением расположить, сделать свою личность необходимой для самых разных людей.

Это была поистине вдохновенная работа, раскрывшая совсем по-новому актера. Я помню, как блестяще он играл Жадова в Театре Революции, в «Доходном месте», поставленном Мейерхольдом, и Меркуцио в постановке А. Д. Попова «Ромео и Джульетта». В Центральном детском театре ему пришлось переиграть много отцов и учителей в плохих пьесах. Взявшись за Чичикова, он расцвел, в нем проснулись дремавшие творческие силы. Удивительно был одарен природой этот человек! Голос, внешность, человеческое и артистическое обаяние — у него всего было много…

{491} С большим удовлетворением вспоминаю я и И. Воронова — Ноздрева я Т. Струкову — Мавру, и своеобразного М. Неймана — Плюшкина… Спектакль, который замысливался, как вечер-концерт, был сыгран более двухсот раз и идет в Центральном детском театре до сих пор.

Классика — вообще неисчерпаемое богатство для актера. Он приучается к материалу богатейшей мысли и простой, ясной формы. Он все время ощущает необходимость «подтягиваться» к материалу, совершенствовать свой духовный и физический аппарат. И как часто бывает трудно после этого богатства обращаться вновь к поверхностным и малохудожественным пьесам!

## 3. Мир современных характеров. — Первые розовские спектакли. — В детский театр приходит Погодин. — «Мы втроем поехали на целину».

Но в Детском театре меня и в области современной драматургии ждали интересные авторы и серьезные поиски.

В театр пришел В. Розов, а с ним — целый новый мир сегодняшних характеров и отношений.

Я уже рассказывала о встрече с этим драматургом, тогда еще режиссером театра ЦДКЖ. С тех пор у нас с ним установились самые теплые отношения. Я знала, что, уйдя из ЦДКЖ, он заперся в своей комнатушке в Зачатьевском переулке и взялся писать пьесу — это были «Ее друзья».

В первом розовском спектакле мне все понравилось — и драматургия, и режиссура О. И. Пыжовой и Б. В. Бибикова, и манера игры актеров. И мать — В. Сперантова, и молодежь — Г. Новожилова, О. Ефремов, Т. Щекин-Кротова, Г. Печников. Все в этом спектакле пришлись мне по душе.

«Страница жизни» появилась в театре, когда я уже была там. Пьесу все ждали, радовались возможности вновь встретиться с Розовым. Но когда автор наконец принес пьесу, она никому не понравилась. Помню подробный, откровенный разговор с Виктором Сергеевичем. Ему звонили из других театров, предлагали немедленно, без каких-либо переделок приступить к репетициям… Вот тут, по-моему, и решилась судьба Розова как драматурга. Он отказался от этих предложений и сел за работу, проявив необыкновенную волю, упорство и требовательность к себе.

{492} Работать с ним было интересно во всех отношениях — передо мной был прирожденный драматург. Его связь с Детским театром укреплялась изо дня в день — это был наш, «свой» драматург, вне данного театра уже не мысливший своего пути, во всяком случае на данном этапе.

И для театра, и для самого Розова «Страница жизни» сыграла большую роль. Укреплялись наши общие творческие позиции — живая современность, без лакировки, без слащавости, пробивала себе дорогу на сцену, формировала новых актеров, учила их наблюдательности и гражданственности. Нам удалось создать спектакль, в котором был ансамбль: учительница Елизавета Максимовна — Т. Струкова, Анатолий — Г. Печников, Борис — С. Соколов, живые современные характеры.

«Страница жизни» была моей второй встречей с таким актером, как Олег Ефремов. (Перед этим он сыграл Ивана в «Коньке-Горбунке», я еще расскажу об этом замечательном его создании.) Он был мне близок буквально всем — легкостью воображения, чуткостью в восприятии режиссерских указаний, умением ощутить авторский замысел. Он схватывал то, что я говорила, моментально. Для этюдов необходимо творческое озорство — оно было сутью его дарования. Этот метод работы был ему удобен, будто он только так всегда и репетировал. Костя Полетаев был одной из первых его серьезных ролей в современном репертуаре, и он сыграл его на редкость хорошо. Трудно было понять, где Костя Полетаев, где Олег Ефремов. Это было действительно полное слияние двух натур в одну.

Этот Костя Полетаев привлекал сценической новизной и вместе с тем жизненной узнаваемостью. Его манеры, повадки, иронический взгляд, за которым крылись простодушие, неожиданность переходов от юмора к серьезным размышлениям, искренность, умение подшутить над собой — все это было взято от Розова, но и замечательно подмечено в жизни. Таких парней было много в 50‑е годы. Талантливые умельцы, они зарабатывали у станка большие деньги, ходили в коверкоте, весело проводили свой досуг и притом в глубине души чувствовали неудовлетворенность. Садясь за учебники в вечерней школе, они теряли многое из того «комфорта», к которому привыкли, и им было о чем подумать, решаясь на этот шаг.

Ефремов сделал все эти предлагаемые обстоятельства роли настолько своими, личными, что у него само собой, подсознательно, уже на спектаклях рождались прелестные детали, новые приспособления. Следить за тем, как он играет, всегда было наслаждением. Сейчас, когда Ефремов создал свой театр «Современник» и известен как его руководитель, я не перестаю жалеть, что он почти бросил актерскую работу.

То, что он на пустом месте организовал новый театр, конечно, огромная его заслуга. На это потребовались и колоссальная энергия, и нервная выносливость, и одержимость своей идеей, и талант организатора, {493} и талант режиссера и педагога — словом, многое. Но деятельность актера от всего этого не могла не пострадать. Я всегда чувствовала, что Ефремов нуждается в своем театре — это не актер-гастролер, наоборот, он по своей природе актер современного, ансамблевого театра. Но физическим и душевным силам есть предел. И я не могу не жалеть, что актерский талант Ефремова не расцвел в полную силу. По современному чувству жизни, по остроте драматического восприятия я могла бы сравнить его только с Хмелевым. Но Хмелев, рано умерший, успел к сорока годам выплеснуть свой талант полно и щедро… Что и говорить, сложны и не просто складываются судьбы людей театра!

Однако вернемся к Розову. Прошел год, и он написал «В добрый час!». Эта пьеса была принята в театре с единодушным восторгом. У нас был настоящий праздник.

Привычного разговора о доработке не возникало. Пьеса воспринималась всеми нами как законченное, подлинное произведение искусства. В. С. Розов явно шагнул вперед, — он уже знал о театре что-то большее, чем знали мы.

Случилось так, что к этому моменту я взялась за постановку «Иванова» в театре имени А. С. Пушкина, и уже с головой была в работе. Мне пришлось с большим огорчением отказаться от пьесы Розова и, утешая автора, уверяя его, что я — не изменница, познакомить его с другим постановщиком — Анатолием Эфросом. Я действительно была уверена, что Эфрос справится с этой работой.

Не могу не вспомнить первый показ спектакля «В добрый час!». В состоянии тревоги были и Розов, и Эфрос, и дирекция театра. Я смотрела несовершенный прогон, многое было сыро. Но одно меня в спектакле просто поразило — точность режиссерского ощущения автора. Точность и современность приспособлений были очевидны уже и в первом, дипломном спектакле Эфроса, поставленном все в том же ЦДКЖ. Спектакль был о Фучике, о людях, которых Эфрос не знал, — но и там это редкое и драгоценное качество режиссера проявилось.

Умение видеть подлинную жизнь и во внешнем, и во внутреннем поведении персонажей — то, что и нужно было пьесе Розова, — было раскрыто в том еще неслепленном, незавершенном «Добром часе», который я увидела на прогоне.

Ясно было, что в спектакле будут крупные актерские победы. В первую очередь Л. Чернышева — Анастасия Ефремовна. Она, так же как В. Сперантова, переходила с ролей травести на характерные роли. Это была ее первая большая роль взрослой женщины. Давая ей роль матери в «Добром часе», мы, конечно, волновались. Ужасно волновалась и сама Чернышева. Но все мы верили в ее талант. Она превзошла все наши ожидания. Эфрос, по-видимому, нашел к ее душе такие творческие ходы, что она засияла самыми неожиданными красками. Огромные запасы {494} добра, юмора, женской беспомощности и жажды «руководить семьей» переплетались в ней с наивной жестокостью и упрямством. Это был сложный и интересный человеческий сплав.

Мне не первый раз приходится говорить о том, что крупный автор в театре вызывает определенную технологию. Я сказала бы даже, что каждый автор требует этого. И Розов продиктовал театру определенную школу, определенную методологию, — это только кажется, что его мальчиков и девочек легко играть. Они необыкновенно разнообразны и от театра требуют точного ощущения *характеров*. В «Добром часе» была как раз эта угаданность приспособлений, манеры общаться друг с другом, характера взаимоотношений. Розов и Эфрос тогда еще сами не понимали, насколько счастливо нашли друг друга, насколько значительна для обоих эта встреча.

Как известно, спектакль «В добрый час!» имел огромный успех. Успех этот сопровождался еще одним событием, столь редким и знаменательным, что о нем надо рассказать особо.

После генеральной репетиции для меня была так очевидна значительность будущего спектакля, что я позвонила Н. Ф. Погодину и попросила его прийти на премьеру двух молодых — автора и режиссера. Погодин в театры ходил редко, но слово *молодые* имело для него значение. Он пришел.

Сразу после премьеры, без всяких предварительных договоров и обещаний, он написал о спектакле замечательную статью, где открыто и радостно приветствовал появление нового драматурга. Своим авторитетом и темпераментом он прокладывал младшему товарищу дорогу — это был прекрасный факт биографии Погодина и счастливое событие в жизни Розова, Эфроса и всего театра.

После «Доброго часа» Погодин сказал, что хочет писать для нас пьесу — наш коллектив ему нравится, близок ему. Он хотел написать о молодежи, о мальчиках и девочках, — он увидел театр, в котором их «умеют играть». Он уехал с первым эшелоном на целину, в Казахстан? написал пьесу и отдал ее нам.

Я предложила Эфросу работать над этой пьесой со мной вместе. Художником был Ю. Пименов.

Спектакли, как люди, — порой оставляют в душе глубокий след, порой улетучиваются из памяти. Даже трудно объяснить, почему к тому или иному спектаклю относишься, как к живому и дорогому тебе существу, и почему бесконечно грустно, когда он по тем или иным причинам умирает.

Так было с постановкой пьесы Погодина «Мы втроем поехали на целину».

Воображение Погодина, приехавшего на целину, поразил *возраст* его будущих героев. Он увидел мальчиков и девочек, которые в бесконечно {495} трудных условиях жили, работали, поднимали целину, влюблялись, ошибались, становились людьми.

Ни Погодин, ни мы никогда не считали, что он написал пьесу о целине и о ее роли в развитии сельского хозяйства. Это была пьеса о ребятах, которых любил Погодин и которых полюбили мы, несмотря на то, что это были в большинстве случаев «неблагополучные», как говорил Погодин, ребятки. Без помощи пап и мам, а чаще всего и без помощи школы, они воспитываются трудом, жизнью, природой, любовью и встречами с теми людьми, которые ведут их за собой.

Когда Николай Федорович читал нам свою пьесу, я снова почувствовала то же, что в работе над «Кремлевскими курантами»: Погодин ярко, и конкретно *видел* то, что окружает людей его пьес. Он видел людей неотделимо от пространства, поэтому были так точны и многозначительны у него места действия. В пьесе «Мы втроем поехали на целину» все происходящее окружено природой. Снег, ветер, огромное пространство пахоты, звездное небо — все это как бы впервые входит в жизнь московских заводских ребят и среди многих других явлений влияет на их еще нестойкие, молодые души.

Ю. Пименов сделал прекрасные декорации. Он, так же как Погодин, умел видеть поэзию в суровых просторах, в свежеструганных досках, в некрашеном тесе, сложенном для строительства бани, в широком горизонте звездного неба. Он сделал природу не фоном, а соучастником действия, как ощущал ее и сам Погодин. И поэтому образ спектакля был наполнен жизненной теплотой и правдой. Особенно я помню картину «Комсомольское бюро». Окна пока еще без переплетов, одни рамы, но на них уже висят тюлевые занавески. Часть стен оклеена газетной бумагой, все дышит свежим новым тесом. Темой всего творчества Ю. Пименова является новостройка, — и здесь, в нашем спектакле, все было овеяно поэтичностью обыденного, будничного.

Замечателен был занавес, он как бы воплощал образ спектакля: свежие пласты земли, борозды, уходящие в бескрайнюю даль.

Форма занавеса давала возможность свободных выходов со сцены на просцениум. Этот занавес, многокартинность пьесы и сложность перестановок заставили нас подумать об интермедиях.

Пьеса у Погодина начиналась с монолога Марка Ракиткина, решившего ехать на целину. Ракиткин лихорадочно выволакивает из своей души все «за» и «против». Это монолог искренний, страстный, полный веры в то, что целина поможет ему стать человеком. Такое начало и надоумило нас попросить Погодина написать интермедии-монологи.

Погодин увлекся этой мыслью. Мы с Эфросом поехали к нему в Переделкино, и он тут же стал рассказывать нам, о чем мог бы говорить с самим собой или со зрителем тот или иной персонаж пьесы. Он импровизировал свободно и неудержимо, покоряя нас знанием своих героев.

{496} Он знал ребят своей пьесы великолепно, относился к ним нежно, с юмором и восхищением. Они были детьми и внуками его Степашек, Анок, Гаев, выросшие без отцов, в войну. «Безотцовщина» — говорил о них Погодин, вкладывая это слово в уста директора целинного совхоза.

Но все эти ребята, как и их отцы и деды, способны на великий труд и подвиги. В это твердо верил Погодин.

Он написал интермедии необыкновенно быстро. Они были остры и многообразны. Например, монолог Нелли Пасхиной — девушки из московского ателье мод, которая приехала на целину в лаковых туфельках на каблуках. Ее монолог был напоен иронией, погодинской усмешкой над слезами бедной Нелли, тоскующей по «культуре». И этой же Нелли в душу Погодин вкладывал огромную, не рассуждающую бабью любовь к Ракиткину, любовь преданную, не способную различать ни дурного, ни хорошего в любимом, и поэтому губительную. А вот совсем другой по форме монолог.

На авансцене двое — Ира Куликова и Алеша Летавин. Вслух они перебрасываются деловыми фразами, а главное раскрывается как бы в «молчании». «Молчание» — это монолог Иры. О красоте степи, о красных тюльпанах, растущих под ногами, о том, как изменился Алеша, из-за которого она сюда приехала… Играла Иру Е. Фирсова. И такая она для меня была настоящая, умная, любящая, трудовая девочка, которая сядет без страха на трактор и будет без позы делать самое трудное дело…

Алешу Летавина Погодин наделил множеством недостатков. Он и неслыханно влюбчивый — в течение пьесы он успел не только излечиться от безумной любви к Марго, но еще и влюбиться поочередно и в Тамару и в Стеллу Перчаткину. Летавин еще и мальчишески честолюбив. Но какие бы он ни делал ошибки, в нем угадывался замечательный паренек, которому нужно узнать, почем фунт лиха, чтобы в нем окрепли и заговорили большие человеческие мысли и чувства.

Умный талант Погодина проявился в том, что он провел Алешу Летавина по тонкой жердочке, заставив зрителя и верить в него, и волноваться за его судьбу.

В. Заливин, который только что пленил всех в «Добром часе», прекрасно сыграл и эту роль. Сценам, когда Алеша, пройдя через множество ошибок, приходил не к просто правильным, а к мудрым выводам, — зрительный зал бурно аплодировал. Так было, когда он порывал со Стеллой, защищая свое право смотреть на звезды и думать о *настоящей* любви, так было в сцене, когда Валька Ситцев ночью кидался на него с ножом. Алеша — Заливин, несмотря на то, что сам дрожал от возбуждения и испуга, властно заставлял запутавшегося мальчишку выбросить нож, а потом, скрыв от милиции происшедшее, брал его к себе ночевать: «И забудь навеки, что у тебя в жизни был такой случай». {497} Он взрослел в эти минуты, принимая на себя ответственность за другого.

Сейчас, когда прошло больше десяти лет, я с удивлением думаю о том, что к пьесе, посвященной тому, как трое городских ребят поехали на целину, как они там разошлись, перестали поддерживать друг друга и как потом вновь обрели эту дружбу, познав ее истинную цену, как к этой пьесе, решавшей определенную моральную проблему, очень важную для юношества, были предъявлены требования, на которые пьеса не отвечала и не могла ответить. Наверное, если бы наши ребята — Летавин, Ракиткин и Ира Куликова — в тот год поехали в подмосковный колхоз, все было бы яснее и проще. Но так уж случилось, что Погодин увидел их на целине, — точно так же, как он увидел героев своих ранних пьес в Златоусте. Врать он не хотел, не мог.

История спектакля «Мы втроем поехали на целину» обернулась драматически, — и мне пришлось увидеть огромные страдания автора, который написал, не соврав, кровью сердца, с любовью и получил за это обвинение в искажении и клевете. Творческой натуре писателя была нанесена тяжелейшая травма.

Рядом с Погодиным я провела много лет, и годы эти, по существу своему, очень значительны. Это целый этап моей собственной жизни. «Кремлевские куранты», вся длительная и сложная история спектакля. Только на первый, поверхностный взгляд судьба этой пьесы и спектакля была счастливой — так нередко думают спустя годы о произведениях искусства, зачисленных в ряд классики. На самом деле история «Курантов» сложна и отразила многое — и смену эпох и творческие муки художника. Пьеса то шла, то не шла, то работа над ней покрывалась войной и она выпускалась без автора, то показывалась ему в новом виде. И во всем этом варился Погодин.

Погодина не случайно многие воспринимали как человека нелегкого, негладкого, — он чрезвычайно скептически относился к людям, его постоянная колючая ирония настораживала, обижала. Но обо всем этом я вспоминаю для другой, более важной мне мысли: я не знаю другого современного драматурга, с которым было бы так легко работать. Трудности характера отступали, будто их не было, если ты, режиссер, смог соблюсти одно решающее условие: изменения в пьесе должны были вести к ее улучшению. В ином случае Погодин страдал. Его буквально корежило от непонимания, от каких-то посторонних творчеству соображений и требований. Ни у одного иного автора мне не приходилось видеть такой боязни потерять себя, изменить себе.

Открытости в творческой натуре Погодина не было вообще, любое предложение он встречал настороженно. Но у него было идеальное чутье, так сказать, нюх на то, понимают его или нет. И если он чувствовал понимание, то был неудержим в желании улучшать и совершенствовать. {498} Тогда творческая щедрость его была необыкновенна, он раскрывался доверчиво и полно.

Как ни парадоксально это звучит, Погодин к театру вообще относился иронически. Связав себя на всю жизнь с этим видом искусства, он не скрывал иронии к заведению, которое по самому своему устройству заперто от жизни, — к этой странной коробке, в которой день и ночь варятся люди. Но был в его душе другой театр, которому он был предан абсолютно. И люди, которые творили этот, любимый им театр, становились близки ему и дороги. Первым среди них был А. Попов. Он открыл Погодину дверь в театр, и до конца дней своих (хотя на каком-то этапе эти два крупных художника разошлись) Николай Федорович сохранял к Попову совсем особое отношение, как к «первому». Другим таким человеком был для Погодина Вл. И. Немирович-Данченко. В общении с ним Погодин впервые понял, что значит бережное отношение к драматургу. Как о самом главном, Немирович-Данченко думал всегда о совести писателя, — и это решило их взаимоотношения. «Так ли понят драматург? А что тут хотел сказать автор? Дайте автору выразить себя!» — эти постоянные вопросы и заботы Владимира Ивановича Погодин оценил в полную меру.

О нем говорят — большой драматург, крупный писатель и т. п. Эти определения кажутся броней. Но я не видела драматурга более уязвимого, более неприспособленного к ранениям в театральных битвах. Когда он говорил: «Наплевать!» — это было первым признаком того, что «наплевать» он не мог. Потребность в чутком отношении была для него потребностью воздуха. Это я наблюдала и в работе над «Курантами», — но там, к счастью, все кончилось благополучно, — и в другой, уже неблагополучной работе, над пьесой «Мы втроем поехали на целину».

Погодин рассказывал, как принес сценарий о целинниках известному кинорежиссеру. Тот стал требовать коренных переделок. Погодин сказал: «Но ведь для того, чтобы так написать, не надо было ездить на целину! Нужно было только посидеть в вашем кабинете и написать, если, конечно, осталось бы желание писать». Сам он был драматургом, которому необходимо было ехать. И он поехал в тяжелейших условиях, в которых ехали на целину первые. На целине в это время не было ничего парадного, ничего, предназначенного для туриста. А. Николаю Федоровичу в том году исполнилось пятьдесят пять лет. Он поехал на целину так, как ездил в Златоуст, когда писал «Поэму о топоре», как ездил на Дальний Восток и в город Горький, в Сталинград и в Казахстан. Вечный зуд журналиста, дотошного и наблюдательного, стремление в основе художественного вымысла иметь правду документа — это заставило его отправиться на целинные земли. Он знал, что дар наблюдения не изменит ему никогда, изменить могла только способность выдумывать.

{499} На премьере я видела взволнованного Погодина, к которому подошли какие-то ребята старшеклассники. Они говорили: «Вот теперь мы поедем, ведь тянет туда, где можно преодолеть трудное». Около Николая Федоровича стоял, обняв его, А. Д. Попов: «Ну как, есть, значит, в пороховнице еще порох?» И, обратившись к молодежи, он сказал: «Вот так четверть века тому назад мы загоняли с ним вместе людей на стройки». Видимо, у Погодина, у Попова и у этих ребят было общее понимание героического.

И еще одну особенность творческой натуры Погодина хочется вспомнить — способность к полному восторгу. Так он восторгался Н. Хмелевым, М. Тархановым, Б. Смирновым. Восторгался Вл. И. Немировичем-Данченко. Восторгался молодыми писателями, не завидуя им, не страдая от того, что рядом появился кто-то талантливый и новый, а радуясь единомыслию, если его находил.

Я с благодарностью храню письмо Погодина, написанное им сразу после первого прогона «Мы втроем поехали на целину». Среди ряда деловых строк есть и такая: «Не могу отделаться от большого впечатления спектакля — громадная вещь!»

Но, увы, «громадная вещь» не прозвучала. Но вспоминаю я об этой работе с радостью. В ней и по «вине» Погодина, и по «вине» Пименова, и по «вине» режиссуры и всего коллектива зажили живые люди: Алеша — В. Заливин, Марк — А. Щукин, Ира — Е. Фирсова, Тамара — Т. Гулевич, Анатолий — Р. Чумак, Стелла — А. Дмитриева, Нелли — Т. Лялина, Валька — К. Устюгов, Катя — Т. Надеждина, парень с чубом — О. Анофриев, директор совхоза — М. Нейман, неизвестный — Е. Перов.

Впрочем, сказать, что спектакль не прозвучал, — неверно. Он звучал слишком недолго. Шел он с успехом, попасть на него было трудно, зал (мы с радостью наблюдали это) заполнялся мальчиками (на многих других спектаклях в публике преобладали девочки), очень живой и верной была реакция аудитории. Но однажды наш спектакль был показан по телевидению. Лишенный поэзии, воздуха новостроек, природы — всего того, без чего на сцене Погодин немыслим, — он выглядел, видимо, несколько по-иному. Но не это, разумеется, было причиной появления тех разгромных статей, которые затем последовали.

«В добрый час!» был только первой ласточкой новой жизненной драматургии, которая в те годы пробивала себе дорогу. Погодинская пьеса была острее, резче, конфликтнее и не получила того счастливого и легкого пути в жизнь. А сам спектакль в истории Детского театра сыграл, конечно, свою роль — мы принципиально не хотели оставаться на уровне примитивной, дидактической драматургии. Розов и Погодин указывали театру иной, более серьезный и интересный путь.

## **{****500}** 4. «Как стакан шампанского». — Секрет чудесного. — «Конек-горбунок». — Как Ефремов играл Ивана. — Сплав быта и поэзии. — Мы сочиняем сказку. — Чувство режиссера.

… Одно из самых дорогих мне воспоминаний о годах, проведенных в Детском театре, — это моя работа над сказкой.

Работа над фантастикой время от времени так же необходима артисту, как стакан шампанского, говорил Станиславский. Сам он в перерывах между чеховскими и горьковскими спектаклями страстно увлекался поисками того, как должны выглядеть приятели колдуньи Виттихи в «Потонувшем колоколе», лешие и лешанята в «Снегурочке» или столь необычные для сценического воплощения существа, как Призраки или Лунный свет в «Синей птице». Эта работа всегда доставляла ему величайшую радость и удовлетворение. Он считал, что поиски сказочности на сцене изощряют фантазию художника, обогащают его творческую палитру.

Много лет мечтала я поставить на сцене сказку. И вот в Центральном детском театре получила эту возможность. Мы взялись за «Конька-Горбунка». Инсценировку сделал П. Г. Маляревский. В режиссуре мне помогала А. А. Некрасова.

Задача показалась мне чудовищно трудной. Сказку Ершова специалисты Детского театра дружно считали доступной разве что кукольному, но никак не человеческому театру. Но «Конек-Горбунок» во многих отношениях оказался прекрасной школой и для режиссуры и для актеров.

Я убеждена, что ощущение чуда в театре приходит не только от того, что актер летит в облаках, спускается на дно морское, превращается в зверя или птицу. К техническим чудесам такого рода детей давно приучил и кукольный театр и в особенности мультипликации. Да и вообще трудно удивить чудесами детей XX века, лучше взрослых знающих, что такое спутник, межпланетные путешествия и т. п. Техника чудес в театре — это лишь половина дела, и притом наиболее простая. Подлинный секрет веры в чудесное состоит в том, чтобы найти такие психологические ходы, которые подведут зрителей к вере в самую возможность, больше того, в необходимость совершающегося чуда. А для этого прежде всего нужно создать насыщенный, психологически верный второй план спектакля, не менее глубокий и разработанный, чем, скажем, в «Ромео и Джульетте» или в «Чайке». В этом меня на всю жизнь убедила «Синяя птица» в Художественном театре.

{501} Пути создания образа в детском спектакле те же самые, что и в спектакле для взрослых. Однако логика ребенка резко отличается от логики взрослого. Ребенок о самых обычных вещах думает по-своему, наделяя их особыми свойствами и качествами, приписывая им такие возможности, которые не пришли бы в голову взрослому. Для ребенка нет, например, ничего удивительного в том, что башмаки ночью, соскучившись, могут отправиться в гости к старой сапожной щетке и там, заболтавшись, остаться до утра, забыв про хозяина. Таким же естественным кажется им и то, что пушкинский царевич Гвидон оборачивается шмелем и летит в царство Салтана. Достаточно богатым рисует детское воображение мир, и как много необычного видят дети в самых обыкновенных вещах, с какой легкостью в фантастике отыскивают жизненное, узнаваемое…

За сто с лишним лет своей жизни в литературе «Конек-Горбунок» приобрел широчайшую популярность в народе, стал восприниматься как произведение народного эпоса. Им восхищались многие поколения детей и взрослых.

В предисловии к четвертому изданию своей сказки П. Ершов писал: «Конек мой снова поскакал по всему русскому царству. Счастливый ему путь!.. Заслышав, тому уже 22 года, похвалу себе от таких людей, как Пушкин, Жуковский… и проскакав в это время во всю долготу и широту русской земли, он… тешит люд честной, старых и малых, и сидней и бывалых, и будет тешить их, пока русское слово будет находить отголосок в русской душе».

Как сделать так, чтобы и наш «Конек» получил такую же радостную сценическую жизнь для советских ребят?

Первая встреча с П. Г. Маляревским обрадовала меня. Это был человек талантливый, громадной эрудиции — чего только он не знал — и вместе с тем одаренный каким-то особым, детским восприятием жизни. Маленький, сутулый, с неожиданно крупным лицом, он — то ли при встречах со мной, то ли всегда — не входил, а появлялся, не уходил, а исчезал. Я его прозвала Коньком. Так он и подписывался в письмах, так и называл себя, звоня по телефону из Иркутска, где постоянно жил.

Работа с ним была интересной не только потому, что он был автором чутким и умным, а потому, что он вносил в каждую встречу озорное веселье, шутку и атмосферу сказки. Но были у нас и серьезные разговоры. При всей своей эксцентричной веселости он был предрасположен к грусти, лирике и сложным философским обобщениям. Словом, с ним было интересно!

Я понимала, что от декоративного решения спектакля будет зависеть многое. Ниссон Абрамович Шифрин сразу и с радостью откликнулся на мое предложение. Решили, что декорации к спектаклю он будет делать совместно с Маргаритой Генриховной Генке — его другом, женой {502} и верным постоянным помощником в работе. Работу художника в этом спектакле я считаю крупной победой. Весь ее образный строй был связан всеми нитями именно с Ершовым и раскрывал стихию русской сказки с подлинной поэзией. По-моему, декоративное искусство Шифрина в этой работе прокладывало какие-то новые, нехоженые в театре тропы. Приступая к работе, Шифрин говорил, что необходимо настроить себя на серьезный разговор с детьми, надо в этом следовать Пушкину, который разговаривал в своих сказках тем же языком, что и в «Евгении Онегине» или в «Медном всаднике».

Лирическая былинная стихия русской сказки пронизывала все декоративное решение спектакля. И картины золотого пшеничного поля, на которое выбегали сказочные красавцы-кони, и сцену «Океян-моря» с ее по-северному чистым и суровым колоритом, и сцену «У Месяца-Месяцовича». В картине «На дне морском», занимая почти всю сцену, лежал огромный, замшелый от долгого лежания Чудо-Юдо рыба Кит. Горестно вращая круглыми глазами, Кит допытывался у Ивана, почему на него наложена кара. А после прощения три десятка кораблей проглоченных Китом, действительно, на глазах у зрителей выплывали из его необъятной пасти и сам Кит всплывал на поверхность океана.

Таких выдумок, заставляющих верить в могущество народной фантазии, было очень много.

Немало трудов мы приложили, решая образ Конька — милой фантастической зверушки, влюбленной в человека. Как ни странно, именно тут, по поводу Конька, возникла острая внутритеатральная полемика.

Мне сразу увиделся Конек с длинными передними ножками и лошадиной мордочкой. Помню, как однажды, придя к Шифриным, я разыскала там две короткие палочки и, опираясь на них, пыталась показать движения Конька.

Ниссон Абрамович увлекся таким Коньком и стал рисовать разные конячьи мордочки-маски.

Нас горячо поддержал балетмейстер В. П. Бурмейстер и тут же набросал нашему Коньку великое множество танцевальных возможностей. Но маска стала предметом горячих дискуссий. Удивительная организация — театр! Интересы взрослых серьезных людей в какой-то момент вдруг фиксируются на совершеннейшем пустяке, и вместо того чтобы попробовать, поискать, проверить, в чем-то убедиться, вопрос переносится на «обсуждение». Все обсуждают, обсуждают умно и здраво, приводя всякого рода доводы, практические и теоретические, не желая понять, что нечаянно убивают этим что-то самое дорогое…

Актриса, репетировавшая Конька, категорически отвергла маску. Вопрос был поставлен «широко» — приводились доводы по поводу охраны здоровья, высказывались мнения, что современный актер заработал себе право выступать со своим лицом, что вообще нельзя возвращаться {503} к этапу, давно пройденному Детским театром, и т. д. и т. п. Мы с Шифриным вынуждены были смириться. Я вообще долгое время в Детском театре чувствовала себя «неспециалистом» и потому часто как-то сдавалась, пока наконец твердо не поняла, что никакой существенной разницы между работой во взрослом и детском театре нет. Все в конечном итоге решает образный строй той или иной пьесы. А подвижность детского воображения значительно большая, чем думают взрослые.

Шифрин сделал эскиз парика. Но когда на первой публичной генеральной актриса вышла со своим лицом, в парике гривкой, — ничего не получилось. Не помогла и тщательно найденная и отработанная пластика Конька. Образному строю произведения был нанесен удар — Конька-Горбунка в спектакле не было. Вместо него было какое-то странное существо, к сказке Ершова не имеющее решительно никакого отношения. Дело было не в качестве исполнения актрисы, а в стилевой ошибке — средства выразительности не вытекали из сути произведения.

И вот что интересно! Малыши, наполнившие зал театра, не приняли этого Конька, не поняли его. Я никогда не забуду этого спектакля. Все как будто было хорошо, но в «Коньке-Горбунке» не было Конька, которого малыши хотели любить. И маленькие человечки замкнулись.

И тогда я вышла из повиновения, сказав твердо: будет маска! На мое счастье, Г. Иванова, назначенная на эту роль во втором составе, сказала: — Мария Осиповна! Я с наслаждением, хоть завтра, сыграю в маске!

Кончилось дело тем, что мы с Шифриным нашли замечательного мастера, который сделал маску с двигающимися ушами, закрывающимися и открывающимися глазами и ртом. Овладеть всей этой техникой было совсем не легко, но чего не сделает актриса, влюбленная в роль!

Как только была готова маска, мы повторили спектакль с другим Коньком, и все стало иным. Конек был ярко условным, но дети верили в него как в живого. Олег Ефремов, который играл Ивана, все спрашивал меня: «Скажите, каким образом передается через маску обаяние?» А я и сама не знала, как это через маску передается суть, «зерно». Тем не менее это было так. Я поняла, что если речь идет об образном решении спектакля, нельзя отвергать тот или иной прием потому только, что он «старый». Каждый раз образ и форма должны идти от сути данного произведения, независимо от того, повторение это какого-либо приема или действительно все ново. Тем более что — как говорил Алексей Дмитриевич Попов — никакими приемами никого уже не удивишь. Весь вопрос в том, что раскрывает данный прием.

Инсценировка Маляревского привлекла меня тем, что в ней был некоторый, довольно тонкий «переакцент» ершовской сказки. Героем становился Иван. Это было еще в недостаточной степени выписано, но когда {504} Маляревский понял, что именно это меня привлекает, мы уже вместе с ним и — главное — со всем коллективом участников стали добиваться ясности замысла.

Мы просмотрели множество иллюстраций ершовской поэмы. Ивана чаще всего рисовали и в самом деле дураком, с глупым лицом и бессмысленно вытаращенными глазами. Такому дураку все блага достаются просто так, от везения, без всяких с его стороны заслуг и усилий.

А нам хотелось создать образ настоящего сказочного героя, который с помощью друга — Конька сам завоевывает и прекрасную Царь-Девицу, и царство. А дураком его называют за честность, за правдивость, за отсутствие житейской практичности. Нам казалось, что для сегодняшних ребят Иван должен быть тем умным, добрым, прекрасным человеком, которому каждый из детей будет сочувствовать, захочет помогать в минуты горести. А Конек будет являться в том момент, когда маленькие зрители станут напряженно искать способ помочь Ивану. Волшебство Конька будет подчинено доброму делу Ивана.

Иван, которого сыграл Олег Ефремов, вовсе не был ни глупцом, на которого сыплются блага, ни добрым молодцем, которому все нипочем. Напротив, добывать Царь-Девицу, лететь в небо, доставать Жар-птицу, лезть в котел с кипящей водой ему и трудно и страшно, но в то же время и очень интересно. Это тонко найденное ощущение *талантливости* натуры, пожалуй, было самым значительным в образе, созданном Ефремовым. Многообразными и как-то человечески богатыми были его взаимоотношения с Коньком. Не только Конек заботился об Иване, но и Иван был нежен, заботлив и внимателен к Коньку. Это была настоящая, серьезная дружба. Иван — Ефремов хорошо понимал границы доступного для Конька, и потому ряд своих размышлений о жизни (которыми мы широко пользовались и которые дети прекрасно слушали) он не адресовал Коньку, понимая, что ему самому надо многое додумать. А Конек — Г. Иванова в такие моменты примолкал, стараясь не мешать его думам, как это часто делают умные, преданные собаки. И Ефремову и Ивановой удалось пронести через весь спектакль аромат этой удивительной дружбы человека с волшебным зверьком.

Работа над словом в «Коньке-Горбунке» была очень интересной. Ершовский стих с его афористичностью делал чудеса — весь коллектив был буквально заворожен им. Мы читали поэму Ершова и делали этюды по пьесе, пользуясь своими словами. Многие актеры импровизировали великолепно. Пожалуй, лучше всех А. Щукин, игравший Царя, и О. Ефремов.

Ефремов настолько сжился с внутренним миром Ивана, так знал и чувствовал его, что неожиданно для самого себя заговорил стихами. Многие импровизированные им строки оказались настолько удачными, что Маляревский внес их в окончательный текст пьесы.

{505} В «Коньке-Горбунке» я вновь встретилась с проблемой, которая очень заинтересовала меня еще во время работы над «Как вам это понравится»: *поэзия и быт*. В обоих спектаклях художником был Шифрин. Его тоже интересовала живая, жизненная подробность, как трамплин в сферу поэтического.

То, что терем, в котором жил Месяц-Месяцович, был деревянный, — как будто бы быт? Но то, что он находился *на небе*, и никто, не только детвора, но и взрослые, в этом не сомневались, — было поэзией. Какую декорацию к «Коньку-Горбунку» я ни вспомню, — всюду точность места действия и поэтичная образность. Не вообще образность, а ершовская образность.

В работе с актерами мне тоже хотелось найти тонкий сплав бытового и поэтического. Это и есть свойство русской сказки, ее прелесть и особенность — от высокой поэзии легко спускаться к предметам самым обыденным, земным, и их в свою очередь легко возводить в ряд поэтического. Это — и в фольклоре, и в пушкинских сказках, и в горьковской сказке «Девушка и Смерть».

В ершовской поэме — множество жизненных, бытовых подробностей. Мы дорожили ими и старались сохранить и в инсценировке, и в актерском исполнении. Поисками точного физического самочувствия мы занимались с неменьшей тщательностью, чем в сложной психологической пьесе.

Ночь у подножия Серебряной горы в ожидании Жар-птицы, туманное утро на берегу Океяна, — в каждой из этих картин О. Ефремов — Иван и Г. Иванова — Конек искали то неповторимое и живое физическое самочувствие, которое помогло бы им найти и обрести подлинную веру в происходящее.

Я помню, как упорно мы бились над одной из картин. Это совсем маленькая сценка — после полета Ивана и Конька на Луну. Оба очень довольны. Еще бы! Они только что побывали на небе, дружески беседовали с Месяцем-Месяцовичем. Такая жизнь обоим очень по душе. Но вместе с тем оба устали и проголодались. Нужно было очень точно найти и натренировать в себе самочувствие, в котором возбуждение после чудесного полета соединялось бы с усталостью и голодом. Впереди еще куча дел, надо достать перстень со дна моря, так что присесть и отдохнуть можно только на несколько минут…

Лишь добившись этого самочувствия, актеры ощутили себя легко и свободно. Задрав ножки, Конек утомленно пристраивался к Ивану и тянулся к мешочку с сеном, предусмотрительно захваченному для него другом, а Иван закусывал краюхой хлеба и с удовольствием осознавал, на что способен человек, если он чего-нибудь сильно захочет… Ивана в «Коньке-Горбунке» часто клонит ко сну. Мне очень хотелось, чтобы Ефремов добился в этом полной правды. И надо отдать ему должное: желанием {506} Ивана крепко, всласть выспаться Ефремов овладел виртуозно. Он так уютно, так взаправду устраивался и «засыпал», что детвора (еще до того, как Конек будил его, чтобы спасти от очередной беды) громко единодушно кричала: «Иванушка, проснись!» Ефремовский Иван знал за собой этот грех и чувствовал себя ужасно виноватым, когда сон одолевал его. Эта неловкость за свою слабость, искреннее сожаление, что ему не удается побороть ее, было одной из чарующих черт его Ивана. Любил поспать и Царь (А. Щукин), и весь его двор. Щукин хорошо играл эту роль. Просто, органично, с большим юмором. Он легко переходил от смеха и наивной детской восторженности к гневу и так же внезапно засыпал. Шифрин придумал ему невероятно смешной трон — люльку, и Щукин засыпал под колыбельную песню:

Спи, наш батюшка, усни,  
Очи царские сомкни,  
Взявши скипетр в кулачок.  
Ляг на правый на бочок.  
Ясных глаз не открывай,  
Баю, баю, баю, бай…

Стоит мне вспомнить какой-нибудь кусочек из «Конька», как я слышу замечательную музыку В. Оранского. Наверное, после Ильи Саца не было в драматическом театре композитора, равного Виктору Оранскому. Чувство авторского стиля, безупречный вкус и тончайшее проникновение в самую суть режиссерского замысла всегда отличают его музыку. В его музыке к «Коньку» были и лирика, и юмор, и беззаботное веселье, и драматизм.

Одной из самых больших удач Оранского в этом спектакле была песня Царь-Девицы, широкая, вольная и вместе с тем по-девичьи шаловливая. Верилось, что такой песней действительно можно обратиться к Солнцу-брату, чтобы он разогнал злые тучи и уронил луч на землю или вызвал зарю. Тембр голоса М. Куприяновой, игравшей Царь-Девицу, на редкость подходил к музыке Оранского. Маргарита Куприянова — одна из самых талантливых актрис Центрального детского театра, необычайно разнообразная, всегда умеющая создать оригинальный характер. От нее всегда ждешь чего-то особенного, неожиданного, и почти никогда не обманываешься.

Я любила Риту Куприянову в роли Царь-Девицы. Тоненькая, как былинка, она выходила из челна, пела и танцевала в лучах восходящего солнца, и казалось, что у нее какой-то свой собственный мир, в котором ей хорошо живется.

В этом спектакле было несколько дорогих мне сцен. Я любила первое появление Конька-Горбунка, которое В. П. Бурмейстер поставил так, что в каждом движении Конька чувствовалось появление на свет божий существа, не ведавшего ни мира, в котором оно появилось, ни собственных, {507} еще дремлющих сил. Как ни странно это звучит, в танце был элемент *познания мира*, — и это составляло его поэзию. Любила я момент, когда Иван — Ефремов, отправив Конька поесть зеленой травы, дожидался рассвета.

Жить чудно! Совсем недавно  
Поле я пахал исправно,  
Пас коров. С Данилой спорил.  
А теперь у синя моря  
Словно в сказке небылице,  
Жду красавицу-девицу.

Потом он брал дудочку и играл на ней свою задумчивую песенку. «Жить чудно» — это и было сутью ефремовского Ивана. Он и удивлялся чуду жизни, и радовался ему, и готовился к его неожиданным поворотам. Когда раздавалась песня и Царь-Девица выходила на берег, Ивана, который так трезво, держа в руках веревку, готовился поймать ее, вдруг одолевала необоримая сонливость. И смешно, и трогательно было смотреть, каких усилий воли ему стоит стряхнуть с себя дурман сна.

Нет, шалишь, я спать не стану,  
Будешь помнить ты Ивана.

Кинув веревку и бросаясь «вручную» на Царь-Девицу, Иван схватывал ее в охапку.

Вот тут было мое самое любимое место. «А, попалась!» — говорил Ефремов, но торжество победы, звучащее в этой фразе, мгновенно сменялось у него глубокой жалостью к лежавшей на его руках без сознания Дарь-Девице.

Черны косы разметала,  
Дышит часто, будто птица.

говорил он так, будто у него в руках действительно оказался воробушек с переломленным крылом…

«Конек-Горбунок» уже прошел больше двухсот раз в Центральном детском театре. Играется он и теперь. Ефремову пока не найдена полноценная замена. Удивительно тогда легла эта роль на его индивидуальность.

Тем не менее детишки до сих пор любят этот спектакль. Они не смотрят в программки, не знают фамилий режиссеров, художников, композитора, балетмейстера. Им невдомек, сколько любви мы все вкладывали в эту работу, они не представляют себе, какая, например, тишина воцарялась на репетиции, когда В. Бурмейстер, слушая музыку В. Оранского, «думал ногами и телом», рождая танцы Конька или припляс Ивана…

{508} Но оттого, что нас не знают, радость творить для этих зрителей не уменьшается.

На один из первых спектаклей пришел Игорь Эммануилович Грабарь — это было большой радостью для меня. Мы давно не виделись, но я хранила глубочайшее уважение к нему. Детство мое, первые ощущения искусства были связаны с ним, он меня вводил в мир живописи, в мир прекрасного. Признание красоты и поэтичности нашего «Конька» из уст Грабаря было нам очень дорого. Уходя он шутил: «Это вы хорошо придумали — так продолжить дело отца. Он — детские книги, вы — детские спектакли. Это новое кнебелевское издание мне очень по душе…».

В день, когда спектакль смотрел И. Э. Грабарь, произошла ужасная накладка. Оборвался трос, по которому кукольные фигуры Ивана и Конька мчались за облака. Я вскрикнула и схватилась за голову. Сидевший рядом со мной мальчик в очках, лет шести, успокаивающе положил руку на мое колено и сказал: «Тетя, вы не беспокойтесь, — это просто веревка оборвалась, а Конек Ивана все равно довезет».

Вот так в наших зрителях и было намешано все вместе — и трезвость, и фантазия, и чуткость, и удивительный оптимизм…

И еще раз мне пришлось ставить сказку. Старинная китайская народная сказка «Волшебный цветок» стала одной из самых любимых мною работ в Центральном детском театре.

Пьесы в полном смысле этого слова у нас, в сущности, не было. Сказка попала к нам в руки в очень несовершенной обработке. Но я неожиданно увлеклась наивным сюжетом, отразившим аромат жизни далекого и незнакомого народа.

Добрая и злая сестры, их друзья — лесные звери и птицы, мудрый дедушка Кедр, который много тысяч лет радуется чужим радостям и огорчается чужими печалями; прекрасный юноша Ма Лань-хуа, возникающий из волшебного цветка, злой Кот — такими угадывались образы сказки.

К этому времени мне удалось уже сплотить большое количество единомышленников в театре. Распределив роли, я собрала актеров и поделилась с ними своим планом. Если до сих пор метод действенного анализа помогал нам, режиссерам и актерам, в анализе классических произведений, если в ряде советских пьес и в «Коньке-Горбунке» он помогал не только нам, но и драматургам уточнять конфликты и психологические ходы, то в данном случае мы беремся за создание пьесы. У нас есть характеры народной сказки и интересная музыка. Есть согласие работать с нами замечательного балетмейстера В. И. Цаплина, который знает пластическое искусство Китая.

Актеры согласились, и, надо сказать, это единодушное согласие до конца работы ничем не было нарушено.

{509} Помощником моим по режиссуре был Сергей Соколов. Мы сочиняли каждую сцену. Сначала обдумывали, потом делали этюд и в конце репетиции записывали возникший текст.

Сюжет танцев и пантомим тоже предварительно искался в этюде. Сначала мы играли этюд, а потом становилось ясно, искать ли в нем словесную образность или превратить в танец-пантомиму. А иногда рождалась потребность и в песне.

Своеобразная стилистика пьесы вызвала к жизни неожиданно и новые способности у актеров. Т. Гулевич, игравшая добрую сестру Сяо Лань, удивила нас редкими способностями к танцу и пантомиме. Умение двигаться М. Андросова было известно, но то, как он овладевал сложнейшим пластическим рисунком, играя Кота, восхищало не только нас, но и В. И. Цаплина. Прекрасно двигался О. Анофриев.

Проникая в суть сказки, мы все смелее вводили самые разнообразные формы выразительности. Например, сцену, в которой злая сестра отнимает у доброй волшебный цветок, мы довольно долго репетировали как драматическую, с текстом. Но само действие — отнять, не отдавать и т. д. — рождало большое количество движений. Они были неорганизованными. В то же время уже рождалось ощущение формы спектакля, которой неорганизованное движение было чужеродно. Тогда мы попробовали решить эту сцену в манере традиционного китайского боя. Ритмическая четкость, усиленная звуками барабана, придала особый драматизм сцене, помогла актерам найти выразительные движения, а это в свою очередь дало особую психологическую остроту.

Самым интересным было то, что в таких сценах не было ощущения «поставленности». Может быть, потому, что мы нигде не снимали требований ни к психологическим задачам, ни к внутреннему монологу, ни к общению, ни к второму плану. В. И. Цаплин тренировал, как он говорил, «манеру держаться», а поставив танец, требовал свободы импровизационного самочувствия. Это было очень близко к моим требованиям, поэтому танцы и пантомимы не выглядели вставными номерами. Работа с В. В. Ивановым — художником спектакля — была тоже интересной.

В основу решения оформления мы взяли бумажные вырезки — традиционную форму народного китайского искусства. Они вообще очень интересны. Одноцветные из плотной бумаги — красной, синей, черной, а многоцветные — из папиросной. Глядя на их сложнейшие узоры, трудно поверить, что они сделаны не художниками-профессионалами, а их вырезают крестьяне перочинным ножом. Использование их дало удивительный эффект. Пол и стены были обтянуты материей под цвет этих аппликаций на тюле. Река, занимавшая большое место в сказке, обозначалась станком, идущим из глубины сцены на зрителей. Он был покрыт особым пластиком, принимавшим различный свет. Эта находка {510} Вячеслава Васильевича подтолкнула меня к открытой условности. В сказке несколько раз люди подплывают и отплывают в лодке. Лодка появляется и в лунную ночь и в бурю. В спектакле никакой лодки не было. Актеры, передвигая незаметно ногами и ритмично взмахивая несуществующими веслами, создавали впечатление плывущей лодки.

Спектакль этот мне дорог тем, что мы все время жили решением новых и новых задач. В сказке много чудес, превращений и т. п. Все эти чудеса были выписаны на большой лист бумаги, и над ними ломали себе головы и мы с Соколовым, и художник, и бутафор, и заведующий постановочной частью. Эта работа шла в нерепетиционные часы, а на репетициях мы делали этюды, и когда подходил момент какого-либо чуда, актер делал то, что возникало в этот момент у него в душе. Эти актерские находки и стали в результате ключом к решению сказочности спектакля.

Вот один пример. Роль Птички, верной подруги доброй сестры, играла В. Туманова. С Птичкой по пьесе происходят весьма драматичные события. Желая спасти подругу, она гибнет, а из ее перышек вырастает яблонька. Эта яблонька должна была схватить ветвями злую сестру и рассказать герою сказки О. Анофриеву правду.

В бутафорском цехе было организовано соревнование на изобретение такого дерева. Один из наших художников-бутафоров сделал замечательную модель дерева с движущимися ветвями.

Но параллельно на репетициях один за другим рождались мгновения, без всякой бутафории передававшие атмосферу сказки. И вот родилась мысль: а что если не надо никакого дерева? Почему бы актрисе самой не превратиться из Птички в яблоню? Все поддержали это предложение. В спектакле этот момент бурно приветствовали малыши. Для них было главным то, что полюбившаяся им Птичка опять жива. Для них это превращение происходило легко и просто, куда проще, чем в нашем взрослом сознании.

Я вспоминаю с улыбкой, сколько хлопот и опасений вносили «взрослые» в то, поймут ли ребята условность костюмов: мы шли в решении костюмов не от театральной традиции, а от народных изображений зверей. Но ребята узнавали зверят по пластике, а не по костюму, и весело и громко называли их: «Обезьянка! Олененок! Зайчата!» И т. д.

Наверное, Антуан де Сент-Экзюпери прав, сказав в «Маленьком принце»: «Взрослые никогда ничего не понимают сами, а для детей очень утомительно без конца им все объяснять и растолковывать». В день моего шестидесятилетнего юбилея играли «Волшебный цветок». Это был счастливый день, подаренный мне Центральным детским театром. Самым приятным на этом юбилее было то, что всем, и мне в том числе, было очень, очень весело…

# **{****512}** Мои гастроли **{****513}** Девятая глава 1. Мои гастроли. — Ю. Кольцов. — Чехов протягивает нам руку. — Замысел «Иванова». — Я работаю с Б. Смирновым. — Уроки Чехова. 2. Вновь «Кремлевские куранты». — Это — мой долг. — Лепка души актера. — Четвертый Забелин. — Я ухожу из детского театра.

## **{****514}** 1. Мои гастроли. — Ю. Кольцов. — Чехов протягивает нам руку. — Замысел «Иванова». — Я работаю с Б. Смирновым. — Уроки Чехова.

Детский театр стал моим домом, его режиссеры и актеры — моими друзьями, учениками, детьми.

За десять лет работы с ними я поставила много спектаклей. О всех не напишешь. Работалось нам интересно и над «Мещанином во дворянстве» Мольера, и над «Оливером Твистом», и над пьесой о жизни негров «На улице Уитмена». Но, пожалуй, больше всего времени и душевных сил у меня отнимала помощь по выпуску спектаклей моим старшим и младшим товарищам — режиссерам. Я относилась к этой стороне работы очень серьезно, и она давала мне истинное художественное удовлетворение. Я уже писала, что, выпуская спектакль в ЦДКЖ, я узнала не только «чувство актера», но и «чувство режиссера». Мне доставляло радость угадывать чужой, пусть еще не оформившийся замысел, помогать ему проявиться, заблестеть. Все эти спектакли внутренне были *моими*. Я старалась не нивелировать индивидуальность режиссера, а помочь ей раскрыть себя. Во мне росла любовь {515} к педагогике в широком смысле этого слова. Наверное, путь, избранный мною, не единственный. Я нередко вижу сейчас рост театра и там, где одна художественная личность делает из всех помогающих ей подмастерьев. Но обилие в наших театрах людей *не растящих, а растущих на чужом труде* настолько велико, подмастерьев так много, а самостоятельных молодых режиссеров так мало, что мой путь представляется мне заслуживающим внимания. Такого рода художественное руководство вовсе не означает «непротивления» и беспринципной пестроты режиссуры. Наоборот. В основе «вмешательства» лежит не диктатура «главного», а желание приобщить молодого режиссера к важнейшим идейно-эстетическим критериям, представляющим сущность театра, его творческую платформу. Это, конечно, требует в первую очередь времени.

Кроме того, это требует взаимного доверия. И еще — отсутствия того честолюбия, которое часто портит отношения главного и очередных режиссеров. Бывают, конечно, случая, когда молодые прорываются без всякой помощи или наперекор тем, кто мешает им. Но «взращивание» людей кажется мне человечески гораздо более нормальным процессом. Не случайно из Театра Советской Армии вышли два таких режиссера, как Б. Львов-Анохин и А. Шатрин. Решающую роль в этом сыграл А. Попов, воспитавший их.

Из Центрального детского театра вышел А. Эфрос, которому в течение многих лет я помогала всем, чем умела, очень веря в его талант. Впервые в Центральном детском театре О. Ефремов зажегся мыслью о постановке спектакля. Выбор его пал на «Димку-невидимку» В. Коростылева. Мы с К. Я. Шах-Азизовым поверили в него, и помощь ему в выпуске спектакля была для меня радостью.

На этой общей и очень дружной работе рос театр в целом. Он становился организмом, творческое единомыслие которого было ощутимо не только внутри театра, но и далеко за его стенами. Почти каждая из многочисленных рецензий на наши спектакли отмечала это.

За годы работы в этом театре я три раза совершала временные «командировки» — ставила спектакли в других театрах. И каждый раз работать в другом коллективе помогало сознание, что за спиной у тебя — дом, где тебя ждут и ты нужен. Три временных выхода — это постановка чеховского «Иванова» в театре имени А. С. Пушкина, возобновление «Кремлевских курантов» в МХАТ и там же, в МХАТ, постановка «Безымянной звезды» (совместно с В. Марковым). Каждая из этих трех работ в той или иной степени этап для меня, встреча с новыми творческими индивидуальностями, открытия, мучения, радости.

«Безымянная звезда» не оставила глубокого следа в моей жизни, хотя и пьеса мне нравилась, и процесс работы с актерами и художником (М. М. Курилко) был очень приятен. Были в спектакле и хорошие {516} актерские работы. Но мне не удалось в спектакле добиться цельности. Что-то, увлекавшее меня в пьесе, улетучилось. Сейчас мне кажется, что бытовой пласт пьесы не всюду удалось преобразовать в истинно поэтический, и это отомстило за себя. Но пишу я об этом спектакле потому, что чем больше накапливается творческий опыт, тем больше я начинаю влюбляться в неповторимость актерских талантов, с которыми сталкивает меня судьба. Встречу с Ю. Кольцовым в работе над «Безымянной звездой» я считаю одной из самых дорогих встреч моей жизни.

Себастьяновский Марин Миройю — скромный бедный учитель. Небо, звезды — это мир, которым он живет. Он не хочет замечать мещанства маленького городка. И вот в жизнь такого человека врывается любовь: «Когда я увидел вас такой белой, яркой, чистой… мне показалось, что вы появились из другого мира…».

Моне тоже открылось в этом человеке то, чего она и не подозревала в жизни. Но наутро она поняла, что не выдержит ни бедности, ни духовной напряженности, в атмосфере которой живет Марин Миройю. И она уходит…

Мне сразу увиделся в роли учителя Ю. Кольцов, но многие в театре были не согласны с его кандидатурой.

По-моему, права оказалась я. Просматривая сейчас прессу и вспоминая слова А. Д. Попова и П. А. Маркова, чье мнение для меня всегда было дороже других, я понимаю, что мы с Кольцовым победили в чем-то очень для меня существенном.

Это касалось природы воплощения поэтического на сцене. Ю. Кольцову удалось донести пленительную чистоту души и ум ученого Марина Миройю. Как? Вот это — самое интересное. Полным отсутствием внешних средств выразительности. В нем не было ни красоты, ни гармонии в движениях. Он был абсолютно *обыкновенный*, и вместе с тем все в нем было необыкновенно. Это был действительно ученый, вернее — чернорабочий науки. Верилось, что он недосыпал, недоедал, но не замечал этого, ибо перед ним была большая цель. Он был странный. И при этом — никаких штампов «странного ученого».

Странность шла от невероятной простоты интонаций. Духовный, поэтический мир был сферой его неустанных размышлений. Глядя на Кольцова, я верила, что именно такой, как он, может что-то открыть, а не просто повторить бывшее до него. И любовь его, внезапная, сильная, глубокая и простая, была естественна. Он не мог «приблизительно» мыслить, — точно так же, как он не мог «приблизительно» чувствовать.

В Кольцове не было ни тени сентиментальности ни в любви, ни в разлуке. Он понимал, что, если бы у любимой им женщины было хоть немножко больше сил, она осталась бы с ним. Но их не было, и он не цеплялся за иллюзии.

{517} В Художественном театре и в последние годы очень много прекрасных актеров. Но Ю. Кольцов среди них занимал особое место. Помимо многих прекрасных профессиональных качеств, его отличало одно особое, редкое качество — высшая степень одухотворенности. Он и в жизни, и на сцене сам всегда казался человеком, похожим на учителя из «Безымянной звезды»…

«Иванов» же, поставленный в Пушкинском театре, был первой встречей с Борисом Смирновым — встреча эта многое значила и для меня, и для него. Только после того полного творческого контакта, который установился между нами в этом спектакле, я решилась на работу с ним в «Кремлевских курантах», возобновляемых к XX съезду партии. Б. Смирнов играл Ленина.

«Иванов», хоть и был осуществлен «на стороне», для меня означал очень многое. Давние мечты о Чехове, постоянная влюбленность в него, страстное, от самой себя скрываемое желание прикоснуться к нему режиссерски — все отразилось на этой работе, сделало ее особенно трепетной, забравшей все мои внутренние силы. Трудно передать словами чувство, которое я испытывала и испытываю к Чехову. Я чувствую всю жизнь, будто он стоит у меня за плечами и в самые важные моменты жизни выступает вперед, протягивает руку…

А об «Иванове» мысль возникла вот как. В 1953 – 1954 годах в журнале «Театр» шла дискуссия между В. Ермиловым и А. Диким о пьесе «Иванов». Позиция Ермилова была настолько противоположна моим мыслям, что я от всей души была рада ответу А. Дикого. Я не полностью разделяла и его точку зрения, но эта точка зрения, как я поняла, была рождена «изнутри» чеховского творчества, была близка мыслям Немировича-Данченко об «Иванове». Я позвонила Алексею Денисовичу (он был уже тяжело болен), потом зашла его навестить, и мы, никогда раньше не встречаясь, подружились. «Иванов» стал темой наших постоянных разговоров. «Иванов» и «Фальшивая монета» Горького. Дикий мечтал об этих пьесах, не зная, какой из них отдать предпочтение. Как-то он сказал мне, что твердо остановился на «Фальшивой монете» и уверен, что мне надо ставить «Иванова». Вскоре мне предложили постановку. Я согласилась.

Реакция, которая возникла по поводу моего решения ставить эту пьесу, была неожиданной. Все были против. Мне звонили незнакомые люди, просили, убеждали отказаться, уверяли, что я совершаю ошибку: Были даже такие, которые обещали не подавать мне руки. Почему? Я была искренне убеждена, что Чехов не мог утверждать ничего реакционного, негуманного, достаточно вспомнить его отношение к делу Дрейфуса. Мне особенно захотелось разобраться, почему судьба этой пьесы сложилась так странно и почему она сейчас у многих вызывает такую острую неприязнь.

{518} На первой же репетиции меня ожидал «сюрприз». Б. Смирнов, исполнитель Иванова, сознался, что он всем существом против спектакля. Узнав, что театр поручает ему эту работу, он прочитал все, написанное о пьесе, и окончательно запутался. Он признался — его охватывает ужас при мысли, что ему придется в третьем акте бросить в лицо жене такие страшные слова, как «жидовка» и «знай, что ты скоро умрешь». Смирнов был не одинок, в составе исполнителей оказалось не так уж много людей, ратующих за пьесу. Мне деликатно дали это понять.

Говоря о своих сомнениях, Борис Александрович волновался, краснел, старался подобрать наиболее точные слова. Это было мое первое знакомство с ним, он мне очень понравился. Понравилось, как он говорит. Показалось, что в нем есть «чеховское» — вопросы совести, гражданской ответственности в нем были необычайно живы. Кроме того, в нем ощущалась та интеллигентность, без которой трудно разобраться во всех мотивах внутренних колебаний Иванова. Чем более взволнованные доводы приводил он против «Иванова», тем спокойнее мне становилось на душе.

Я давно знала, что Смирнов талантливый актер, видела его на сцене в ряде ролей, но по-настоящему он приоткрылся для меня именно в этом разговоре. Я поверила, что, как только он соприкоснется с ролью Иванова, Чехов завладеет его воображением и поведет его по всем перипетиям сложной внутренней жизни своего героя. Было очевидно, что и Б. Смирнов, и Б. Чирков (он с необычайной душевной мягкостью, стараясь не обидеть меня, все же поддерживал Смирнова), и другие занятые в пьесе актеры, не принимая «Иванова», все с детских лет *любят Чехова*. Любят той активной любовью, которая поможет подойти к пьесе непредвзято.

Вспомнилась мне мысль Немировича-Данченко: главное, чтобы театр понимал — то, что предстоит сделать, *трудно*. Как только захотят, чтобы было *легко*, — театр покатится вниз.

Коллектив Пушкинского театра в процессе всей работы великолепно оценивал предстоящие трудности. Этим объяснялись и взволнованные разговоры в первый день нашей встречи, и удивительная собранность, царившая на репетициях.

Условия работы тоже не были легкими — актерам пришлось осваивать и совсем новый для них метод действенного анализа, делая этюды по всей пьесе.

Часто недооценивается сила *авторского* воздействия на коллектив, а между тем это одна из важнейших сторон в вопросе репетиционной атмосферы.

Как-то О. С. Бокшанская перепечатала мне на память одно из замечательных писем Немировича-Данченко. В ответ на сообщение, что «Вишневый сад» временно не включен в репертуар, Владимир Иванович {519} писал: «Что “Вишневый сад” откладывается — это очень хорошо… для “Вишневого сада”. Что публика не хочет слушать Чехова, — простите, не верю. Значит, не так подается Чехов, как надо. Может быть, сразу, с открытия занавеса, не так. Что-то неуловимое, но чрезвычайно важное, что-то цементирующее все отличные актерские силы, что-то, что составляет воздух, напоенный ароматом — и от актеров, и от декораций, и от поворота, и *от веры* — вот это что-то улетучивается, и баста! Не дойдет ничего, кроме комического… Виноват театр, а не публика… Когда дух поэзии отлетает от кулис, от администрации, от выходов на сцену, — отлетит и от спектакля»[[77]](#footnote-78).

Коллектив Пушкинского театра, столкнувшись с Чеховым-драматургом, почувствовал власть его гения над собой. Он трепетно учился распознавать чеховских людей, атмосферу разоренного поместья Николая Алексеевича Иванова, атмосферу окружавшей Иванова пошлой обывательщины. Очень помог в ощущении образа спектакля Ю. Пименов (ему в работе помогала художница В. Мазенко).

После моего разговора с Ю. Пименовым о Чехове я поняла, что тепло чеховского творчества всегда вызывает искренний ответ у художников, относящихся к жизни заинтересованно, воспринимающих ее глубоко и тонко. Иллюстрации Кукрыниксов к «Даме с собачкой», Д. Дубинского к «Дому с мезонином», декорации В. Дмитриева к «Трем сестрам», Н. Шифрина к «Чайке» в МХАТ — прелесть этих работ именно в их современности. Всех этих очень разных художников объединяет то, что они идут не по линии описательной, иллюстративной, а раскрывают Чехова через атмосферу, лаконичную деталь, обобщающую состояние произведения.

В декорациях Ю. Пименова к «Иванову» главным был верно угаданный драматизм пьесы. Каждый акт раскрывался своеобразно, но весь образ спектакля при этом был очень целостным.

В первом акте Ю. Пименов добивался света, почти граничащего с темнотой. На столике — зажженная лампа, около которой читает Иванов. В глубине сада только угадывается заросший пруд. Туман, сырость, часть старого, заброшенного дома — через все это создавалась атмосфера душной тоски, от которой хочется бежать.

В третьем акте (кабинет Иванова) — удивительно тонкие по своей наблюдательности детали. Охотничье ружье, никому не нужная карта губернии, серп почему-то висит на печке… Эти вещи были когда-то нужны Иванову, а сейчас производят тяжкое впечатление — они пережили интерес человека к ним.

Больше всего я любила у Пименова четвертый акт — смелый, неожиданный. Свадьба Иванова и Шурочки.

{520} Строго фронтальная композиция. На первом плане почти нет вещей. Черный рояль и прислоненная к нему виолончель резко выделяются на фоне белого павильона. И на втором плане — великолепный натюрморт пышного свадебного стола. Эта декорация была для меня неожиданной. Я испугалась почти пустого первого плана.

— Но мы ведь так и договорились, — где уж тут рассиживаться! — сказал Пименов в ответ на мое беспокойство.

Верно, договорились, а все-таки было как-то страшновато без привычных «спасательных кругов» в виде кресел, тумбочек и стульев, на случай, для «отдыха» актеров. Только в процессе работы актеры оценили возможности, которые дал нам художник.

Трудностей в работе над «Ивановым» было более чем достаточно. К сожалению, в нас крепко сидит желание приклеить этикетку к действующему лицу: «хороший» или «плохой». Чеховская драматургия делает из этой проблемы мыльный пузырь, выдвигая другую, гораздо более важную проблему: как относится тот или иной человек к моральным проблемам своего века, в какой мере важно для него то, что называется «общей идеей в жизни», как отражается отсутствие этой «общей идеи» в его существовании и что означает для человека окружающее его общество.

В ответ на письмо одной дамы, утверждавшей, что «цель жизни это сама жизнь» Чехов воскликнул: «Это не воззрение, а монпансье… покорно вас благодарю… Кто искренне думает, что высшие и отдаленные цели нужны человеку так же мало, как корове, что в этих целях вся наша беда, тому остается кушать, пить и спать, или когда это надоест — разбежаться и хватить лбом об угол сундука»[[78]](#footnote-79).

И в чеховском Иванове главное то, что он не может встать на точку зрения, что «цель жизни это сама жизнь». Мы постепенно поняли, что, считая себя «надорвавшимся», «безвременным инвалидом», Иванов не потерял чувства *будущего*. Это предугадывание, это чувство исторической перспективности роднит, по-моему, «Иванова» с последующими, более зрелыми пьесами А. П. Чехова. Наступлением «завтрашнего дня» полон и Вершинин, и Тузенбах, и Петя Трофимов. Но мне кажется, что, может быть, в наибольшей степени оно присуще Иванову.

Вера в будущее дает Иванову силу посмотреть на себя «сегодняшнего». Именно предчувствие исторического «завтра» наполняет его жгучим стыдом за свою «сегодняшнюю» жизнь. Ничто не может заглушить его совесть, его ответственность перед будущим. В пьесе нет ни одного человека, который не обвинял бы Иванова. Даже Шурочка, решившая {521} спасти его, говорит о его недостатках. Но самые страшные слова о себе говорит он сам.

И вот мы пришли к убеждению, что главное, чего не могут принять в нем окружающие, — это его «*живая совесть*». Иванов жестоко судит себя, судит за отсутствие воли, которая натолкнула бы его на путь борьбы, судит за то, что пошлость окружения, как паутина, обволакивает его мозг и его душу. И в чирковском Лебедеве жила совесть. Совсем по-другому, но жила. Он заглушает ее водкой, но она все-таки мешает ему жить так, как хочет этого жена Зюзюшка, которая отдает деньги под проценты и высчитывает, сколько кусков сахара кладут гости в чай. Проклятая совесть заставляет Б. Чиркова — Лебедева вдруг при всех заступаться несмело, очень несмело, за Иванова, своего университетского товарища. Но предан он Иванову, несмотря ни на что, по гроб жизни. Суетливый от смущения, он как будто морщился от яркого света, не зная, куда отвести глаза, когда при нем происходило что-то пошлое, стыдное. Не в силах восстать против Зюзюшки, он приезжал к Иванову напомнить, что завтра надо заплатить ей проценты. Ему было так мучительно неловко, стыдно, так живо в нем было ощущение *недопустимости* такой ситуации, что его становилось нестерпимо жаль.

Б. Чирков был правдив в этой роли настолько, что многие говорили, будто он играет самого себя. Это было не так. Каждое движение души Лебедева Чирков любовно и чутко взращивал в себе. Овладевал он и пластикой роли, великолепно фиксируя тонкую характерность образа. Он был для меня одним из тех актеров, которые сумели передать чеховское в спектакле.

… С момента, когда мы со Смирновым договорились, что «Иванов перед лицом будущего приговаривает себя к высшей мере наказания», стало ясным, почему Чехов перед самоубийством вкладывает в уста Иванова слова: «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!».

Да, в условиях 80‑х годов самоубийство Иванова было поступком честного человека. Он не ищет снисхождения. Он мужественно смотрит жестокой правде в глаза. Он любит жизнь, любит родину и не хочет, чтобы жизнь была наполнена «Ивановыми».

Сам собой родился ответ на мучивший нас вопрос: под силу ли такой человеческий ход мелкому человеку? Конечно, нет. Иванов — крупная, масштабная личность, и трагедия его заключена в конфликте с обществом.

Теория «маленьких дел» не могла усыпить его совести, а настоящих путей он не знал. И вот он думает, думает, ведет страстный диалог с самим собой, пока выстрел не завершает его непосильной схватки с жизнью.

{522} Есть ли в Смирнове та страстность мысли, которая поднимает размышления Иванова до сферы подлинной трагедийности? Способен ли он полностью отказаться от внутренней позы страдающего человека?

В начале работы Смирнов удивил меня тем, что оказался необычайно смешлив.

В первой сцене, когда Боркин пытается оторвать Иванова от чтения книги, Смирнов так реагировал на все комическое, до него так «доходил» юмор партнера, он тратил столько сил, чтобы не смеяться, что у него глаза от смеха то и дело наполнялись слезами. Пожалуй, не было ни одной сцены во всей пьесе, над которой мы так много работали бы, как над этой, хотя в ней у Иванова всего несколько реплик. На этой сцене Смирнов осознал и круг мыслей, занимающих Иванова, и качество присущей Иванову собранности, и природу общения, характерную для чеховских пьес.

Немирович-Данченко постоянно говорил, что пьесы Чехова помогают бороться с тем «педагогическим общением», при котором объектом обязательно становится партнер. У Чехова, пишет Владимир Иванович, «самые гонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто, так непосредственно. У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдет или к сентиментализму, или к фальши»[[79]](#footnote-80). Нахождение *истинного* объекта помогло Смирнову выработать в себе такую концентрацию внимания, которую я могу сравнить, пожалуй, только с хмелевской.

Ритм в «Иванове» я с самого начала репетиций ощущала как ритм необыкновенно насыщенный, бурный. Эти мои ощущения конфликтовали с собственной привычкой воспринимать Чехова через паузы. Да и в самом «Иванове» все время — «пауза», «пауза», где-то сова кричит, ложатся спать от одуряющей скуки в восемь часов вечера…

Помню один из разговоров по этому поводу с А. Д. Поповым. Он считал, что я права, но настойчиво предостерегал меня от того, чтобы не погрешить против *ритма эпохи*. Он был прав. Но как сделать так, чтобы ритм бурных столкновений, решений, взаимных оскорблений, раздражения, всплесков отчаяния и внезапной радости был именно таким — точным и по отношению к эпохе? Как сделать, чтобы актеры воспитали в себе *неторопливость* времени, когда не было автомобилей, самолетов и люди задыхались не от отсутствия времени, а от того, что время, кажется, остановилось и мучает своей неподвижностью?

{523} — Добейтесь того, чтобы пластика актеров была нетороплива, речь не звучала, как азбука Морзе, а текла поэтично и плавно. При этом условии идите смело по линии максимального нагнетения ритма спектакля, — говорил Попов.

Я рассказала актерам о его совете, и мы жестоко боролись с внешней суетливостью, вместе с тем добиваясь смелой и активной оценки происходящего.

Оскорбительный разговор с женой в финале третьего акта очень пугал Смирнова. Долгое время, репетируя этот акт, я специально не доходила до его финала. Надо было понять, как Чехов подводит Иванова к состоянию аффекта, при котором деликатный, мягкий, интеллигентный человек способен на поступок, через секунду вырывающий из его души рыдания: «Как я виноват!»

Смирнов сумел угадать важнейшее качество, присущее Иванову, — *впечатлительность*. То, что на обывателя не произвело бы особого воздействия, для Иванова складывается в ряд впечатлений, мучительно сжимающих его душу. Подготовляется страшный взрыв. Момент этого взрыва — одна из самых сильных сцен в мировой драматургии.

Сарру (ее играла А. Пирятинская), которая умирает от чахотки, годит к мужу желание сейчас же, немедленно услышать от человека, который был для нее богом, как он мог так унизить ее — назначить свидание в ее доме. У Сарры — жар, она говорит, как в бреду. Все накопленное, пережитое, втихомолку оплаканное рвется наружу и оборачивается поведением, мучительным для Иванова. Иванов нечеловеческими усилиями пытается остановить жену, не поддаться бреду мещанской ссоры, но Сарра уже не может остановиться. С каждой репликой напряжение нарастает, и наконец нервы отказываются подчиняться сознанию. Иванов говорит те слова, которые так пугали Смирнова…

Мне хочется вспомнить и еще об одном уроке, полученном от Чехова. В финале второго акта есть сцена, в которой Шурочка Лебедева объясняется Иванову в любви. С точки зрения наших привычных требований к автору это объяснение *никак не подготовлено*.

Тоска гонит Иванова из дома. Ему кажется, что его тянет в дом Лебедева, к Шурочке. Он знает, что она ждет его в день своих именин. Но, приехав туда, слушая пошлые, бестактные разговоры гостей, он уже неудержимо тянется обратно домой. Он прощается с Шурочкой, и они уходят в сад, а через несколько минут они, по ремарке Чехова, вбегают.

Шурочка говорит о своей любви, а Иванов сначала хочет остановить ее, а через две реплики, счастливый и радостный, целует ее.

Что надо было сотворить в своей душе Смирнову, чтобы от тоски, от все растущего убеждения, что жизнь кончена, внезапно, *без всякого подхода* к этому самочувствию, «закатиться счастливым смехом»? {524} Не только у Смирнова это не укладывалось в сознаний, но и я как режиссер не могла найти никаких объясняющих слов. Я не могла понять, что побудило Чехова написать, что Иванов и Шурочка *вбегают*. Неожиданность такого поворота казалась мне гротескной. Я боялась, что публика будет смеяться, и решила любыми способами побороть довлевшее чувство комического в этой сцене. Чтобы облегчить актерам объяснение в любви, я попробовала не послушаться ремарки («вбегают»), и снять экстравагантность выхода.

Сделав так, я почувствовала, что это в корне искажает чеховский замысел. Что делать? Мы решили собраться вечером, никого больше не вызывать и попробовать смело, не стесняясь, своими словами нащупать неподдающееся логике самочувствие.

Это была одна из самых интересных и самых коротких репетиций. Мы договорились только о том, кто вбегает первым. Решено было, что Б. Смирнов убегает от Т. Зябловой — Шурочки, убегает потому, что боится не справиться с нахлынувшим на него чувством.

И по тому, как Смирнов бегом вбежал в комнату и, схватившись за голову, кричал: «Не надо, не надо, Шурочка!..» — а Зяблова плача говорила ему: «… я вас люблю, Николай Алексеевич…» — сразу стало понятно, что Чехов во всем прав. А в это время Смирнов уже смеялся таким счастливым, радостным смехом, что невозможно было удержаться от слез. Я остановила репетицию. Нам троим все было ясно.

Больше мы этой сцены не репетировали. Оставили ее до сценических прогонов, на которых актеры себя чувствуют смелее. Мы долго не расходились после этой пятиминутной репетиции и говорили о том, что значит доверие к автору и как часто мы, режиссеры и актеры, бываем виновны, подходя к новой современной пьесе обязательно «с карандашом».

В каких бы условиях ни игрался «Иванов», нигде и никогда эта сцена не вызывала смеха, всегда зрительный зал реагировал с глубокой сосредоточенностью и серьезностью…

Приход А. Д. Попова на спектакль бывал для меня всегда самым ответственным моментом. Я и сейчас, когда его нет на свете, сверяю свои мысли об искусстве с тем, что он говорил и мог бы мне сказать. И рада тому, что, пока он был жив, я ни разу внутренне не обходилась без потребности услышать его прямое, порой суровое суждение.

После спектакля «Иванов» он пришел за кулисы неожиданно для актеров.

Собирались постепенно. Б. Смирнов стоял с бородой в руках. Алексей Дмитриевич был взволнован. Он стоял молча, сжав зубы, и внимательно смотрел то на одного актера, то на другого. Его волнение передалось всем, и его никто ни о чем не спрашивал. Наконец он сделал резкое движение, будто полоснул себя ножом по горлу. «Какая духота! — {525} сказал он. — Взяли вы меня, и вы, и Чехов». Потом поздравил всех, а вечером наговорил мне такую кучу замечаний, которые я еле‑еле успела рассказать актерам в течение целого репетиционного дня…

## 2. Вновь «Кремлевские куранты». — Это — мой долг. — Лепка души актера. — Четвертый Забелин. — Я ухожу из детского театра.

Стоит ли объяснять, какие сложные чувства вызвало во мне предложение возобновить в Художественном театре спектакль «Кремлевские куранты»? Я согласилась сразу, во время первого же разговора с А. Тарасовой, которая обратилась ко мне еще «неофициально». Конечно, я сделаю это в память о Владимире Ивановиче, о нашей работе с ним. Это мой долг, и тут не могло быть колебаний.

Но как трудно мне было войти вновь в Художественный театр! Я не была там ни разу с осени 1949 года. Вот уж никогда не думала, что так трудно будет мне когда-нибудь идти по мхатовскому коридору, встречаться с билетерами, со старыми знакомыми из технического персонала… Еле‑еле хватило сил, чтобы не раскиснуть вконец.

Руководство театра предложило мне не только новую постановку «Курантов», но и возвращение в МХАТ. Я отклонила это предложение, сказав, что приобрела в Детском театре свой дом. И принялась за работу. «Куранты» предстояло восстанавливать с новым составом, и главное — с новым исполнителем роли Ленина.

Кандидатура Смирнова возникла как-то сразу и одновременно — у меня, у П. Маркова, у А. Солодовникова (директора МХАТ) и у Е. Суркова (заведующего литературной частью). Хотя, честно говоря, черты, необходимые для этой роли, в Смирнове угадывались еще очень смутно. Привлекали талантливость, интеллигентность, человеческая чистота и, как было очевидно по «Иванову», способность мыслить на сцене.

Некоторые изменения сделал в пьесе сам Погодин. Как я уже рассказывала, премьера «Курантов» была в Саратове, во время войны, без автора, и мы с В. Я. Виленкиным сами конструировали тогда финал спектакля. Погодину, увидевшему спектакль уже в Москве, все это понравилось, но теперь он с полным основанием захотел вступить в свои авторские права.

В режиссерскую работу включились И. М. Раевский и В. П. Марков. Я возглавляла постановочный коллектив.

{526} Мы решили восстановить декорации В. Дмитриева — опять-таки в память о работе Владимира Ивановича. Сделать это было трудно — материалов не оставалось, самих декораций не было. Две замечательные женщины — Т. Б. Серебрякова и И. Л. Эльяссон с помощью В. Шверубовича по каким-то записочкам, фотографиям и по памяти восстанавливали все это.

Приступив к работе с актерами, я с удивлением почувствовала, что помню все внутренние ходы, весь психологический и действенный костяк пьесы, хотя прошло пятнадцать лет. Нельзя сказать, что мы *восстанавливали* спектакль, — процесс был гораздо сложнее и тоньше, ибо прошли не просто годы, а пятнадцать лет тяжелых испытаний, мы все изменились и уже новыми глазами смотрели на то, что своими руками создавали когда-то. Но что самое удивительное, — моя память сохранила как раз суть замысла Погодина, а главное в «Курантах» не могло измениться.

Самое сложное и интересное заключалось, конечно, в работе со Смирновым. Принципиально невозможен был для меня путь механического восстановления роли с другим актером. Режиссура в моем понимании — это прежде всего лепка души актера, сложнейшее настраивание неповторимого душевного инструмента. Те струны, которые когда-то Немирович-Данченко, Леонидов и я нащупывали в душе А. Грибова, отсутствовали у Смирнова, у него была иная творческая организация, которую, может быть, он сам еще не знал, а я после «Иванова» — только чувствовала.

Кстати, я интуитивно ощущала, что сам подход к роли Ленина со временем тоже должен в чем-то измениться. За прошедшие годы изменился, тоньше стал в театре подход к характерности. «Похожесть» Ленина уже не могла занимать столь значительное место в работе. Смирнов дома слушал пластинки с записью речей Ленина, пробовал угадать тембр голоса, картавость и т. д., но все это было его «домашней» работой. На репетициях мы старались до поры не говорить об этом.

Главным было ощутить особую природу мысли Ленина, мысли гения, особую способность быстро ориентироваться, из тысячи дел и вопросов выбирать главное. Смирнову вначале это было очень трудно.

Кто знает, может быть, теперь, сыграв Ленина еще в двух пьесах и нескольких кинофильмах, получив такое высокое признание, как Ленинская премия, Смирнов и не вспоминает, с каким трудом мы вместе, шаг за шагом, открывали в его душе пласты, нужные для этой роли, и соскребывали все ненужное, мешающее. Это был тяжелый, но радостный труд.

Хорошо ли, что трудное забывается? Наверное, все-таки нет. Потому что в трудностях кроется какой-то секрет постоянного обновления. Мне {527} хочется думать, что Смирнов нет‑нет, да и вспомнит тот процесс «целинной» вспашки своей души, которым мы вместе жили.

Работал Смирнов так, как можно только мечтать. Он буквально жил ролью. Это была одна из моих самых больших режиссерских радостей в жизни — я видела актера, способного по-настоящему вынашивать в себе роль, создавать ее в себе, самому переформировываться в зависимости от нее.

Но «проходил» Смирнов в театре все-таки очень трудно. Он действительно был совсем как маленький ребенок, которого я проводила через бурный водопад. Преклонение его перед МХАТ было огромно. Когда мы с ним впервые вышли на сцену, глаза его были полны слез и он смог сказать только одно: «Я на сцене Художественного театра!?» От невероятного волнения он запинался, то впадал в пафос, то начинал шептать. Неверящих в него в театре было хоть отбавляй. Вплоть до приема спектакля художественным советом, да и на заседании этого совета раздавались голоса, что это «не наша школа» и т. п. Среди всех этих сомнений и пересудов нас всегда поддерживал П. А. Марков, упрямо повторявший: «Пусть Мария Осиповна доведет все до конца». Так же стойко держался и А. В. Солодовников.

Я верила в Смирнова абсолютно, ни минуты не сомневаясь, только было страшно за его нервы. Он впадал в отчаяние, не верил в себя, я видела, что его иногда легко сбивают партнеры, требуя прямого общения: «Говори мне! Убеждай меня!» Это недовольство актеров было неслучайным. Я видела, что в МХАТ все больше забывают понятие «объекта», столь важное для Немировича-Данченко. Сложность общения забывалась, подменялась лобовым общением «глаз в глаз». А для нас со Смирновым как раз было очень важно, что Ленин мыслит очень широко и время от времени как бы «отрывается» от партнера, уходя в свой более широкий и важный ход мыслей. Это было, кстати, одно из самых существенных требований Немировича-Данченко к роли Ленина.

Мы внимательно следили за тем, как Смирнов день ото дня становился все более убедительным и точным, как у него появлялись новые нотки, в голосе, как изменялись жест, походка, весь внутренний ритм.

В нашем искусстве иногда бывает замечательный момент чуда, когда, измученный долгими поисками, актер вдруг словно переходит какую-то невидимую грань и товарищи по работе, оказавшиеся невольными зрителями этого редкого момента, видят переход в новое качество, в чужой образ.

В работе Смирнова этот счастливый миг не наступал очень долго. Настал он во время репетиции сцены «У кремлевской стены», когда усталый после заседания Владимир Ильич, уйдя от своей охраны, гуляя по Александровскому саду с Рыбаковым, неожиданно говорит не о повседневных {528} делах, а о праве большевика мечтать, не бояться разлада между мечтой и действительностью.

Смирнов репетировал без грима, в своем обычном костюме, но перевоплощение артиста было таким полным, что мы, режиссеры, на репетиции были глубоко взволнованы. С этого момента лед по-настоящему тронулся.

Новых исполнителей в «Курантах» было много. Но самым интересным из них был Б. Ливанов — Забелин. Я еще раз испытала радость работать с этим замечательным актером. Его творческая интенсивность поразительна. Репетиция начинается в десять утра, а Ливанов приходит уже с огромным количеством мыслей по каждому куску роли и готов работать сколько угодно, ибо его энергия неиссякаема. Не случайно его так любили и Станиславский, и Немирович-Данченко, пророча ему огромное будущее. В работе с режиссером, которому он верит, Ливанов поразительно послушен, податлив и одаривает режиссера во сто крат.

Кроме того, он (что мне тогда было очень важно) доброжелателен. Он всячески помогал Смирнову, никогда не отказывался, если нужно было, двадцать раз что-то повторить, прийти вечером на дополнительную репетицию и т. д.

Это был четвертый Забелин в моих руках. Сначала — Тарханов, потом — Хмелев, затем — Болдуман. И вот теперь еще один, новый Забелин, сразу покоривший и убедивший всех нас своей жизненностью.

Ливанов искал в этом характере то, что свойственно человеку, ученому, измерившему из конца в конец всю Россию, вместе с рабочими тянувшему провода первых русских электростанций. В сцене у Иверской он не юродствовал, как Тарханов, и не философствовал, как Хмелев. Он и сюда приходил работать. Всю жизнь он работал по двенадцать часов в сутки, не мыслил себе существования без заводского шума, без грохота машин, без человеческих голосов. Он не может сидеть дома в затхлой тиши кабинета, отводя душу в ворчании на новую власть и дожидаясь, пока что-то изменится. Ему необходимо сознание, что и теперь, почему-то оказавшись выброшенным из нормальной трудовой жизни, он продолжает работать. Если сейчас не строят электростанций, — он будет, подобно Прометею, раздавать людям огонь, «серные безопасные спички фабрики Лапшина». Для Ливанова — Забелина естественно и то, что он бранится у Иверской с монахом, и то, что среди бела дня он колотит возле Малого театра «знакомого господина».

Когда в дом к нему приходит Рыбаков, он испытывает сложные чувства: готов выгнать этого варвара, осмелившегося ухаживать за его дочерью, и в то же время с жадным любопытством присматривается к нему. Забелину чрезвычайно важно сейчас, тут же выяснить для себя, {529} что представляют собой эти дикари, захватившие страну и собирающиеся строить социализм. Кто такие эти люди, для которых он, всю жизнь работавший, как вол, оказался вдруг бурбоном и контрреволюционером? Соответственно с тем, как изменился в исполнении Ливанова образ Забелина, менялась и сцена его встречи с Лениным. Ливанов — Забелин сразу понимает огромные масштабы предложенного ему дела. Но в нем живет яростное сопротивление человека, уже привыкшего к позе ученого, которого варвары выбросили из жизни, как старый ненужный башмак.

Необычайной силы борьба происходит здесь в душе ливановского Забелина. Он не желает идти на мировую с большевиками и в то же время все больше увлекается конкретными вопросами, предлагаемыми ему Лениным. Мучаясь, терзаясь, он больше всего злится от мысли, что по вине большевиков одичал в своем одиночестве и сейчас может оказаться неспособным принять огромную работу, которую ему предлагают. Забелин Ливанова не может не понять ленинской реакции на то, что ученый торгует спичками. Мы строили эту сцену так, что Ленин, почувствовав сопротивление Забелина, кончал разговор с ним и уходил в свои очередные дела. Он как бы не замечал присутствия Забелина, предоставив ему самому решить, что делать дальше. Яростное самолюбие ливановского Забелина мешает ему самому начать разговор.

Я очень люблю это место у Ливанова. Он всей кожей ощущает, что Ленин уже занят другим делом и перестал интересоваться им. Медленно, трудно, боясь унизить себя, он возвращается к разговору о возможности своей работы. «Не знаю, способен ли я», — говорит он неуверенно, но нам уже очевидно, что он не может вернуться обратно к Иверской…

Пьеса Погодина драматургически интересна еще и тем, что в ней много колоритнейших маленьких ролей. Умение выписать эпизодическую роль так, чтобы в нескольких репликах раскрывалась вся жизнь человека, требует большого драматургического мастерства. Не меньшего искусства требует эпизод и от актера (секрет создания эпизода заключается прежде всего в умении найти самую яркую, самую характерную черту в образе и, сосредоточив на ней внимание, построить цельный человеческий характер).

Мастер-часовщик — один из блестящих эпизодов пьесы. Его превосходно играл в первом и играет во втором варианте спектакля Б. Петкер. Мы искали в образе и бытовую конкретность, и философский характер мышления, свойственный человеку, который всю жизнь имел дело с чем-то «абсолютным», — с временем. При полной жизненной достоверности этого чудаковатого старика образ, созданный Петкером, глубоко романтичен. Его пафос — пафос больших философских раздумий: «Распалась связь времен», но из этой распавшейся связи должно родиться что-то новое, значительное, огромное — такова центральная {530} тема Петкера в роли часовщика. И он горд и счастлив, что именно ему, старому еврею, видевшему в жизни так много горького, довелось «научить кремлевские куранты играть “Интернационал”».

Надо сказать, что в общем, несмотря на трудности, которыми была окружена работа Смирнова, весь процесс репетиций оказался удивительно творческим, насыщенным, сосредоточенным. Вступили в силу этические традиции МХАТ — дисциплина была идеальна, отношение к работе у всех самое серьезное. Спектакль мы готовили к съезду партии, ответственность была велика.

На премьеру должны были прийти делегаты XX съезда. А за неделю до этого на художественном совете произошло сражение из-за Смирнова, которого многие не приняли. Тут в роли борца я увидела Н. Ф. Погодина. Он говорил, что целый ряд кусков его просто потряс. Он увидел одухотворенного Ленина, и у него нет ни капли сомнения в том, что Смирнова примут зрители. Он говорил, что Б. Смирнов — именно такой Ленин, какого он мечтал написать в «Курантах», — вдохновенный мечтатель, который вырывается силой своего интеллекта к громадным прозрениям.

Погодин оказался прав — любая аудитория, где бы ни игрался спектакль, горячо принимала исполнение Смирнова. Образ, им созданный, по праву занял свое место в советской Лениниане, начатой Б. Щукиным.

Есть в моей душе одно бесконечно дорогое воспоминание — я видела Владимира Ильича Ленина. Это воспоминание питало меня в течение многих лет, которые были отданы в разные периоды «Кремлевским курантам». Это было так.

Мой отец узнал от В. Д. Бонч-Бруевича, что Московский комитет партии решил отпраздновать пятидесятилетие В. И. Ленина.

Не знаю, откуда взялась во мне такая невероятная энергия, но я уговорила отца попросить у Бонч-Бруевича пропуск для меня. И вот я, тогда ученица театральной студии, прошла вместе с музыкантами в дом 15‑а на Пушкинской улице (бывшая Большая Дмитровка), где в те времена располагался Московский комитет партии. В этом доме я бывала много раз, там помещался Литературно-художественный кружок.

Степень моего волнения была огромной. Минуты, пока часовой проверял пропуск, казались мне вечными. Я была уверена, что в последний момент все изменится и я не увижу Ленина.

Наконец, я прошла в зал. Там я встретила друга моей юности Б. В. Гольцева. Удивленный моим присутствием, он все же взял шефство надо мной, и мы уселись с ним очень близко от эстрады, справа. Гольцев сказал мне, что Ленин отказался присутствовать на чествовании, но говорят, что тов. Мясникову, секретарю МК партии, удалось уговорить его приехать на концерт.

{531} Собрание началось без Ленина. Выступавших было много. Я запомнила А. В. Луначарского, которого уже несколько раз слушала в Политехническом музее. Помню высокую фигуру А. М. Горького, его глухой голос, жест руки, спокойно разрезающий воздух, и слова, которые, как будто приобретая форму, застывали и держались над залом, весомые и красивые. Горький сравнивал Ленина с Христофором Колумбом, с Петром Великим, говорил о том, что Ленин несет счастье всему миру. Помню, как он несколько раз сказал: *счастье, счастье, счастье* — и мне подумалось, что это слово звучит у него так, будто он сам очень хочет его, но оно ему пока неведомо. А потом приехали Владимир Ильич и Крупская. Такой овации я никогда, конечно, не слыхала, и сама себя вела так, что Гольцеву пришлось усаживать меня на стул, а взглянув на него, я увидела, что и у него лицо сияет.

Потом все как-то мгновенно успокоилось и начал говорить Ленин. Я тогда еще ничего не слыхала о том, как он выглядит, как говорит, даже не видела его фотографий. Легкая картавость, своеобразный тембр голоса и невероятная стремительность мысли — все было ново, захватывало огромным обаянием. Он с непередаваемым юмором поблагодарил за то, что ему разрешили не присутствовать на юбилейных речах, а затем серьезно, резко, сурово говорил об опасности зазнайства. Потом он говорил о будущем, о том, что впереди еще большие трудности.

Я никогда, ни до, ни после этого вечера, не видела, чтобы человеку была свойственна такая магнетическая заразительность. Он был абсолютно свободен, в нем не было ни тени превосходства, и вместе с тем каждым своим словом он вел куда-то вперед…

Добровейн сел за рояль и сыграл «Аппассионату», и я смотрела, как Ленин слушал музыку… Потом мы с Гольцевым всю ночь бродили по Москве. Прошло много лет, и на премьере «Кремлевских курантов» мы встретились с Гольцевым. В антракте, увидев его, я забыла на несколько минут свои режиссерские обязанности, и мы стали вспоминать с ним тот вечер и тот громадный, душевный подъем, который нам выпало счастье испытать…

… Итак, «Куранты» опять увидели свет рампы. Им предстояла долгая жизнь.

Спектакль идет до сих пор, не раз его вывозили за границу. Но об этом я узнаю уже из статей в газетах…

… Работа в МХАТ была закончена, я вернулась в Детский театр. Надо сказать, что Детский театр в это время переживал расцвет. В него приходили новые молодые актеры, его спектакли все чаще становились событием театральной Москвы, к нам рвался и взрослый зритель, сметая «возрастные барьеры». Главным критерием в оценке работы становилась художественность, и взрослые получали от спектаклей не меньше удовольствия, чем дети. Словом, все было хорошо.

{532} В это время я и ушла из Детского театра, проработав там ровно десять лет. Ушла, несмотря на глубокую привязанность к коллективу. Двумя словами можно сформулировать причину моего ухода так: фактическое отсутствие в театрах института художественных руководителей…

Я решила, что принесу больше пользы, если сосредоточу свои силы на работе в ГИТИС — на воспитании молодой смены режиссеров. Кроме того, меня все чаще стало тянуть к письменному столу. Хотелось написать книгу, вновь, шаг за шагом пережить то, что постепенно формировало во мне художника, с благодарностью вспомнить тех, с кем меня свела судьба. Это желание стало активной потребностью и облегчило мне решение отказаться от театра. Уйдя из Центрального детского театра, я с удивлением обнаружила в себе непреходящий интерес к принципам, лежащим в основе жизни театров для детей. По-видимому, работа в театре, в котором вопросы эстетического воспитания детей и молодежи находятся во главе угла, оставили не только глубокий след в душе, но вызвали к жизни потребность быть в курсе работы в ТЮЗах. По инициативе М. И. Пушканской, при кабинете детских театров ВТО была организована творческая лаборатория для главных режиссеров ТЮЗов. Я согласилась вести ее. И до сих пор занятия в этой лаборатории кажутся мне интересными и плодотворными. Мы ставим и пытаемся находить решения многих творческих проблем, связанных с спецификой работы в ТЮЗах.

Я встретилась с людьми, которые глубоко заинтересованы в судьбах своих театров, отдают им жизнь, готовы сделать все для максимального их роста. Работа с режиссерами, за плечами которых большой жизненный и творческий опыт, своеобразна и очень интересна. Мы теоретически и практически разрабатываем учение Станиславского о действенном анализе, ищем современную репетиционную методику. Многое, очень многое вносят сами участники лаборатории. Ситуация, при которой режиссеры, руководящие театрами, с радостью становятся учениками, доказывает, какое стремление к усовершенствованию живет среди нашей режиссуры. Я приобрела новых единомышленников, живущих в разных городах нашей республики. Ю. П. Киселев, З. Я. Корогодский, Л. А. Ящинина, Б. А. Наровцевич… Я называю только тех, чьи спектакли я ездила смотреть.

И все же я поняла, что без театра жить не могу.

# **{****534}** Собиновский, 4, ГИТИС **{****535}** Десятая глава 1. Встреча со старыми друзьями. — Новый ракурс педагогики. — Алексей Дмитриевич на приемных экзаменах. — Смена поколении. 2. Драгоценное единство. — Уроки Попова. — «Тех, кому стоило отдавать себя, больше…» — Жертвенность профессии. — Судьбы и характеры наших учеников. — Какими они будут? 3. Мой «Вишневый сад».

## **{****536}** 1. Встреча со старыми друзьями. — Новый ракурс педагогики. — Алексей Дмитриевич на приемных экзаменах. — Смена поколении.

В Государственном театральном институте имени Луначарского (ГИТИС) я начала работать с 1948 года. Алексей Дмитриевич позвал меня на свой (тогда третий) режиссерский курс. К тому времени у меня уже был довольно большой педагогический опыт, но он касался работы с молодыми актерами. С режиссерами я не занималась, только иногда приходила на занятия А. Д. Попова, с интересом наблюдая, какие отличающиеся от актерских задачи он ставит перед своими учениками. Кроме того, я очень дружила с В. Г. Сахновским, влюбленным в режиссерский факультет ГИТИС, он много рассказывал мне о том, как постепенно выковывалось это молодое творческое дело.

Приглашение Алексея Дмитриевича работать вместе было большим событием в моей жизни.

Я очень серьезно задумалась над тем, с каким багажом прихожу к молодым режиссерам, к людям профессии, которая казалась мне с каждым днем жизни все более трудной и все более прекрасной. Смогу ли я помочь им найти путь к режиссуре? Ведь я сама стала режиссером {537} только после пятнадцати лет актерской работы. Мне надо было решить, чтó из опыта воспитания актера может быть использовано на режиссерском факультете.

Я знала, что пойду рука об руку с А. Д. Поповым, знала круг проблем, которыми он жил, которыми он интересовался. Понимала степень, нашего творческого единомыслия — это облегчало задачу. Вместе с тем я уже давно выработала в себе твердую привычку — брать на себя полную ответственность за то, что я делаю, вне зависимости от того, помогаю ли я тому, кто в конечном итоге отвечает за работу, или отвечаю за нее сама.

Я вспомнила своих учителей. При всей разности, неповторимости их индивидуальностей я ясно сознавала, что они были всегда впереди актера во всем комплексе своей художественной природы. Они открывали законы поведения актера на сцене, потому что видели дальше, глубже, острее и тоньше. Они умели видеть целое, не пропуская частностей. Их спектакли поражали цельностью мысли, завершенностью и гармонией формы. Они были удивительными психологами. Всей своей жизнью, всем своим существом утверждали они высочайшие идейные и этические ценности.

И главное, может быть, самое главное, они каждым словом, каждым уроком, каждой репетицией направляли воображение своих учеников к эстетике прекрасного в *жизни*, к умению слушать жизнь, отталкиваться от нее, проверять свое творчество впечатлениями первородными, первичными. Они не уставали повторять, что это бесконечно трудно, что такое искусство требует колоссальной наблюдательности. Именно оно дает пищу воображению, дает основу высокому творчеству, которое не сможет довольствоваться копией с жизни, а откроет в жизни те закономерности, которые были скрыты от глаз менее зорких. Чтобы воспитать в молодых людях эти качества, нужно было создать целую школу, прививающую разнообразнейшие необходимые навыки. Искусство педагогики — искусство изустное.

Очень небольшое количество упражнений, сочиненных Станиславским, опубликовано. Огромный педагогический опыт Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Лужского, М. Чехова, Телешевой, Мейерхольда, Певцова нигде не описан.

Но упражнения эти живы, все время дополняются новыми, старые вытесняются, иногда временно, и вновь входят в жизнь, а порой исчезают надолго. Многие из них стали законами, стали глубокой, мудрой школой органического процесса, творческого самочувствия актера. Нужна ли эта школа работы актера над собой в процессе воспитания режиссера?

Много часов мы проговорили с Алексеем Дмитриевичем на эту тему. Я рассказывала ему о тех упражнениях, которые казались мне наиболее {538} интересными, он говорил о том, какие упражнения он изобретал для режиссеров.

… Перед первым уроком мне приснился сон.

Я у Константина Сергеевича в Леонтьевском. «Как работать с режиссерами?» — спрашиваю я его. «Так же как с актерами, но только пусть они играют и мужские и женские роли, а то мужчины смогут потом помогать только мужчинам, а женщины — женщинам».

Я рассказала Алексею Дмитриевичу этот сон, он рассмеялся:

— Никому не говорите, что это сон, мы выдадим его как наш новый педагогический прием. Это здорово развяжет ребят.

Прошло много лет, но я и по сей день, анализируя пьесу в действии, пользуюсь «советом» Станиславского…

В ГИТИС я встретилась со старыми друзьями и приобрела новых.

С Юрием Александровичем Завадским меня судьба связывала затейливо.

Сначала детство: три красавца — Юра, Вера и Володя Завадские дружили со мной, сестрой и братом. Юра Завадский, старший из нас, выступал на гимназических вечерах и читал Пушкина. Он, так же как и мы, бывал у Чариных, но не принимал участия в наших детских спектаклях. Он был юношей, мы — детьми, хотя разница между нами была всего три-четыре года. В него были влюблены все старшие девочки, а мы их дразнили. Про себя мы его называли «сказочный» — это означало сказочный принц. Увидев его через много лет в роли Калафа, я невольно вспомнила детское прозвище.

Детство прошло, и мы встретились вновь в Крыму, в туберкулезном санатории — там лечились Вера Завадская и я. А Юрий Александрович приехал навестить сестру.

Это была замечательная встреча. Завадский был уже в Мансуровской студии, он рассказывал нам о студии, о Вахтангове и читал «Незнакомку» Блока:

Восходит новая звезда,  
Всех ослепительней она,  
Недвижна темная вода,  
И в ней звезда отражена.  
Ах! падает, летит звезда…  
Лети сюда! сюда! сюда![[80]](#footnote-81)

Мамы — моя и Веры Завадской — жили вместе с нами и, зная строгие правила санатория, были начеку. Как только кто-нибудь из медперсонала появлялся на горизонте, они давали нам знать, и Завадский тушил свечу.

{539} Так навсегда и запомнилось мне это чтение: Завадский сидит на полу, закрыв пламя свечи так, что оно светит только на страницы, и звучат стихи Блока…

Потом при встречах в МХАТ и особенно в ГИТИС, по-моему, мы оба воспринимали друг друга сквозь дымку прошлого, в котором для нас навсегда остались живыми наши матери, сестры и братья…

МХАТ — большой дом, и случается так, что, прожив в нем тридцать лет, так и не успеваешь познакомиться с человеком, который живет и работает рядом.

С Николаем Михайловичем Горчаковым я после «Битвы жизни» ни разу не встретилась в работе и по-настоящему узнала его только в ГИТИС. Оценила его ум, такт, культуру, скромность и работоспособность. Мы очень быстро нашли общий язык и подружились.

Встретилась я вновь и с моим другом по МХАТ Ириной Сергеевной Вульф-Анисимовой. Она ушла из МХАТ юной актрисой, чтобы работать вместе с Ю. А. Завадским; за прошедшие годы стала прекрасным режиссером и педагогом и сумела пронести через всю жизнь большую творческую дружбу с Юрием Александровичем. Их совместная работа на курсе всегда интересна. Она отражает индивидуальность каждого из них, а творческое единомыслие руководителей придает работе курса особый отпечаток.

С Николаем Васильевичем Петровым я познакомилась впервые в ГИТИС. Всегда подтянутый, бодрый, доброжелательный, он восхищал великолепной памятью, образной речью, умением пошутить тогда, когда сгущались тучи. В нем сохранилась душа юноши, поэтому были так интересны его рассказы, поэтому он так жадно прислушивался к тому, как оценивала кафедра его работу на курсе.

Когда я пришла в ГИТИС, кафедрой режиссуры руководил Н. М. Горчаков, затем — А. Д. Попов, и всегда на этой кафедре царила настоящая творческая дружба. Попов, Горчаков, Завадский, Лобанов, Петров — у каждого из них был свой театр, свои принципы, но желание обмениваться опытом у всех было постоянным, замкнутость отсутствовала, обсуждения принципов методологии были горячими, дружными. Мне сейчас кажется, что и Попов, и Лобанов, и Горчаков — люди, в собственном театре довольно замкнутые и, нечего греха таить, нередко одинокие, — в ГИТИС прорывались к общению, радовались ему, питались им.

Я вспоминаю А. М. Лобанова, пришедшего в ГИТИС после тяжелых переживаний в театре. Этот большой художник, по-моему, наиболее интересно раскрывался именно в ГИТИС — я до сих пор помню многие его блестящие высказывания, экзамены его курса, в которых всегда проявлялась особая острая, современная наблюдательность. Все его работы напоминали о том, что нельзя отрывать психологию современного человека от внешней манеры говорить, ходить, носить кепку, закуривать.

{540} Лобанов был великий мастер жанровой характеристики сегодняшнего дня. Жанр был для него непременной ступенью к раскрытию духовной жизни современника.

В атмосфере работы кафедры царили принципиальность и дружелюбие. Если Горчаков обладал дипломатичностью и мягкостью, Попов иногда ставил вопросы почти жестко, им руководило огромное чувство ответственности перед молодежью, перед будущим театра.

ГИТИС открыл для меня какой-то совсем новый ракурс педагогики. Воспитание режиссера оказалось делом сложным и увлекательным. Более основательными сравнительно с воспитанием актеров были требования и к общей культуре человека, к мере его интеллигентности, да и актерское мастерство постигалось режиссером особым образом. Я постепенно приобщалась к этой науке, увлекалась ею, видя во многих своих молодых учениках повторение моих режиссерских мечтаний, сомнений, ошибок, открытий. Оказалось необычайно увлекательным делом вести человека по лабиринтам режиссерского искусства — с момента приемного экзамена, когда в неопытном, умирающем от волнения юнце надо разглядеть художника, до первого самостоятельного дипломного спектакля, проверяющего на деле все полученное за пять лет.

Я полюбила приемные экзамены. Очень интересно следить, как в этот напряженный, решающий момент раскрывается творческая природа человека. Жива ли в нем непосредственность? Умеет ли он заразить своими представлениями окружающих? Способен ли вообще отключиться от посторонних волнений и сосредоточиться на творческом процессе? Собьет ли его неожиданность задания или, наоборот, увлечет?

Я, например, очень ценю в будущих режиссерах непосредственность. Одним из заданий, которое тут помогает, является такое: «Сыграйте мне лягушку (или слона, или петуха)».

Иногда поражаешься, как в этом показе, требующем наблюдательности, юмора, детскости, вдруг исчезают и зажатость, и напускная серьезность и прорывается истинно творческая симпатичная физиономия. А бывает, что от таких заданий гордо отказываются. Один уже солидный товарищ сказал мне, что он — человек, пришел не куда-нибудь, а на режиссерский факультет, и зверя изображать не будет…

Я всегда с интересом наблюдала, как на этих экзаменах вел себя Алексей Дмитриевич. Он выражал весьма поверхностный интерес к теоретическим знаниям абитуриента. Бывали случаи, когда экзаменующийся повергал всю комиссию в ужас, а Алексей Дмитриевич спокойно проходил мимо нелепого ответа:

— Этому-то мы успеем его научить, это нехитро запомнить, кто что написал и в каком веке, — говорил он. — Важно, способен ли он слышать жизнь, чувствуется ли в нем хоть в зачатке эмоциональная мысль…

{541} Нередко на коллоквиуме, когда поступающий собирает остаток своей нервной энергии, готовясь дать бой по самым умным вопросам (для чего чаще всего бессмысленно перечитывает энциклопедию), Алексей Дмитриевич поражал не только студентов, но и членов комиссии самыми неожиданными вопросами.

— Рыбу удите? — спросил он однажды студента, который с полным знанием дела рассказывал о связи учений Станиславского и Павлова.

Вся ученость мгновенно исчезла, и мы впервые увидели умные, человеческие глаза студента, не понявшего, почему ему задают этот вопрос, но действительно очень любившего удить рыбу, о чем он тут же со всей увлеченностью и знанием дела рассказал. Стоило ему освободиться и перестать изображать «умного и достойного», как раскрылась прелесть его индивидуальности.

Студента, который довольно бледно читал, замкнуто и неуверенно отвечал на вопросы, но написал интересную, оригинальную работу, Алексей Дмитриевич спросил совсем странно:

— Скажите, когда вы в последний раз плакали?

Студент побледнел, взглянул зло на Алексея Дмитриевича, как бы охраняя свой внутренний мир от неожиданного вмешательства, и наконец еле выговорил:

— Когда умер мой отец.

— Когда это случилось? — дружески спросил Алексей Дмитриевич.

— Давно, десять лет назад.

— Больше не плакали?

— Нет.

— Замечательный парень, — сказал Алексей Дмитриевич, когда тот вышел.

Он не ошибся. Это был один из самых способных наших учеников.

Работая в ГИТИС, мы наблюдали интереснейшее явление — быстроту смены «поколений». Особенно это заметно было на своем курсе, который набирается раз в четыре года. Внутренний и внешний облик молодежи меняется с поразительной быстротой. Время кажется нам настолько относительным, когда пристально следишь за вновь приходящими, что тут, как говорится, держи ухо востро, чтобы иметь подлинное право вести молодых за собой. Не отставать от жизни — великий закон для педагога, но и не позволить себе идти на поводу у моды — мимо этого соблазна тоже необходимо пройти. Мне он всегда кажется чем-то вроде крашеных волос у старух.

Отличить моду от истинно нового — в этом сказывается подлинная культура человека.

В первые годы моей работы в ГИТИС основным составом учащихся на режиссерском факультете были люди, чью актерскую работу прервала война. Немало среди наших студентов было людей с протезами. То {542} живое, подлинное, настоящее, что они приносили с собой, было их личным опытом героических взлетов и будней войны.

С 1950 года на нашем факультете стали появляться студенты из социалистических стран. Помню, как курс вначале настороженно встретил немца, как не мог отделить от него фашизм, как постепенно росло доверие к этому парню и, наконец, возникла большая дружба.

Помню, как скромный кореец делал на первом курсе этюд — он, раненый, возвращается домой. У ручья он умывался, вынимал из вещевого мешка ордена и украшал ими грудь. Мне показалось неправдоподобным такое количество орденов. «Откуда он их взял?» — подумалось мне. Оказалось — это были его собственные. Он сыграл кусочек из пережитого им самим. «Я их надел перед тем, как войти в дом, — сказал он, — чтобы мой маленький сын не сразу увидел, что я хромаю. И жене будет приятно, что я храбро воевал…» Этюд кончился трагично. Хижина была пуста. Он потерял свою семью.

Помню болгарку, которая делала такой этюд. Она — девочка, и мать обматывает ее лентой с патронами и гранатами, потом надевает на нее широкое пальто и отправляет с бабушкой в деревню. Это тоже был случай из жизни студентки. Она ребенком участвовала в движении Сопротивления.

Интересно, что аналогичные сюжеты попадались и на последующих курсах, но там, потеряв свою подлинность, свою первозданность, они уже звучали литературной реминисценцией, и мы отводили их, старались пробудить в студенте память о действительно наблюденном в жизни. Вспоминая то один курс, то другой, понимаешь, что главное в процессе педагогики — это умение уловить личный опыт каждого студента, разобраться в его индивидуальности. Тогда легче ему помочь, направить, воспитать. Угадать своеобразие каждого нового курса — залог успеха его роста. А изменения, явные, ощутимые, приносит каждый новый набор. В особенности это было в последние годы. Эти изменения касаются многих сторон и внешнего, и внутреннего, психологического порядка.

Послевоенный ГИТИС — это не только многонациональный, но и *международный* по своему характеру институт. В него приезжают учиться молодые люди со всего мира. Я говорю об этом не только для того, чтобы подчеркнуть, так сказать, масштаб нашего влияния, но для того, чтобы была понятна атмосфера, в которой формируются наши студенты сейчас. На нашем факультете, например, сейчас учатся русские, украинцы, белорусы, евреи, казахи, эстонцы, литовцы, латыши, татары, азербайджанцы, армяне, грузины, чуваши, якуты, киргизы, осетины. Кроме того, и представители Болгарии, Венгрии, Чехословакии, Германской Демократической Республики, Исландии, Кипра, Ирака, Монголии, Вьетнама, Чили, Эквадора, Ливана, Афганистана. {543} Создается сложнейшее сплетение культур, национальных особенностей, человеческих характеров. Взаимовлияние происходит и на наших глазах, на занятиях, и в общежитии. Все это придает процессу нашей работы особый характер.

Другое, очень интересное изменение касается «человеческого материала». Еще совсем недавно на режиссерский факультет поступали (и имели преимущества при поступлении) люди с актерской биографией. Некоторые кончали актерский факультет и переходили на режиссерский, почувствовав влечение к этому делу. У иных по каким-то причинам не сложилась актерская судьба в театре. Так или иначе, мы имели дело с людьми из театральной среды, с театральным опытом. Их знания и интересы питались этим опытом и очень скупо выходили за его рамки.

В течение последних лет жизнь резко все это изменила. В смысл этих изменений, мне кажется, стоит вдуматься.

Известно, какое огромное место в жизни людей сейчас занимают точные науки, техника, физика, химия. Это рождает у некоторых мысль, что искусство — область «второго сорта», «второго плана», и люди, туда идущие, тому соответствуют. Жизнь показывает совсем другое. На моем курсе сейчас восемь инженеров, людей, имеющих высшее техническое образование. У каждого из них своя причина, по которой он не сразу пошел в искусство.

Люди получили профессию, которая давала им материальное благополучие, но, очевидно, не приносила счастья. Что-то существенное в их душах оставалось незаполненным и требовало наполнения. Они пошли в режиссуру не потому, что ничего, кроме театра и искусства, с детства не знали и не любили, а потому, что познали и поняли в жизни многое и потянулись к театру сознательно, *от жизненного опыта*.

Человек, наделенный от природы интересом к живой человеческой психологии, к живым человеческим ощущениям и не получающий в своей профессии удовлетворения, тянется туда, где ему кажется, он найдет ответ. Процесс, по-моему, очень естественный и для театра плодотворный.

Если попробовать назвать самое главное, что, с моей точки зрения, определяет сейчас психологию этого поколения наших воспитанников, то это обостренная неприязнь к фальши во всех ее проявлениях. Они очень тонко чувствуют фальшь в жизни и открыто, непосредственно реагируют на нее, — это уже результат общего изменения нашей действительности в последние годы. Они чутко распознают фальшь театральную и литературную, она их уже не привлекает, в какие бы эффектные одежды ни рядилась, — это уже от состоявшегося собственного, личного знакомства с жизнью, от того, что жизненными образами и {544} конфликтами они заражены в большей степени, чем театральными и литературными.

Разве это не прекрасно? И как ответственна задача поддержать и развить это!

Студент режиссерского факультета обязан, должен быть художником сейчас, в годы обучения, и наша задача это особое состояние в нем поддерживать и выращивать. Подчас этому мешает отсутствие у него подлинной культуры. Нельзя забывать, что из маленьких зернышек грубости нередко вырастает большое хамство, выходит тот тип режиссера, который мне лично ненавистен. Когда режиссер хвастает своей необразованностью, тем, что «я не читал» (подразумевается «но зато я талантлив!»), я внутренне исключаю этого человека из круга дорогих и интересных мне людей. Опыт режиссера складывается не только из его личного опыта, но из многолетнего и даже многовекового опыта человеческой культуры. Режиссура — интеллигентная профессия.

Один из самых любимых моих курсов — первый, когда идет бурный, интереснейший процесс раскрытия индивидуальностей. Как я уже упоминала, ГИТИС — институт многонациональный, часто туда поступают люди из стран, культура которых нам мало известна. Они приносят с собой художественные традиции своей страны, особенности ее быта, и все это раскрывается не в пышных национальных концертах и песенно-танцевальных представлениях, а в ежедневном тонком и сложном творческом общении.

Интересно, что в первых этюдах идет «выплеск стандартов», например обязательное «изгнание шамана» или поющая и играющая на гитарах Испания. Докопаться до подлинного быта, обычаев, лица страны бывает трудно — многие ребята плохо знают русский язык и вообще не имеют понятия о тех законах существования на сцене, которые обычны для нас. Например, для вьетнамских студентов было невероятным открытием, что на сцене можно не изображать слезы или смех, а действительно заплакать или засмеяться. Но эти же студенты приносят в ГИТИС невиданную для нас пластическую культуру, великолепную тренированность тела.

Еще более непростой бывает встреча в ГИТИС со студентами из западных стран. Там тоже свои традиции, свое мироощущение, свой уровень культуры. И все это на режиссерском курсе просто не в состоянии оставаться скрытым, замкнутым, незамеченным. Наоборот, идет активнейшее раскрытие людей, национальных особенностей, темпераментов, взглядов на жизнь. Ничто так не раскрывает человека, как процесс творчества, а когда в этом процессе участвуют двадцать — двадцать пять молодых людей, жадно познающих себя и друг друга, — может ли что-нибудь быть интереснее?

## **{****545}** 2. Драгоценное единство. — Уроки Попова. — «Тех, кому стоило отдавать себя, больше…» — Жертвенность профессии. — Судьбы и характеры наших учеников. — Какими они будут?

Говоря о ГИТИС, я беспрерывно вспоминаю совместную работу с Алексеем Дмитриевичем.

Я могла бы, конечно, в этой книге заняться обобщением своего педагогического опыта. Но на основе этого опыта мною написаны другие, теоретические, книги и статьи.

Сейчас мне хочется рассказать о ГИТИС, как о доме, который на много лет соединил меня с А. Д. Поповым, дал еще одно, новое русло нашей творческой дружбе.

Я уже писала о том, что единство за режиссерским столом — залог успеха в процессе создания спектакля. В еще большей степени это касается педагогики.

Руководитель курса, не умеющий создать единства «педагогического штаба», никогда не добьется высокой творческой собранности курса.

Алексей Дмитриевич умел это делать превосходно. Педагоги, работавшие с ним, чувствовали себя художниками. Но вместе с тем он всегда воспитывал не только курс, но и педагогов. А. З. Окунчиков, проработавший с ним много лет в театре и ГИТИС, я, а затем и А. А. Некрасова — каждый по-своему, рос и чувствовал себя нужным на курсе.

Постепенно на нашем курсе сгладилось резкое деление на преподавание мастерства актера и режиссуры. Я вела и те и другие занятия, Алексей Дмитриевич входил во все, и мы вместе отбирали упражнения «тренинга и муштры», на которых так настаивал Станиславский и которые стали основой воспитания на всем режиссерском факультете. На каждом курсе они, естественно, приобретали своеобразный оттенок, так как личность педагога вносила свои коррективы.

Мы с Алексеем Дмитриевичем твердо решили разрабатывать педагогические приемы, которые могли бы с первого курса разбудить в студентах чувство ответственности за свою будущую профессию. Одним из решающих ее звеньев является право на *воспитание* коллектива. Мы не жалели времени на вопросы, связанные с идеологией, этикой и эстетическими критериями.

Трудная наука — слушать и видеть жизнь — внушалась нами с первых минут обучения. Отсюда возникли режиссерские дневники, в которые студенты должны были записывать увиденные в жизни и «обжегшие их воображение» (как любил говорить Попов) мизансцены.

{546} — Научитесь видеть их в жизни, — тогда я поверю, что вы будете их творить на сцене, — говорил он.

Эти дневники не ограничивались записью мизансцен. Студенты должны были записывать разнообразные примеры того, как ими открываются в жизни законы творчества. Внутренний монолог, ритм, действие в разных предлагаемых обстоятельствах, физическое самочувствие, атмосфера — все, добытое нашими великими учителями, должно быть вновь, проверено жизнью.

Пожалуй, я только теперь ясно понимаю, насколько последовательно мы добивались того, чтобы учение Станиславского и Немировича-Данченко входило в сознание наших студентов как неразъединимое целое. Мне кажется, что это было главным в нашей педагогике.

Тема «безобразья» мучила Алексея Дмитриевича. Меня всегда увлекала проблема характерности. Мы разрабатывали ее на множестве упражнений.

Студенты должны были найти «зерно» характера разнообразных животных. Это приводило к угадыванию и внутренних особенностей, и их пластического своеобразия. Мы просили их сыграть людей разных возрастов и профессий. И всюду твердым критерием было — не изображать, а добиваться максимальной правды в логике предлагаемых обстоятельств. Мы старались привить студентам мысль, что современное искусство требует точности и тонкости выразительных средств. Помню упражнение, которое студенты сначала восприняли как невыполнимое. Они долго смеялись и даже назвали его мистическим. Мы разделили группу пополам, посадили друг против друга. Каждый студент из одной группы должен был выбрать кого-то из другой, и этот «кто-то», не зная, выбрали его или нет, должен был угадать и подойти именно к тому, кто его ждал.

Задача осложнялась тем, что всякого рода внешние знаки, подмигивание и тому подобное были запрещены.

Как только мы добились серьезного отношения к заданию, упражнение очень скоро стало выходить настолько точно, что его можно было безбоязненно выносить на экзамен.

Как студенты угадывают, удивлялись те, кто видел это упражнение впервые. Телепатия? Нет. Каждый угадывал по-разному. Потому что по-разному протекал процесс «вызова». Один угадал, потому что избравший его старался вести себя «как ни в чем не бывало», и это показалось подозрительным; другой, потому что избравший его ни разу на него не взглянул; третий, оттого что поймал тень скользнувшей и тут же спрятанной улыбки. Замечалось тонкое, еле уловимое. А если даже порой и не угадывалось, процесс внимания все равно бывал всегда творчески обостренным, а после упражнения вызывал у большинства мысли и примеры жизненной наблюдательности и чуткости. А разве {547} чуткость, умение проникнуть в то, что не лежит на поверхности, не обязательное качество режиссера?

Вспоминается мне еще одно из самых любимых упражнений Алексея Дмитриевича.

Студент повторяет про себя какой-нибудь монолог, который ому придется сейчас же нам прочитать. А все остальные задают ему (по нашему знаку, чтобы внести разнообразие ритма) какой угодно вопрос. На этот вопрос надо ответить и сейчас же вернуться к своему главному делу — повторению монолога. Мы добивались быстрого переключения, естественности процесса, когда человек умеет подчинить свое внимание главному, но вместе с этим, находясь среди людей, в состоянии откликнуться на все их вопросы. Это упражнение раскрывало механизм «второго плана».

Любил Алексей Дмитриевич упражнение, которому я еще во времена Чеховской студии научились у Чехова, а он в свою очередь — у Станиславского.

Поздороваться друг с другом, как люди, которые видятся впервые. Кто он? Кто я для него? Кто он для меня?

Тысячи разных упражнений накопились в памяти. Сколько раз мы собирались с Алексеем Дмитриевичем привести их в порядок, записать…

Интерес к форме мы прививали студентам, заражая их любовью к живописи. Сначала тренируя их внимание на анализе картины, на ее сути, на своеобразии выразительных средств, композиции, цвета.

Потом студенты играли картины. Выбор был всегда многообразен: Репин, Суриков, Федотов, Рембрандт, Пикассо, Домье, Гаварни, Пророков и Корин, Дейнека и Пименов.

Сложность была в том, чтобы угадать в картине «авторское лицо», событие, характеры, атмосферу, стиль и перевести на язык действия. На этом изучается и природа мизансцены.

Действие начинается как бы за пять минут до финала картины, а кончается на точно зафиксированной мизансцене. Как жестоко Алексей Дмитриевич придирался к смазанному движению, к неточному повороту головы или ракурсу тела, а особенно к бессмысленному или плоскому психологическому построению сюжета картины!

Он любил раздавать студентам поговорки: «Не в свои сани не садись», «Не все коту масленица» и т. д., и требовал создания этюда на современную тему. Упражнение приучало студентов к точности мысли, которой должен быть подчинен этюд.

Свободное творческое общение со студентами было основой воспитательного процесса.

Не забуду, как Алексей Дмитриевич обсуждал на курсе свои спектакли. Он выносил их на суд совсем зеленых учеников, уверенный, что никаких скидок не будет. В этом он, действительно, не ошибался, так {548} как подхалимаж (в самом хитром его проявлении) искоренялся им решительно. Правда, было другое. Молодые люди на первых курсах один за другим (и чем моложе они были, тем эта черта проявлялась ярче) стеснялись говорить хорошие слова. И вот они, каждый в силу своего темперамента и умения, находили крупные и мелкие недостатки в его спектаклях. К концу создавалось впечатление трагического провала спектакля. Я волновалась и злилась, понимая необъективность этих обсуждений. Но Алексей Дмитриевич останавливал все мои попытки вмешаться и своим широким, размашистым почерком записывал на бесконечном количестве листков все замечания. На его лице всегда можно было прочитать то, что делалось в его душе. Он хмурился, сжимал губы, подергивал плечами, но никого не прерывал.

А потом начинался разбор всех выступлений. Уже во время выступлений студентов он то и дело вставал, присаживался то на подоконник, то на край стола, а потом и полностью отрывался от своего места. Студенты волей-неволей тоже меняли положение и вместе со своими стульями и записями перемещались так, чтобы видеть Алексея Дмитриевича. Порой они еле поспевали за ним. «Молодец», — говорил он одному, толкая его кулаком в плечо, — жест, который всегда выражал высшую форму симпатии. А другого разносил, как говорится, в пух и прах за неумение видеть, за ремесленную концепцию, за самопоказ и оригинальничанье.

Он спорил, нападал, защищал свой замысел и своих актеров, но безоговорочно принимал замечания, которые могли улучшить спектакль. Главное, что в этих дискуссиях он разговаривал со студентами как с художниками, младшими по возрасту, но, так же как и он, избравшими бесконечно трудную профессию.

Он заставлял их вновь отвечать на вопросы, которых они не коснулись в своих выступлениях, расширял диапазон эстетических и идейных требований, раскрывал технологию режиссуры. Откровенно, как перед самыми близкими друзьями, он рассказывал им свой замысел и тут же анализировал его просчеты, свои ошибки и ошибки исполнителей. На этих обсуждениях вставали кардинальнейшие вопросы мировоззрения и профессии, — так Попов воспитывал своих единомышленников в искусстве.

В некоторых вопросах Алексей Дмитриевич бывал беспощаден, неожиданно жесток — он отчислял ленивых, неумных, неталантливых. Это могло произойти не только в конце первого курса, но и на втором, и на третьем. Он имел полное право на это: делалось все, чтобы, если есть в человеке талант, он проявился бы. Мы требовали от студентов полной затраты сил, ума и энергии, — иного подхода не терпит наша профессия. Способные на такую затрату выдерживали испытания, неспособные покидали институт.

{549} Нашей совместной педагогической работе предшествовали долгие годы дружбы. Мы знали друг друга, казалось, прекрасно, но теперь мне ясно, что ГИТИС стал самым замечательным полным и богатым периодом нашей дружбы. Я училась у Алексея Дмитриевича, он с громадным интересом относился к тому, что я принесла с собой в ГИТИС, Мы много говорили о методе действенного анализа, открытом Станиславским в последние годы жизни, и Алексей Дмитриевич разрешил мне смело начинать экспериментировать на руководимом им курсе.

На первых же работах (это были «Провинциалка» Тургенева и «Осенняя скука» Некрасова), пристально вглядываясь в процессы, происходящие в студентах, он принял и оценил новую методику. Но ему казалось, что работа над этими пьесами облегчена тем, что они кратки.

— Надо попробовать разобрать таким же образом «Мещан», — предложил он. — Здесь и проблема горьковской лексики, и сила мысли, и характер общения — все посложнее.

«Мещане» стали работой, в которой мы впервые для себя сознательно поставили сложнейшую задачу — соединить метод действенного анализа К. С. Станиславского со всем наследием Вл. И. Немировича-Данченко. Это была удивительная работа по интенсивности теоретического осмысления. Пожалуй, «Мещане» сыграли наибольшую роль в становлении нашего творческого единомыслия в педагогике.

Одновременно с этой работой я решила приготовить Алексею Дмитриевичу сюрприз. На другом курсе я приступила к работе над «Виндзорскими проказницами» Шекспира. Однажды, чтобы увлечь Н. П. Хмелева новой методикой, я уже проделала такой эксперимент: «Как вам это понравится» мы показывали ему целиком этюдами. Но в Ермоловском театре это делали влюбленные в Шекспира молодые актеры, а здесь, в ГИТИС, его должны были осуществить режиссеры. Я боялась, что у них не хватит эмоциональной непосредственности, столь необходимой для методики Станиславского. Но я ошиблась.

День показа был назначен. Шляпы, плащи, бокалы, бочонки, корзина для белья, в которую проказницы прячут Фальстафа, — все было подготовлено… Моменты, когда возникали песни, были определены, и концертмейстер сидела за роялем. Я давала ей знаки вступления, ориентируясь не на реплики, а на конфликты, исчерпанность той или иной темы.

Это был очень радостный показ. Стихия веселья, розыгрыша, импровизации, которая таится в великой шекспировской комедии, была раскрыта непринужденно, с верой во все происходящее, с азартом, который свойствен талантливой молодежи. Все это «дошло» до Алексея Дмитриевича. Не знаю, кто из переживших день счастливого признания Алексеем Дмитриевичем нового метода работы, остался потом этому методу верен. Но он сам, со свойственной ему остротой аналитического {550} мышления, увидел в методе действенного анализа такие возможности, что с тех пор и до конца своих дней на всех курсах, руководимых им, мы разрабатывали этот педагогический прием Станиславского.

Входя в подготовленную этюдами работу, Алексей Дмитриевич встречался с «размятым» материалом, которому уже можно было ставить большие, серьезные требования.

И он ставил эти требования — и по линии психологической точности, и в области пластической выразительности, и по линии активной мысли и цельности речи. Я назвала бы эти требования *комплексными*. Может быть, в этом выражалась самая основная черта его педагогики. Он не верил в точность намеченного действия, если оно затрагивало только интеллект человека, не раскрывая сферы эмоций. Он не верил в правду мысли, если студент не умел высказать эту мысль цельно, не дробя ее на отдельные фразы и слова. Он не верил в возможность правдиво жить психологически, если тело актера, его пластика не подчинялись ему. Иногда казалось, что он ставит перед студентом настолько сложные задачи, что они непосильны ему. Но потом, в процессе работы, студент постепенно осваивался и в нем вырабатывался стимул к такому комплексному подходу. Алексей Дмитриевич уводил его от схематизма, код какой бы личиной этот схематизм ни скрывался.

Превыше всего он ценил в студенте образное мышление. Это не значит, что он недооценивал знания или способность к анализу. Но одних этих качеств мало для художника. Все способности души должны питать воображение, рождать образ, живое конкретное видение. Он не принимал никаких «архивных», как он говорил, исследований пьесы, если они не перерабатывались в образ. «Актер от вас ничего не получит», — говорил он порой в ответ на добросовестный рассказ о пьесе, лишенный образного проникновения в нее. У самого Алексея Дмитриевича образное и аналитическое начала были абсолютно нерасторжимы, — и в педагогической работе это всегда давало замечательные результаты.

Однажды это ярко выявилось в работе над «режиссерскими паузами». Каждый студент должен был сочинить такую «паузу», в которой нет текста, но которая обусловлена происходящим, предшествует тексту или завершает сказанное. Пауза должна быть связана с эмоциональным «зерном» пьесы, с ее поэтическим строем, с характерами и внутренними монологами действующих лиц. По мысли Алексея Дмитриевича, эти паузы должны были стать маленькими режиссерскими новеллами, раскрывающими суть происходящего.

В ремарке «Двенадцатой ночи» значится: входят герцог, Курио и другие придворные музыканты. Алексей Дмитриевич предложил студентам самостоятельно разработать паузу, которая раскрывала бы атмосферу в замке, владелец которого безнадежно влюблен в прекрасную Оливию. {551} Показали, В центре сцены в кресле сидел герцог. Справа от него расположился художник с мольбертом, слева музыканты, игравшие на лютнях, и несколько придворных, готовых исполнить волю Орсино.

По тому, как Алексей Дмитриевич смотрел на сцену, — сурово сдвинув брови, скрестив руки и откинувшись всем корпусом назад, — было ясно, что надвигается «разнос».

— Стоп!! — крикнул он, крепко ударив ладонью по столу. — Скажите, на что воздействует музыка? — Все молчали. — Она воздействует на слух, а не на зрение. У вас же музыканты все время лезут герцогу на глаза. Слова Орсино: «Играйте громче» — становятся бессмысленными. Не почувствовали сути паузы. Не почувствовали аромата сцены. Я понимаю, — вы собирались доиграть в паузе то, что придворные пытаются развлечь герцога, отвлечь его от грустных мыслей, но подумайте, какими примитивными средствами вы это сделали! Вы полностью обошли вопрос взаимоотношений герцога и его слуг, вели себя назойливо, а герцогу мешали думать об Оливии.

— Любопытно тут вот что, — продолжал возмущаться Алексей Дмитриевич, — все элементы паузы найдены верно — и музыканты тут, и музыку вы подобрали хорошую, и фигура художника вполне правомерна, но использование всех частей неверно. Все рассыпается, потому что у вас не возникло образного решения сцены. Сразу примитивно взят центральный, главный объект. Все беспрерывно смотрят на герцога. Это же пытка! У всех до одного были неверные объекты, а отсюда уже и неверные мизансцены и неверная атмосфера.

Алексей Дмитриевич высморкался. Он очень смешно сморкался, громко и энергично, — это всегда означало, что сейчас он ринется в работу. Он пошел на сцену. Он начинал сразу с каких-то действий, а потом уже объяснял. Перетащил тяжеленное кресло вбок. Никто, как всегда, не успел помочь ему.

— У герцога в душе буря, а композиция мизансцены уравновешенная, на середине сцены — это никуда не годится. Я переношу кресло для того, чтобы нарушить равновесие… А теперь давайте мне людей!

Расставив широко ноги, похлопывая себя по карманам пиджака, он зорко вглядывался в темный зал, выискивая тех, кто ему понадобится для паузы. Собрав всех, он сказал:

— Вот вам случай убедиться, что действие должно питаться предлагаемыми обстоятельствами. Если оно оторвано от них, воображение молчит. Отчего страдает герцог? Оттого, что любимая дала обет хранить семилетний траур по умершему брату. Она недоступна, но отказ снять траур делает ее для Орсино еще прекраснее, еще желаннее. Он болен любовью, но он *не хочет* выздороветь. Здесь уже раскрывается стихия гениальной комедии. Как же нам создать фон для этого влюбленного, которого Шекспир в конце пьесы соединяет с любимой?

{552} Алексей Дмитриевич быстро распределил людей: Курио (Ф. Сахиров) должен был стать главным организатором — музыканты и охотники подчиняются его указаниям. Музыканты были убраны за кулисы, всюду были расставлены «связные» с разными группами, которые то появлялись, то исчезали по знаку Курио. Единственной фигурой, кроме герцога, на сцене был художник, который пишет портрет влюбленного. Попив его тоже отодвинул от герцога, посадив спиной к нам.

— Помните, что величиной измерения тишины является звук, измерителем динамики — неподвижная фигура. В нашей композиции эта фигура герцог. Твой объект, — обратился Алексей Дмитриевич к герцогу, — Оливия. Весь монолог целен, без каких бы то ни было движений. Распоряжение о музыке — без оборотов головы или тела. Хватит движения руки, кисти. Ты знаешь, что вокруг тебя люди, которые ринутся исполнить любое твое желание.

— А ваш объект, — обратился он к занятым в сцене, — герцог, но встретиться с ним глазами запрещено. Всем дается задание. Сыграйте мне этюд. Герцог смертельно болен. Организуйте психологическую подготовку к операции. Исход операции смертелен. Воля больного закон. От вас зависит усладить последние минуты умирающего. Попадаться ему на глаза нельзя — он может прочесть в ваших глазах приговор себе. Я оставляю на сцене только художника, его присутствие облегчит задачу. Курио, тебе больше всех необходимо угадать, что в данный момент нужно герцогу. Ты сможешь маскировать свои взгляды на него, подходя к художнику. Он пишет портрет Орсино и потому имеет право смотреть на него.

Этюд был сыгран великолепно. Необыкновенная серьезность «подготовки больного к операции с заведомо смертельным исходом» рождала точную атмосферу, мягкость звучания музыки приобретала особое значение для тех, кто хотел выполнить «последнее желание» герцога. Без всякого сговора участники сцены стали двигаться абсолютно бесшумно, и хотя возникло множество проходов и подходов друг к другу, герцог после окончания своего монолога был глубоко удивлен, что за его спиной была развернута такая большая сцена. Алексей Дмитриевич уточнил ее в течение десяти минут, внося коррективы только в ее технику.

Мы все во главе с Алексеем Дмитриевичем от всей души смеялись. Исполнители были радостно возбуждены, понимали, что сцена заблестела, но не могли дать себе ясный отчет в том, что же произошло.

— Вот видите, — сказал Алексей Дмитриевич, — а ведь я задачу вам не изменил. Я только «обмакнул» ее в поэтику Шекспира. Возникла иная оценка, иные объекты, иная атмосфера.

Студенты потом спрашивали меня: «Что все-таки сделал Алексей Дмитриевич?» Я затруднялась ответить. И все-таки думаю, что главным было его «снайперское» ощущение *образа* картины.

{553} В той же «Двенадцатой ночи» был еще один интересный случай.

Это была сцена, когда Мария подбрасывает Мальволио написанное ею от имени Оливии письмо. Сэр Тоби, Фабиан, Эндрью и Мария — все понимали, что пришли сюда развлекаться, все предвкушали удовольствие, которое их ожидало, если Мальволио поверит письму.

Начало сцены — ожидание Мальволио — шло хорошо. Но как только Мальволио появлялся и начинал мечтать о возможности пленить Оливию, — сцена замирала.

Исполнителю Мальволио приходилось мучительно пережидать по пять, шесть реплик, данных Шекспиром подслушивавшим, участники розыгрыша никак не могли «наступить» на реплику партнера, а внутри своей реплики разыгрывались, тем более что Шекспир вкладывал в их уста самые темпераментные слова: «Прямо руки чешутся намять бока скоту»; «Арбалет мне! Глаз ему выбить!»; «Чтобы его на части разорвало» и т. д.

Пришел Алексей Дмитриевич. Я рассказала ему, что сцена не клеится, все только делают вид, что им весело, на самом же деле каждая репетиция приносит все новые вывихи.

Показали. Алексей Дмитриевич отнесся с необычайным аппетитом к возможности наладить сцену.

— Технически, а значит, и по существу неверно решена группа подслушивающих. Неверен объект, неверно физическое самочувствие, неверно общение, поэтому актерская техника не справляется с задачами слова, без которых Шекспиром не овладеешь. Вы все сейчас объясняете мне и партнерам, что разыгрываете Мальволио и якобы получаете от этого удовольствие. Чувствуя, что врете, вы стараетесь подхлестнуть, себя правдой темперамента и врете еще больше. Сейчас я вам дам две *технические* задачи. Одну — Мальволио, другую — «веселой своре».

Алексей Дмитриевич пошел на сцену, долго примеривался и положил письмо так, что оно было видно каждому из прятавшихся за кустами.

— Мальволио, в течение первой половины монолога двигайся по сцене так, чтобы быть то совсем рядом с письмом, можно даже постоять на нем, то в другой стороне. Делай все, что делал раньше, но запомни мое техническое задание. А вам, «великие комики», такая задача. Бросьте свои переживания, они ложны. Задача у вас одна: вы — рыболовы. У всех удочки налажены. Плывет огромная рыба — Мальволио, ее нужно поймать. Для этого нужны сосредоточенность, воля, трезвая оценка… Близко Мальволио подойдет к письму — рыба ваша, отойдет — рыба может уплыть. Техническое задание состоит в том, что все обязаны говорить свои реплики немедленно, один за другим, не допуская ни малейшей паузы, и каждая реплика должна быть дикционно отточена. Это потребует работы, усилий, но вы поймете, что такое сложная музыкальность Шекспира. Сейчас каждого из вас непроизвольно тянет к {554} анархии, и поэтому гибнет мелодия, сложная и интересная, которую, по замыслу Шекспира, ведет Мальволио, а вместо нее я слышу аккомпанемент — непомерно разросшиеся звуки трубы или барабана…

Задача «заарканить» рыбу захватила студентов настолько, что техника беспаузных реплик стала получаться довольно скоро. Был перенесен объект с них самих, веселящихся от своей затеи, на Мальволио, который может в любой момент уйти, не подняв письмо. Каждую секунду все могло сорваться. Это создало великолепное напряжение.

Самым интересным было то, что накапливаемая в процессе сцены внутренняя энергия все же искала выхода, и как только Мальволио ушел со сцены, раздался бурный смех. Помню, как сэр Тоби (его играл талантливый В. Пансо, один из любимых учеников Алексея Дмитриевича) повалился от смеха наземь и в полном восторге от выдумки Марии посадил ее к себе на колени. Это было великолепной импровизацией, — она вылилась из верно прожитой предыдущей сцены.

Очень интересно Алексей Дмитриевич разрабатывал с учениками проблему *формы* спектакля. Он нащупывал эту форму прежде всего в характере взаимоотношений героев.

— Грош цена придуманной форме, — говорил он. — Если Константин Сергеевич учил нас, что нужна не сыгранная, а *созданная* роль, то в еще большей степени нам нужен созданный, а не поставленный спектакль. Пока не поймете этого, будете тянуться к ремеслу.

Вместе с тем уже на самых начальных ступенях обучения режиссуре он воспитывал в студентах чувство композиции, мизансцены и пластической выразительности.

Он делал это часто на примерах живописи, считая, что режиссеру необходимо научиться у художника умению связывать, сцеплять отдельных людей в одно целое. Как бы различны ни были художники по своей технике, по своим выразительным средствам, по цветовой гамме, но если в основе картины лежит определенное событие, мастерство художника всегда выражается в умении подчинить отдельных людей этому событию.

Помню блестящие разборы «Боярыни Морозовой», «Не ждали», «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Алексей Дмитриевич очень любил Домье, говорил, что каждый режиссер должен на разных этапах своего творческого роста возвращаться к этому художнику, чтобы учиться у него цельности подчинения отдельных частей главному, поразительной динамике внутреннего ритма, диктующего и технику рисунка.

Большие, длинные переходы в Шекспире… Решая эту проблему, Алексей Дмитриевич обращался к живописи. Он говорил, что всегда старается каждое изменение мизансцены делать глазами художника, как бы рисуя картину в движении. То же он постоянно советовал делать студентам. Он говорил, что мизансцену надо лепить, как птицу в полете, {555} что она в каждый момент движется к своему образному выражению, за которым следует или занавес, или же новый переход одной пластической формы в другую, то есть в следующую мизансцену.

— Федорова! — кричал он студентке, игравшей Виолу: — Ты хорошо сказала:

Мне нелегко тебе жену добыть,  
Ведь я сама хотела б ею быть!

Но как ты ушла! Подумай! Как ты ушла! Ведь ты прямо-таки нырнула за кулису и выбрала для этого кулису самую близкую, чтобы сделать самый маленький шажок. А уходы и приходы в Шекспире должны быть самыми длинными, какими только позволяет сценическая площадка. «Капанье» словами в монологах для меня так же нетерпимо, как отсутствие широкого, перспективного движения. Пластическая выразительность начинается тогда, когда мысль обострена. Скульптура мысли вызывает скульптуру пластики. Необходимо разбудить темперамент мысли на большой кусок, тогда вы не сможете механически обрывать внутреннюю жизнь с последним словом…

Он считал ложной и вредной теорию: «Не думайте о внешнем выражении». Эта теория разрывает комплекс процесса подлинного искусства. Именно отсюда возникает в театре так называемое «великое сидение» в образе.

Актер, приучивший свое тело к неподвижному сидячему положению, выйдя на сцену, в пространство, все еще находится во власти потенциальной привычки тела сидеть. И режиссер ему подкладывает «бревнышки», «деревца», подставляет «пенечек», а если действие происходит в комнате, то на выручку приходит стул, табурет, кресло, диван и т. д. На сцене репетиционный стол заменяется другим столом, покрытым «стильной» скатертью, и т. д.

Нельзя внутреннюю подвижность тренировать в отрыве от тренажа тела в пространстве. Надо искать жизнь тела и ритм образа в пространственных условиях, чтобы все психологические, душевные движения вышли наружу. Надо, чтобы режиссеры как следует помечтали, поразмыслили над тем, как любое психологическое движение проявляет себя вовне. Этот процесс в режиссерском сознании должен идти синхронно. По-видимому, именно эти мысли Алексея Дмитриевича привели его к такому полному, такому глубокому и безоговорочному приятию метода действенного анализа Станиславского.

Сам Алексей Дмитриевич был щедро награжден громадным талантом нераздельного видения. Уже читая пьесу, он видел ее в движении, а на любом показе курсовой работы болезненно воспринимал ложную статичность, неоправданность мизансцены или бессмысленную перемену ее во имя внешней динамики.

{556} Каким бы Алексей Дмитриевич ни бывал усталым, утомленным или даже нездоровым, стоило ему прикоснуться к Шекспиру, и он молодел, как будто получал новые живительные соки.

Работа над «Виндзорскими кумушками» была необычайно интересной и радостной. Алексей Дмитриевич увлекся ею, и мы весело и дружно окунулись вместе в Шекспира. Алексею Дмитриевичу, как и мне, хотелось вырвать Шекспира из лап «театральности», раскрыть в нем поэтическое через подлинно живой, человеческий быт. В этом смысле «Виндзорские кумушки» дают громадные возможности, но и ставят большие трудности. Трудности главным образом потому, что в пьесе заложен бешеный заряд веселья, энергии и остроумия, он требует такой истинности, что актерам не только психически, но и физически с этим трудно справляться. Один розыгрыш сменяет другой, одно комическое столкновение подгоняет следующее, один комический образ борется за свое первенство с другим.

Говорят, Фальстаф в «Виндзорских кумушках» менее ярок, чем в «Генрихе IV». Наверное, так. Но и здесь он бесконечно смешон наивной практичностью, неодолимым жизнелюбием и т. п. Дойдя до предела-нищеты, он пускается в явно невыгодное предприятие, которое он считает гениальным. Ему показалось, что миссис Форд во время одного из обедов «жеманилась, улыбалась, зазывала соблазнительной улыбкой, а миссис Пейдж, не замечая этого, сама потеряв голову от любви, прожигала его насквозь, как луч солнца сквозь увеличительное стекло». Это решило проблему грандиозной наживы, — Фальстаф решил нажиться на их любви к нему. «Я буду их казначеем, а они моими казначействами». Сцены званого обеда у Пейдж, во время которого поведение двух дам наталкивает Фальстафа на «гениальный замысел», в пьесе нет, хотя об обеде есть неоднократные упоминания. М. М. Морозов предложил включить ее; в основу текста был взят монолог Фальстафа о хересе из второй части «Генриха IV».

Алексею Дмитриевичу понравилась такая мысль. Эта сцена стала своеобразным прологом спектакля. Текста у других исполнителей не было, и Алексей Дмитриевич добивался от всех напряженнейшего внимания к Фальстафу — А. Шатрину.

Он предложил тому встать в центр сцены, широко расставив нош и запрокинув голову с раскрытым ртом, в который течет янтарная струя хереса из поднятого двумя руками бочонка…

— Найди такую мизансцену тела, — говорил он, — чтобы скульптору захотелось лепить фигуру Бахуса.

С момента, когда началась картина, на сцене царила напряженная тишина… Но дважды, когда Фальстаф опускал бочонок, чтобы перевести дух, многочисленные гости торопливо и шумно меняли места наблюдения над человеком с ненасытной утробой. Среди гостей на первом {557} плане сцены — миссис Форд и миссис Пейдж. Они в числе других не могли оторвать глаз от Фальстафа.

— Смотри на их восторженные глаза, — подсказал Алексей Дмитриевич, — и мотай себе на ус — влюбились бабочки!

Бочонок выпит до дна, подброшен вверх, и начинается гимн хересу.

«Знаете ли вы, что такое херес? Это благородный напиток!.. Будь у меня тысяча сыновей, я им тысячу раз повторил бы одно и тоже — дети мои, бросьте пить пиво, пейте херес!»

Алексей Дмитриевич предлагал Фальстафу обращаться с этими словами к двум прелестным дамам, найдя точное физическое самочувствие.

— Фальстаф стар, толст, но он умен, остроумен, он заткнет за пояс любого молодого, он знает, как обращаться с женщинами, и готов помериться силами с любым. Но он пьян, мимо этого проходить нельзя. Возьми для себя, что вино обостряет его мысли, повышает его жизнелюбие, слова без всякой задержки льются потоком. Вино действует ему на ноги, и он ищет равновесия. Он стоит, расставив ноги, как матрос на корабле, и двадцать раз подумает, прежде чем переменить позицию тела…

Помню репетиции сцены, когда Фальстаф приходит на свидание к миссис Форд. Там его ждет засада — кумушки сговорились, они собираются упрятать Фальстафа в корзину с грязным бельем.

Мы показали Алексею Дмитриевичу сцену. Мы строили ее на том, что Фальстаф играет не свойственную ему роль любовника, а миссис Форд раскаляет страсть Фальстафа, ловко увертываясь от его рук. Все смеялись, смеялся и Алексей Дмитриевич.

— А сейчас мы переделаем сцену, — сказал он весело. — А ну‑ка, давайте сюда стол с яствами, вино и кубки.

Когда все было готово, он обратился к Фальстафу:

— Сними какие бы то ни было «любовные» интонации. Идя на свидание, ты приготовил ассортимент любовных слов. Но тут тебя ждет неожиданность — великолепный ужин и вино. Садись, уплетай за обе щеки, пей и подавай любовные реплики. Хорошо бы в руках держать индюшачью ногу или баранью кость — обгладывай ее, а одновременно подмигивай возлюбленной. Текст говори крепко, смело, не окрашивай его ничем. А ты, — обратился он к миссис Форд, — не забывай, что миссис Пейдж тут же, в этой же комнате, спрятана за ковром. Ты сейчас обедняешь себя тем, что у тебя один объект — Фальстаф. На самом же деле у миссис Форд два объекта: Фальстаф и спрятанная в засаде миссис Пейдж. Это даст тебе совсем другую перспективу…

Мизансцену выхода миссис Пейдж он построил блестяще. Фальстаф в страхе от возможной встречи с миссис Пейдж бежал к ковру, чтобы спрятаться за ним. Миссис Форд создавала ему всякие препятствия, а тем временем миссис Пейдж с трудом выбиралась из-за ковра. Она {558} не могла сразу выбраться и ощупывала руками ковер, ища выхода. То же самое делал по другую сторону ковра Фальстаф, не замечая от страха, что ковер движется…

Юмор Алексея Дмитриевича в полной мере открылся мне в совместной работе с ним в ГИТИС. Он был неистощим на выдумки, умел одним штрихом придать яркий комизм сцене. Был необычайно чуток к малейшему проявлению юмора у студентов, очень ценил это качество и всячески поддерживал его, но никогда не шел ни на малейшее снижение вкуса во имя того, чтобы было смешно.

— Надо «взорвать», «подмочить» псевдоблагородство свиты Фальстафа, — говорил он. — Они только «*играют* благородных», они претендуют на благородство, но это самая настоящая шпана. Они — «влюбленные в него ученики», они его «свита». Они его «обыгрывают», «подают». Фальстаф выходит первым, они всегда за ним. Но почувствовав его слабость, они готовы предать его тут же и, как свора псов, кинуться на него…

Или еще один великолепный режиссерский штрих. Репетировали сцену дуэли пастора Эванса и доктора Каюса. Сцена показывалась Алексею Дмитриевичу уже в довольно отработанном виде. Она ему понравилась, он сделал только небольшие замечания. Но когда уже собирались переходить к другой картине, он вдруг загорелся:

— Стоп! Место действия у Шекспира названо «Поле близ Лягушачьего болота». Мимо этого нельзя пройти! Хозяин, великий специалист по розыгрышам, наверняка выбрал это место, обдумав все его преимущества. Ну‑ка, давайте, заворачивайте брюки, все движения делайте так, чтобы найти сухую кочку и, только встав на нее, ищите следующую…

Сцена приобрела сразу прелесть подлинной жизни. Кто-то завяз, кто-то, перепрыгивая, задел стоящего, а кто-то еще сгустил атмосферу, наладив лягушачье кваканье.

Лучшей сценой, по общему признанию, был финал спектакля, когда духи и феи щиплют и щекочут Фальстафа. Мне этот финал мерещился без эльфов и духов. Опыт работы над «Как вам это понравится», когда мы передали слова Гименея пастуху, натолкнул меня и здесь к мысли сделать из эльфов и духов переодетых жителей Виндзора, тем более, что все участники пьесы замаскированы и заняты в финальном розыгрыше.

М. М. Морозов поддержал меня, и я рассказала об этом Алексею Дмитриевичу.

Он и в «Укрощении строптивой», и в «Сне в летнюю ночь» всегда добирался до народного пласта в Шекспире. И тут он не только поддержал меня, но и внес в репетиции этой сцены огромную фантазию и темперамент.

{559} — Надо добиться, — говорил он, — чтобы финальный розыгрыш был самым талантливым из всех, которые мы уже видели. «Виндзорцы» должны показать, на что они способны. Никаких эльфов — детей, никаких фей — женщин. Занимайте на соседнем курсе мужчин!

Итак, студенты сами сочинили себе костюмы из домашнего барахла, оркестр создали из кастрюль, мисок, ложек. Ряженые в простыни и одеяла, закутанные в ковры и плащи, с подушками, кастрюлями и горшками на головах, мяукающие, кричащие петухами, лающие, бьющие в медные тазы, звонящие в колокольчики, виндзорцы двинулись на Фальстафа. У каждого из них были свои счеты со старым хвастуном, и они решили как следует попугать его зажженными факелами, криками и щекоткой…

Песенку фей и эльфов пел мужской хор:

Стыд и срам повесам,  
Одержимым бесом,  
Кто живет под властью  
Духа сладострастья!..

На старших курсах, когда студенты уже работали над выпусками спектаклей, Алексей Дмитриевич часто сам показывал.

Как и в театре, так и здесь, среди студентов, эти показы никогда не носили диктаторского характера, в них не было требования копировать. Это всегда был подсказ недостающего звена, умение подтолкнуть к более тонкому пониманию явления. Он обладал особым свойством мгновенно «брать» точное «зерно», точное психофизическое самочувствие и от него искать выразительность пластики.

Тело его было удивительно послушным. Но особенно поражала, конечно, необычайная целенаправленность духовной энергии.

Он много показывал, когда мы работали над «Королем Лиром». Лира играл студент А. Разинкин, которого Алексей Дмитриевич любил и с радостью ему помогал. Он показывал, как Лир ходит, как «смахивает» шута с трона, не затрачивая никакой энергии. Как сидит в кресле и слушает, как смотрит, как в нем борются нежность, детскость и внезапные вспышки гнева. Мне кажется, что в нем самом Лир жил необыкновенно глубоко.

Сила мысли в этих показах поднимала все происходящее до уровня трагедии. Алексей Дмитриевич ненавидел манеру «рвать страсти в клочья», предостерегал учеников от всяческой псевдоэмоциональности.

— Шекспир тянет на страсти, на эмоции, — говорил он, — потому что в Шекспире страсти разговаривают в полный голос, Шекспир провоцирует актера на эмоциональность. А откуда актеру брать ее, пока не раскрыты события, не вскрыто действие, не ясен ход мыслей?

{560} Помню, мы показывали Алексею Дмитриевичу сцену в степи.

— Откуда ветер? — спросил Алексей Дмитриевич. — Только в плохом театре бывает, «вообще ветер и вообще буря». Сейчас Лир и шут не знают ни степени, ни направления ветра… — Он пошел на сцену. Там было поставлено высохшее дерево с одним суком. Походил по сцене, подумал, примерился. — Договоримся, что волны ветра будут дуть отсюда. — Он показал в левый угол портала. — Лир и шут пойдут из глубины, по диагонали, навстречу вихрю. Лир, оставайся в зале, смотри. Шут, иди ко мне!

Суровый, упрямый, сильный, он шел, сопротивляясь ветру. Пытался устоять, но падал, потом вновь поднимался. Его все время отбрасывало назад. Показывая движения Лира, он одновременно показывал шуту место за своей спиной. Шут таким образом прятался от ветра. Но как только Алексей Дмитриевич — Лир падал, шуту удавалось зайти вперед, и он уговаривал спрятаться от бури. Но Лир вновь вставал и шел все дальше, пока не добрался до дерева. Здесь он как бы нашел секундный покой и как-то обвис на дереве, — головой вниз, одной рукой держась за сук, а другую он пытался через ствол дерева положить на голову шута, который, озябший, дрожащий от ветра и страха, пристроился рядом на земле. Молния, удар грома — Лир весь взметнулся. Этот гром и молния как бы всколыхнули секундный отдых — прошла секундная слабость. Вся фигура выпрямилась, голова вскинулась. Казалось, что по его лицу хлещет ливень, вода попадает в глаза, заливает рот, и вот Алексей Дмитриевич провел раскрытой ладонью по своему лицу, как бы освобождая лицо и рот от воды.

«Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!» — произнес он медленно и долго всматривался куда-то вдаль. Он не знал наизусть текста, и никому не приходило в голову суфлировать ему, так как все были захвачены силой его внутреннего монолога. Наконец кто-то зааплодировал, все подхватили. Он резко прервал аплодисменты:

— Вы мне мешаете. Неужели нельзя обойтись без этой чепухи? — и пошел в зал…

— Все, что я показывал, должно быть предыгрой. Фон — удары грома, молния. А текст надо начинать там, где я показал, и говорить весь монолог цельно, не отрываясь от дерева. Бросай вызов стихии — это главное действие. Надо учиться умению через большие пласты текста, не обрывая, не торопя мысль, провести ее через запятые к финальной точке. Стихотворная форма требует строго отобранной скульптурной мизансцены тела и всей пластики сцены в целом. Все это требует от актера в первую очередь крупной эмоциональной мысли, а она связана с полнокровной оценкой фактов. Лир, запомни: первый кусок — острое, резкое движение, неукротимое сопротивление ветру и буре. Потом — секундная слабость, которую сменяет взлет высшего напряжения мысли, {561} выраженной в словесной борьбе с уродством мира. И последний кусок — мысль достигла того предела, когда Лиру кажется, что он сходит с ума. Тогда в нем просыпается новое, нежное человеческое чувство: «Что, милый друг, с тобой? Озяб бедняжка? Озяб и я…».

Алексей Дмитриевич, сидя за столом, подозвал шута (В. Маланкина), загреб его, прижал к груди и долго пытливо и ласково смотрел ему в глаза.

— Вот так и уходи со сцены, — сказал он Лиру, — накрой его плащом, согрей и не отпускай от себя…

Можно ли забыть эти удивительные часы? Забудут ли их когда-нибудь наши ученики, теперь рассеянные по всей стране?

Я часто вспоминаю вопрос Алексея Дмитриевича в минуту его усталости: «Кто вернет мне время, которое я на вас трачу?» Увы, никто этого времени нам не возвращает. Мы никогда не сможем в счет этих часов и дней поставить еще один спектакль или написать еще одну книгу. Остается лишь надежда, что все-таки есть закон творческой эстафеты — я вижу многих наших учеников, не растерявших того, что мы старались им передать, и, наоборот, умноживших и развивших это по-своему. В такую эстафету всегда верил и Алексей Дмитриевич.

Мы учили студентов (*воспитывали*, а не учили, подчеркивал Алексей Дмитриевич) и учились сами. Процесс осознания законов творчества у нас самих был чрезвычайно интенсивным. Мы имели дело не с актерами, не с актерскими самолюбиями, штампами и т. д., не со сроками, давящими на работу, а с молодежью, всегда готовой на эксперимент, с полной возможностью пробовать, искать, думать.

На Шекспире, на Горьком, на лучших произведениях классики мы искали путей к тому, что, как я сейчас понимаю, вообще составляло смысл всей моей творческой жизни, — к соединению методологии Станиславского с открытиями в области творческого метода, сделанными Немировичем-Данченко. Не буду рассказывать подробно — мне приходилось много писать об этом в теоретических и методологических работах. ГИТИС, работа с молодежью необычайно помогали нам — выкристаллизовывались мысли, отстаивались выводы. Мы придумывали свои упражнения, пробовали их, искали наилучшую их последовательность. Таким образом постепенно формировалась наша выношенная и продуманная *программа* воспитания молодого режиссера, которая обогащалась всем накопленным опытом.

Смыслом и целью этой программы было формирование личности художника, личности будущего режиссера. *Личность и школа* — эти две стороны проблемы воспитания театрального деятеля кажутся мае главными и неразрывными.

Величие Станиславского и Немировича-Данченко в том, что они нашли секреты, «манки» для развития художественной личности. Сколько {562} бы ни говорили о множестве направлений и тому подобном, человек на сцене все равно останется существом реальным. Познать законы его существования на сцене — все равно будет первым и самым главным делом режиссера, к какому бы режиссерскому направлению он Впоследствии ни примкнул.

Поэтому сколько бы я ни работала в педагогике, будь это работа с актерами или с режиссерами, — это всегда двусторонний процесс: с одной стороны — угадывание личности, нераскрытых особенностей, индивидуальных свойств человека, с другой стороны — раскрытие перед этой личностью законов художественного творчества.

Законы художественного творчества, которыми должен овладеть молодой режиссер, значительно сложнее тех, которым учится актер. Процесс обучения режиссуре многообразен — тут и воспитание воли, и развитие пространственного, пластического и композиционного воображения, и, главное, интерес к живой психологии.

Важнейшее качество, которое студент должен унести в жизнь, — это чувство актера. Это особое, режиссерское чувство, как слух у музыканта, как влюбленность в цвет у художника. Умение ощущать чужую индивидуальность и умение из этих многих индивидуальностей сложить целое — это и есть режиссерский талант.

… После занятий в ГИТИС мы часто гуляли вместе. Обсуждали день, строили планы, спорили. Не обращая ни малейшего внимания на прохожих, Алексей Дмитриевич показывал мизансцены, ставя меня то вместо одного, то вместо другого действующего лица на тротуар, то обходя меня, то передвигая, пока, наконец, не находил нужное ему положение. Прислонившись к какому-нибудь дому, он стоял, думал, искал внутренний монолог, потом тут же заставлял меня проверять его. Бешено жестикулируя, доказывал необходимость изменения того или иного куска в пьесе. Сколько замечательных мыслей возникало у него после лекций, репетиций, обсуждений! Ему не хватало времени на то, чтобы отдать молодежи все, что накопилось в его уме и сердце. Ему не хватало времени додумать вопросы, которые ежедневно вставали перед ним.

В последний раз в жизни я видела Алексея Дмитриевича, после того как мы сдали шекспировскую «Бурю». Он был веселым, возбужденным. Я проводила его домой, и мы долго стояли на Смоленской набережной, глядя в темную воду. Походив, еще посидели на каменной скамейке… Было начало июня.

Студенты должны были с осени разъезжаться на практику. Алексею Дмитриевичу хотелось оттянуть этот разъезд.

— Надо закончить «Бурю». После практики труднее будет поднять такую громадную работу. Все уже будут мыслями там, в театрах, все уже почувствуют себя готовыми режиссерами. Нужна громадная воля, {563} чтобы на последний год внутренне остаться учеником. А по существу; это главный год обучения. Только сейчас ребята по-настоящему начинают нас понимать. Только сейчас мы выработали с ними единую эстетику. Но ведь нужно, чтобы они сумели ее сознательно проводить в жизнь. Мы не успеваем отдать им все, что можем. Вначале приходится давать только то, что они в силах переварить, а потом мы постепенно наваливаем, обрушиваем на них все, что в наших силах, и только сейчас, в последний, пятый год учебы, мы уже делаем их своими сознательными единомышленниками…

Мы стали говорить о том, что такое ученики.

— Интересно было бы взглянуть на них через двадцать лет, — сказал Алексей Дмитриевич, — кто из них человечески и творчески понесет в жизнь и в театр то, что мы в них вкладывали? Думаю об одних, и на душе спокойно. Не подведут. Думаю о других, и в душе вскипает обида: кто отдаст мне время и силы, которые я отдал им? Но тех, кому стоило отдавать себя, — больше…

Вначале Алексей Дмитриевич входил в «Бурю» без особой охоты. Она казалась ему несколько отвлеченной, менее жизнелюбивой, чем другие пьесы Шекспира. Но постепенно он увлекся, нашел для самого себя какой-то ход к ней. Теперь его уже влекло к этой пьесе. Сказка, поэзия, фантастика, выраженная сурово и мужественно; образы Просперо, Калибана, их борьба, внутреннее право Просперо наказать людей, погубивших его жизнь, а затем простить во имя торжества добра, — все это давало пищу для размышлений и поисков. Он много работал над картиной кораблекрушения, сделав ее в условиях маленькой сцены при небольшом количестве людей настоящим шедевром по силе пластической выразительности.

Стоя на набережной, он искал жест Просперо, призывающего духов. Ему хотелось найти силу «говорящей руки». Ему хотелось, чтобы это была рука Микеланджело. Теперь он показал мне этот жест — волевой и страстный, могущий вызвать бурю и успокоить ее. Это движение, этот жест возникал у Алексея Дмитриевича сначала в глазах, потом переходил в плечо, в локоть, в кисть.

— Ну, до осени, отдыхайте, набирайтесь сил. Мы должны закончить «Бурю»…

Режиссерская работа всегда жертвенная. Чем лучше режиссер, тем больше актер верит, что он все одолел сам. В педагогике эта особенность профессии выявляется еще больше, особенно в педагогике режиссерской, где твои ученики часто уезжают не только в другие города, но в другие страны. Уезжают они туда, как правило, нашими единомышленниками, а потом жизнь, ее сложные обстоятельства вступают в свои права, судьбы людей складываются непросто, многих вообще теряешь из виду, о других время от времени доходят туманные слухи. {564} Когда воспитываешь человека, — видишь его изо дня в день, как ученика в школе или ребенка дома. Процесс роста идет на твоих глазах, ты в силах его направлять и вносить в него поправки. Потом ученики уходят в жизнь, как птенцы улетают из родного гнезда, и уже почти невозможно уследить за тем, как складываются их самостоятельная жизнь, самостоятельный полет.

Но какие бы сложности и переживания ни окружали профессию педагога в искусстве, для меня нет более увлекательного дела, чем следить за тем, как из зеленого робкого зернышка вырастает своеобразное и каждый раз неповторимое растение — личность художника. Нет ничего интереснее, чем влиять на этот рост, направлять его, помогать ему и верить в то, что это приносит плоды.

Ученики — какое емкое, сложное понятие! Оно не исчерпывается периодом обучения и воспитания. Я считаю, что, если в период учебы передо мной всегда студент, это совсем еще не означает, что, кончив институт, он станет моим учеником. Для этого в первую очередь надо, чтобы он захотел им стать. Чтобы между нами завязалась волшебная ниточка, которая плелась бы и без моего ведома в сердцах тех, кому я с любовью отдавала свои силы.

Не только для того, чтобы быть учителем, нужен талант. Талант, и, может быть, не меньший, нужен для того, чтобы сохранить в себе ученика даже тогда, когда человек не зависит от своего учителя и находится географически на «другом меридиане».

Я знаю, что у меня много, очень много учеников — и в театральных вузах, и в студиях, и в театрах, где я работала. Иногда учениками становились уже взрослые актеры. Несколько поколений режиссеров прошли в ГИТИС через наши с Алексеем Дмитриевичем и А. З. Окунчиковым руки, вернее сказать — через наши души, наши нервы, наши мысли.

Сейчас все они — самостоятельные люди. В некоторых случаях я чувствую себя уже «бабушкой». Во многих городах и странах наши ученики выпускают своих актеров. Многие из них присылают своих учеников к нам на режиссерский факультет. У нас уже учатся ученики Ирены Вайшите из Литвы, ученики Вольдемара Пансо из Эстонии.

О ком из учеников писать?

О тех, у кого жизнь сложилась счастливо?

Среди наших выпускников-режиссеров есть уже люди с высокими званиями — заслуженные деятели искусств, народные артисты союзных республик, уже в очень большом количестве главные режиссеры. Как тут выбрать? Ведь о всех не напишешь! У меня есть мечта — объехать все города и страны, в которых мои ученики играют и ставят спектакли, и посмотреть, какими они стали? Кое‑что я, конечно, видела, но это сравнительно так мало!

{565} Видела я многое из того, что ставит Вольдемар Пансо — один из наших с Алексеем Дмитриевичем наиболее ярких учеников. Кстати, я не думаю, что личность режиссера проявляется лишь в результате нескольких лет его обучения. Своеобразие личности, какая-то оригинальность ее видны сразу, с первого курса, с первого этюда. Поэтому я помню, например, у Пансо почти все придуманные им этюды. И то, как он раскрывал в докладе какую-либо теоретическую тему, как вел себя во время упражнений, какую жадность проявлял, впитывая знания, — буквально все обнаруживало талантливость человека.

Мне хочется рассказать о нем, как о *типе ученика*, идеальном, с моей точки зрения. Он с первого курса обращал на себя внимание необыкновенным количеством впечатлений, которые ухитрялся получать за день. Когда его спрашивали, что интересного было сегодня, он обрушивал на вас массу происшествий и рассказов. Путь из общежития в институт, для других повторяемый механически, для него становился источником интереснейших наблюдений.

Мы с Алексеем Дмитриевичем давали задание обязательно вести режиссерские дневники на «объект», на мизансцену, на мизансцену тела, на внутренний монолог. Дневники, которые показывал Пансо, были необыкновенно интересными. Он видел жизнь так своеобразно, что сразу стал центром внимания на курсе. Он знал многое, придя в ГИТИС после нескольких лет работы актером, но никогда не показывал, что знает больше других. Он учился, можно сказать, не теряя ни секунды времени, с абсолютно открытой душой, как-то сердечно, душевно. И вместе с тем строго, точно. Фланирование, лень — это было для него исключено. Многое давалось ему нелегко, мешало плохое владение русским языком. Пожалуй, сейчас именно в спектаклях Пансо я вижу ту самую свободу актерского самочувствия, о которой мы с Алексеем Дмитриевичем мечтали, пути к которой старались указать нашим ученикам.

Пансо в своей режиссуре несет очень естественную и простую связь с нами. Нередки случаи, когда ученик, став самостоятельным, все забывает, все начинает как бы на пустом месте, рвет все связи.

Пансо начал самостоятельную режиссерскую жизнь с пониманием того багажа, который он получил. Он *взял у нас школу*, и это я считаю необыкновенно важным. Фундамент настоящей школы, в которую художник верит, на которой он твердо стоит, помогает ему самому воспитывать людей.

Среди наших учеников был еще один, такого же близкого мне склада. Увы, жизнь его оборвалась очень рано. Виктор Белявский умер, когда ему было тридцать лет. Я часто вспоминаю о нем, как о возможном прекрасном режиссере и педагоге. Он был студентом, а авторитет его признавали и педагоги, и студенты. Это тоже был человек, будто {566} рожденный для поисков, экспериментов, открытий, такая была в нем внутренняя подвижность.

Не в пример европеизированному «интеллектуалу» Пансо, Белявский по своему нутру был простым человеком, и мысли у него были очень земные, но в то же время очень поэтические. Чувство правды у него было абсолютное, для студента просто редчайшее. Моменты неправды, наигрыша были ему противопоказаны, так же как на сцене они были противопоказаны Николаю Баталову или Добронравову.

Подкупал нас очень его интерес к усвоению творческого процесса. У него была, помимо всего остального, настоящая исследовательская жилка. Все его замечания были не только точны и проникновенны, но, что очень важно для педагога, создавалось ощущение, что человек умеет проникать в душу другого человека не со стороны, а как бы растворяясь в актере, чтобы ему помочь. Любой студент с удовольствием сейчас же принимал его замечания — Виктор делал их на уровне педагога. Он и был прирожденным великолепным педагогом.

Актерски он тоже был одарен необычайно. Тетерев в «Мещанах», Ступендьев в «Провинциалке» — это были значительные актерские создания. Участие Виктора в отрывке считалось в ГИТИС удачей, победой.

Мне немало пришлось провожать друзей в последний путь, но смерть Виктора Белявского — одна из самых драматических утрат. Я очень сблизилась с ним в последние дни его жизни, часто бывая у него в больнице.

Умирал большой художник, и до конца, до последнего вздоха он думал об искусстве. Он хорошо понимал, что умирает, но каждый раз встречал меня новыми рассказами, — ему важны были какие-то веща, которые он только начинал проверять как режиссер. Он говорил со мной так, будто через неделю вернется к своей работе, и взахлеб анализировал что-то по линии актерского воспитания, актерской интуиции…

Курс, на котором учился Белявский, был для меня особенно дорог, может быть, оттого, что это был самый первый для меня режиссерский курс. Именно на нем сформировалось единство моих с Алексеем Дмитриевичем педагогических принципов.

Белявский, Никитин, Ванган, Заборовская, Иванникова… Память выхватывает из прошлого и тех, кто радовал своим внутренним ростом и своеобразием, становился близким после окончания института, и тех, кто по тем или иным обстоятельствам исчезал… Если кому-нибудь из моих учеников попадется эта книга, в каком бы городе или стране они ни были, мне хотелось бы, чтобы они знали: учить и не любить, — нельзя. И, уча, я каждого из них любила. Может быть, поэтому болезненнее, чем следует, переживаю, если слышу о них что-то плохое или сталкиваюсь с тем, что кажется мне недостойным, неблагородным. Стоит подумать об ученике, как память подсказывает имена, лица…

{567} На одном из курсов я помню Тоффика Кязимова, его блестящие импровизации в «Виндзорских проказницах» — он там играл ревнивца Форда. Помню А. Шатрина — Фальстафа (он же делал декорации для спектакля), кумушек — Н. Игнатову и М. Микаэлян. Помню необыкновенно комичного в своей серьезности Слендера — Сергея Микаэляна и темпераментно вскипавшего доктора Каюса — Гигу Лордкипанидзе. На другом курсе — «Последние»: Якова — Ю. Мевес, Александра — А. Муат, Якорева — Л. Дурасов, Софью — Н. Райхштейн, Любовь — Б. Богданову, Верочку — М. Муат, Петра — Ю. Сергеева. Еще курс, и там Н. Федорова — Виола, В. Пансо — незабываемый сэр Тоби, Экчик — И. Уфимцев. И снова новый курс, где А. Разинкин, Женя Завадский, Нина Михоэлс, В. Маланкин, Ю. Ятковский, Б. Марков…

Я помню не только их выпускные спектакли, но и бесчисленные режиссерские упражнения. Помню самостоятельный этюд Игоря Таланкина, который был вынесен на экзамен, — «Киносъемка». Это был массовый этюд, в котором проявились острая наблюдательность и юмор. Может быть, уже и тогда Таланкина притягивало кино. Теперь он, по-видимому, навсегда ушел туда.

Помню, как нас всех поразил докладом о чеховской «Чайке» Федя Сахиров, приехавший из далекой Бурят-Монголии. Или Анатолий Никитин, делавший безмолвную паузу Сальери в пушкинской трагедии.

После смерти Алексея Дмитриевича я выпустила в жизнь его последних учеников. Их работа в театре только-только начинается.

Но спектакли, поставленные некоторыми из них, я уже видела. Я ездила в Клайпеду принимать дипломную работу П. Гайдиса — «Оптимистическую трагедию». Сейчас он уже главный режиссер там.

Я смотрела спектакли М. Карклялиса. Его мне хочется вспомнить тоже как пример замечательного студента. Он буквально поглощал знания. Какие бы трудности перед ним ни стояли, он пересиливал их. Два года репетировалась «Буря» Шекспира, он играл в ней Калибана, существо, ползущее по земле, пытающееся взбунтоваться и укрощаемое Просперо. Карклялис неизменно отказывался от какой-либо передышки в работе. «Сядь, отдохни», — говорил ему Попов, но Карклялис любил слушать замечания, не выходя из «зерна». Сколько он читал! Как готовился к докладам! Он был совестью курса, и мне кажется, что он пронесет в жизнь что-то самое драгоценное и от Алексея Дмитриевича и от меня.

Видела я уже четыре спектакля, поставленные Леонидом Хейфецом, и многого жду от него.

К последним ученикам Алексея Дмитриевича я отношусь и нежно, и строго. Какими-то они будут — И. Юрашес, Н. Тхакумашев, М. Камбаров, С. Джимбинова, З. Янкова?

## **{****568}** 3. Мой «Вишневый сад».

Летом 1964 года, когда уже в разгаре была работа над этой книгой, в мою любимую Свистуху неожиданно приехал Андрей Попов, Молодой руководитель Театра Советской Армии предложил мне поставить у них «Вишневый сад».

А как же книга?

Вопрос был праздный. Возможность вновь окунуться в Чехова «сработала» в сердце с такой силой, что я сразу согласилась.

Андрей Попов потом шутил, что они с Д. В. Тункелем приехали уговаривать меня, а на самом деле это я уговорила их. Единственное, что тормозило, — согласится ли Ю. И. Пименов. Без него я не мыслила взглянуть на бесконечно дорогую мне пьесу «сегодняшними очами». Он согласился. Формулировка была такая: «Не брошу же я тебя в беде!»

… Спектакль поставлен. Он имеет самые разные отклики. Иные хвалят, иным он мешает, не «влезая» в стройность концепции «злого» Чехова (эта концепция кажется почему-то ультрасовременной), иные меня ругают за измену МХАТ, главным образом за то, что в спектакле нет стен и потолков. (Как будто можно было серьезно рассчитывать, что нашей целью станет — скопировать спектакль, поставленный в 1904 году!) Я еще не могу судить о результате объективно. Знаю только, что процесс работы над ним был *счастьем*.

Мне даже трудно разобраться, почему, что именно делало меня счастливой. Не могу сказать, что все давалось легко. Нет, на многое был потрачен большой труд. Но все было творчеством, каждая репетиция. Меня не покидало ощущение, что и дисциплина, и атмосфера репетиций — следствие многих лет, вложенных в этот театр талантом и волей Алексея Дмитриевича Попова.

Когда Пименов показал мне только еще наметку решения, я подумала: да, это мой сегодняшний «Вишневый сад». Мерцающая туманность тюлевых плоскостей и «суперобложка» спектакля — живописный занавес: натюрморт, горящая свеча, перчатки… Вещи, которые живут дольше людей… Все, что сделал Пименов в спектакле, полностью соответствует моему вкусу, моему чувству. И музыка Григория Фрида мне дорога потому, что мы вместе с ним, не без страха, обретали внутреннее право на музыку в Чехове… Все занятые в этой работе дышали единым ритмом. И режиссер Ю. Сергеев, мой бывший ученик, и юный балетмейстер Эрки Танн. Как нечасто подобное случается!

Конечно, жизнь всему этому — нашей увлеченности, нашему единению — давал гений Чехова. С Чеховым коллектив театра встретился {569} впервые. В письме, адресованном мне Вл. И. Немировичем-Данченко (кстати, оно относится к 1942 году и было рассчитано на помощь в работе по «Вишневому саду»!), он рассуждает о том, как обрести свободное отношение к классике. Он пишет о двух необходимых требованиях: «*… первое — читать пьесу как новую, второе — искать образы от жизни, а не от прежней сценической формы*» (подчеркнуто Владимиром Ивановичем. — *М. К*.)[[81]](#footnote-82). Вот, наверное, в этих нелегких поисках я и обретала радость. Трудностей было много. Я больше двадцати лет играла Шарлотту, встречалась в спектакле с Книппер-Чеховой, Качаловым, Тархановым. Я помню этот мхатовский спектакль даже не памятью, а мышцами. Определенные реплики вызывают у меня рефлекс «на выход», интонации мхатовских стариков я помню наизусть.

Зачем же тогда я взялась за «Вишневый сад»? Ведь я не собиралась удивлять мир спектаклем, не похожим на МХАТ. Наоборот, кажется, я так никогда не ценила то, что я получила в МХАТ, как в период постановки «Вишневого сада». Просто желание пожить мыслями и чувствами Чехова и найти к ним ход сегодня было настолько велико, что я не в силах была отказаться от этой возможности.

Посмотрела я фотографии постановок «Вишневого сада» — в России, Англии, Японии. Среди них не было ни одной, которая не являлась бы слепком со спектакля, выпущенного Художественным театром в 1904 году. Так гениальная сценическая форма, найденная более шестидесяти лет назад, взяла в плен театры разных стран.

В этом году у меня на уроке в ГИТИС был известный японский режиссер. Он привез альбом с фотографиями своих спектаклей. Среди них были и национальные пьесы, был и Брехт, были и современные западные драматурги. По фотографиям видно было, что наш гость склонен к четкой, условной форме и в мизансценах, и в декорациях. И вдруг — Чехов, «Вишневый сад». Копия симовских декораций! Первый акт, печка, на ней Пищик с длинной бородой. Второй акт — стог сена. Наверху — Епиходов с гитарой, внизу — Дуняша и Яша. Кстати, у Чехова в ремарках нет ни печки, ни стога сена. Это все находки театра шестидесятилетней давности. Я спросила его, почему так. Он ответил: «Я объездил весь мир. Все уважают Художественный театр». «А по-другому вам не видится “Вишневый сад”?» «Я никогда об этом не думал», — ответил он, вежливо улыбаясь.

Я посоветовала ему прочитать все, что Немирович-Данченко писал о своей работе над «Тремя сестрами». Ушла я после этой встречи с твердым убеждением, что, если нам удастся хотя бы «разгримировать» старый, любимый «Вишневый сад», мы сделаем что-то полезное для Чехова. {570} В процессе работы, постепенно, день за днем, лепестки когда-то дорогого мне спектакля отлетали и взамен Чехов раскрывал что-то новое, неожиданное. Я поняла, что «Вишневый сад» — произведение огромного философского смысла.

В хрониках Шекспира нас сегодня не трогает, при каком короле в действительности произошло написанное. Такого рода «злободневность» умирает. Нас волнуют духовное содержание той или иной личности, ее этическая значимость, человеческие выводы, которые вытекают из происходящего. Так и с «Вишневым садом». Уже прошло то время, когда «Вишневый сад» раскрывал нам уходившее дворянство и восходившее купечество. Мы дожили до дней, когда потрясает поэтическая глубина этого произведения. Мне кажется, что в этой последней своей пьесе Чехов очень хорошо понимал, что значит *терять* что-то бесконечно любимое. А после того, что потерял, вновь чувствовать всеми фибрами души радость жизни, которая дается человеку один раз. Чехов вновь поразил меня своей необыкновенно жестокой правдой. В пьесе нет лжи. Ни в чем — ни в психологии, ни в лексике, ни в поворотах человеческих судеб.

Каждый из нас терял и будет терять свой «Вишневый сад». Каждый из нас пытается удержать его. В то мгновение, когда теряешь «Вишневый сад», кажется, что теряешь все. Но впереди жизнь, которая в тысячу раз богаче всех потерь. И она наполняет человека живительными силами, и он вновь находит в себе мужество, чтобы жить.

Я почему-то никогда не могу серьезно говорить о жанрах. По-моему, в понятии жанра есть что-то наивное. Но каким-то десятым чувством я понимаю, почему Чехов назвал «Вишневый сад» комедией. Да, комедия, несмотря на смерть Фирса и несмотря на то, что так много горя у всех. Это горе мне никак не хотелось смягчать, но вся пьеса, весь ее поэтический строй обращены к будущему, Чехов верит в него безгранично и зовет к нему. Смерть одного только подчеркивает, что жизнь идет и, пока жив человек, он будет и страдать, и любить, и верить, что впереди будет лучше, светлее, прекраснее.

Поэтому мне так важен был Петя. Он единственный, который знает что-то самое важное в жизни, знает, что надо жить для того, чтобы «помогать всеми силами тем, кто ищет истину». Мне хотелось, чтобы в спектакле был такой Петя, который сумел бы без малейшей позы, по-настоящему верить в то, что в тысячу раз важнее материальных благ.

Я все ждала, когда Петино многословие перестанет быть для исполнителя (А. Белоусова) просто многословным, а обернется ясностью и простотой мысли. И действительно, пришел момент, когда Саша Белоусов стал Петей, — таким, как мне хотелось.

Единственной исполнительницей, которая была мне ясна с самого начала, была Л. И. Добржанская — Раневская. Без нее я, пожалуй, и не {571} рискнула бы пуститься в такое плавание. С Любовью Ивановной Добржанской я встретилась второй раз в жизни. Первой встречей была ее пленительная Маргарита в «Даме с камелиями». Ее не увидели зрители, но у меня в душе она осталась навсегда. Умная, бесконечно любящая, терпеливая и тактичная. Уже тогда (почти двадцать лет назад) я оценила не только ее талант, но и своеобразие ее сживания с ролью. Я видела Добржанскую во всех ее ролях в спектаклях А. Д. Попова и позже в постановках Б. А. Львова-Анохина. Мне всегда было бесконечно интересно смотреть, что она в каждой роли из себя сотворит. Она как будто и не думает о резких внешних изменениях, и вместе с тем я не знаю актрисы столь разнообразной, так смело идущей на то, чтобы раскрыть перед зрителем все тайники женской души. Лишь бы автор дал ей эту возможность — повернуть кристалл души всеми гранями. Она умеет проникнуть в автора до конца, одухотвориться ролью, сделать предлагаемые обстоятельства пьесы своими. Это великий дар, — отсюда такое многообразие. Она — актриса автора, так же как актером автора был Хмелев.

Как я люблю этот редчайший тип актеров! Их ум не имеет ничего общего с рационализмом и вместе с тем позволяет работать с ними «на равных». Ей можно сказать все, и она все поймет с полуслова. Всем своим существом она ненавидит сентиментальность, остро, точно ощущая внутренние контрастные ходы.

Она свободно приняла мою манеру работать, так же как я старалась угадать ее индивидуальную особенность проникновения в роль. Она работала свободно и смело. Иногда я не могла удержаться и рассказывала, как тот или иной кусок играла Ольга Леонардовна. Добржанская слушала внимательно, с интересом, но как о совсем другой роли. И сразу искала свой собственный ход к Раневской. Ей нужно было уложить в себе все, что происходило в жизни чеховской героини, сжиться с этим, говорить от собственного имени. Внешняя техника ее беспокоила мало. Она легко справлялась с костюмами, веерами, сумками, платками. Больше всего ее занимали речь, красота и поэтичность чеховского слова, и она не только к себе, но и ко всем партнерам была требовательна в этом отношении, так как была верной ученицей Алексея Дмитриевича.

Л. И. Добржанская владеет в самом хорошем смысле этого слова современной манерой сценической речи, когда слова не подаются, как на подносе, и вместе с тем ничего из сказанного не пропадает.

Я всей душой принимаю ее Раневскую. Верю в силу ее чувств, хотя она делает все, чтобы не показывать их, и это тоже кажется мне поистине чеховским. Мне нравится, что она *мать*, что она действительно любит Аню — Г. Ляпину и очень любила погибшего Гришу… Ну, а тот, в Париже, — это действительно крест, и она не пытается оправдывать {572} себя, хотя сила этого чувства у Добржанской такова, что кто, кроме Пети, Осудит ее?

Добржанская нигде не идеализирует Раневскую, так же как это не делал и Чехов. Разве не эгоизм заставляет ее бросать Варе, которая в двадцать четыре года взяла на себя все тяготы разоренного хозяйства, равнодушный совет выйти замуж за Лопахина, хотя весь дом говорит о том, что он не делает ей предложения? И как равнодушно, как жестоко звучит у Добржанской эта фраза: «Хочешь — выходи за Лопахина, он хороший, интересный человек. Не хочешь — не выходи; тебя, дуся, никто не неволит…». Ей сейчас самой справиться бы со своим горем, ее не хватает на всех, но любить она умеет. И тут же она раскрывается перед Петей, раскрывается так, что удивляешься, какие силы ей нужны, чтобы мгновенно опять все спрятать, смеяться, танцевать, аплодировать Шарлотте.

Когда-то «Иванов» открыл мне по-новому ритм чеховской пьесы. В «Вишневом саде» я окончательно убедилась, что чеховский затянутый ритм идет целиком от первой сценической интерпретации Чехова и стал в наши дни штампом. В этом ощущении ритма будущего спектакля меня поддержали все, в особенности Добржанская. Она боролась с малейшим элементом «рассидки» в роли. Она не позволяла себе ни одной лишней секунды — ни для слез, ни для смеха, ни для замедленных размышлений. Столько, сколько нужно для истинного действия, — не больше. Именно это заставляет меня считать, что она владеет секретом современного театрального искусства. Я немножко забегаю вперед. Мне хочется рассказать о факте, сыгравшем большую роль для ритмического звучания спектакля. Факт этот имел для меня большое значение.

Перед самым выпуском возникла мысль о том, чтобы играть спектакль с одним антрактом, соединив первые два акта в одно действие, а третье и четвертое — во второе. Меня беспокоило главным образом то, что Добржанская, кончая третий, такой трудный акт, должна сразу переодеться из бального платья в дорожное и сразу перейти совсем в новое самочувствие. Любовь Ивановна не только согласилась, ни секунды не раздумывая, но увлекла всех прелестью мгновенного преображения.

Но возникла еще одна трудность. Для начала четвертого акта Пименов сделал строго продуманный «натюрморт» из чемоданов, сундуков, тюков, коробок. Мебели почти не было. Надо было очень быстро убрать всю мебель из третьего акта и поставить «натюрморт». Эта трудность была ликвидирована в течение секунды. Все актеры, включая и Добржанскую, и Попова, взялись, уходя после третьего акта, унести мебель и сейчас же внести вещи. Командовал парадом Яша — А. Кутепов. Перестановка стала мгновенной. Это техника? Нет, это — атмосфера {573} работы. Как часто мы наблюдаем подобное в студиях и как редко в театрах, заслуживших признание!

В Театре Советской Армии во время работы над «Вишневым садом» пример «студийности» показывали ведущие актеры… Я открыла для себя в этой работе еще одну важную вещь в Чехове — прелесть беспрерывных неожиданностей, возникающих по ходу действия. А может быть, именно они и диктуют такой напряженный ритм? Только-только действие или ход мыслей направляется по какой-то линии, и вдруг — бац! — кто-то вошел, что-то сказал, и все, как в жизни, перевернулось…

Только что кто-то собрался заплакать, и вдруг все изменилось, и человек, не успев вытереть слезы, уже смеется. А если актер не сумел перестроить свой внутренний аппарат, из него сразу лезет не человеческое, а актерское нутро, которое хочет успеть насладиться нажитыми слезами или смехом. Тогда прощай, правда Чехова!

Второго такого автора по требованию внутренней и внешней подвижности, непредвзятости, непосредственности нет на свете. Описывая работу над «Ивановым», я рассказывала о сцене объяснения в любви. Здесь, в «Вишневом саде», мне казалось, что все *неподготовлено* и в этом состоит технологический секрет актерской игры в чеховской пьесе. Как можно подготовиться к таким фантастическим внутренним переходам? Тут нужно только одно — воспитание в себе полной непосредственности, импровизации, интуиции.

Распределяя роли, я честно пыталась придерживаться совета Немировича-Данченко: «искать образы не от прежней сценической формы». Может быть, что-то в этом распределении было полемичным. Меня, во всяком случае, это очень освободило. Освободило это и актеров. Сама непохожесть на классического исполнителя давала толчок воображению.

Андрей Попов — Епиходов. Хочешь, не хочешь, а играть надо по-новому, под И. М. Москвина ничего не выйдет. И вот начинаются поиски — от новой индивидуальности, от новой фактуры.

Каким вышел этот Епиходов? Поповский Епиходов действительно читает Бокля, и без успеха, конечно, но старается его понять. Он действительно любит Дуняшу. Его нелепость не только смешна, но и трагична. Мне кажется, что А. Попов в этой роли открыл какую-то важную грань своего таланта — он трагикомичен. Когда он, высокий, нелепый, детскими голубыми глазами следит за Дуняшей и безмолвно шепчет что-то, — его жаль. Большое и никому не нужное чувство обожгло его сердце…

Пока мы работали, наша пьеса называлась «Вишняковый сад»: П. Вишняков — Лопахин мучил всех тем, что у него нет внешних данных для Лопахина. А я называла его муки «тоской по штампу» и с каждым днем все больше радовалась, понимая, что угадала верно — именно Вишняков должен в нашем спектакле играть человека, который, {574} как в трагическом фарсе, обладает миллионами, но не может на них купить счастья.

Воспоминания о «Вишневом саде» для меня еще слишком живы, в меня тянет к ним…

Я знаю, что должна кончать книгу и в финале полагается сделать какие-то солидные выводы из всего прожитого и пережитого.

А мне хочется еще написать о А. Ходурском, который пришел на первую репетицию с готовой ярко комедийной ролью, а в результате создал драматический образ Гаева — никому не нужного человека. Мне хочется рассказать о Н. Калафидине, который сыграл русского гладиатора, большого, старого, красивого раба, готового отдать жизнь за своих господ. Могу ли я не рассказать о В. Капустиной — Шарлотте? О том, как вначале на меня нападал смех, когда она произносила «мои» слова, и как потом я полюбила ее, как мне было легко, радостна и весело ей помогать и видеть, что она берет роль изнутри — глубоко и остро. Мой строгий редактор считает, что большое количество фамилий делает книгу громоздкой и затрудняет ее чтение. Наверное, редактор прав. Но как оторвать память от Ани, Вари и Дуняши — Г. Ляпиной, А. Струтиенко и Н. Белобородовой? Как оторвать ее от Пищика — И. Рябинина и Яши — А. Кутепова?

Я назвала свою книгу «Вся жизнь».

Вся ли?

Мне хотелось бы, чтобы в ней были еще новые спектакли, новые ученики, не только старые, но и новые друзья.

Так оно и случилось. Книга только-только была закончена, как мне предложили вернуться в Центральный детский театр. Я вернулась, не раздумывая. И опять, как прежде, каждый день гудит, шумит, смеется переполненное голосами здание театра, опять дети сбивают меня с ног в зрительном зале, опять утром и вечером репетиции, репетиции…

*Свистуха  
10 сентября 1966 года*

# **{****576}** Указатель имен

Аверченко А. Т. — [143](#_page143)

Азарин А. М. — [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163), [167](#_page167), [168](#_page168), [332](#_page332), [333](#_page333)

Айвазовский И. К. — [19](#_page019)

Акимов Н. П. — [424](#_page424)

Александров Н. Г. — [142](#_page142)

Алексеев В. С. — [272](#_page272), [280](#_page280)

Алексеева В. Г. — [421](#_page421)

Алексеева К. А. — [40](#_page040)

Алигер М. И. — [478](#_page478)

Андреев Л. Н. — [151](#_page151), [177](#_page177)

Андреев Н. А. — [37](#_page037)

Андреева М. Ф. — [255](#_page255)

Андровская О. Н. — [171](#_page171), [175](#_page175), [241](#_page241), [247](#_page247)

Андросов М. Т. — [487](#_page487), [509](#_page509)

Анофриев О. А. — [499](#_page499), [509](#_page509), [510](#_page510)

Антокольский П. Г. — [82](#_page082), [83](#_page083), [156](#_page156), [162](#_page162), [163](#_page163)

Арбузов А. Н. — [277](#_page277), [304](#_page304), [305](#_page305), [306](#_page306), [307](#_page307), [319](#_page319)

Аристотель — [125](#_page125)

Аристофан — [291](#_page291)

Асеев Н. Н. — [156](#_page156)

Астангов М. Ф. — [429](#_page429), [451](#_page451)

Афиногенов А. Н. — [187](#_page187), [215](#_page215)

Бабанова М. И. — [159](#_page159), [306](#_page306), [428](#_page428), [429](#_page429), [430](#_page430), [451](#_page451)

Баженова З. К. — [140](#_page140)

Бамдас Д. М. — [315](#_page315)

Баратов А. Л. — [174](#_page174)

Баратов Л. В. — [170](#_page170)

Баркан С. А. — [481](#_page481)

Баталов Н. П. — [7](#_page007), [139](#_page139), [143](#_page143), [149](#_page149), [150](#_page150), [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [171](#_page171), [175](#_page175), [176](#_page176), [177](#_page177), [178](#_page178), [179](#_page179), [180](#_page180), [181](#_page181), [186](#_page186), [214](#_page214), [241](#_page241), [243](#_page243), [246](#_page246), [247](#_page247), [459](#_page459), [566](#_page566)

Батюшкова В. Г. — [278](#_page278)

Бахтаров Г. Ю. — [302](#_page302)

Белобородова Н. Б. — [574](#_page574)

Белоусов А. А. — [570](#_page570)

Белый А. (Бугаев Б. Н.) — [7](#_page007), [51](#_page051), [124](#_page124), [125](#_page125), [126](#_page126)

Белявский В. В. — [565](#_page565), [566](#_page566)

Бенавенте Х. — [61](#_page061)

Бендина В. Д. — [140](#_page140), [246](#_page246), [247](#_page247)

Бенуа А. Н. — [19](#_page019), [22](#_page022), [25](#_page025), [201](#_page201), [202](#_page202)

Бергер Ю.‑Х. — [85](#_page085)

Беркли Д. — [289](#_page289)

Бернар С. — [37](#_page037)

Бершадская И. Л. — [313](#_page313)

Бибиков Б. В. — [140](#_page140), [491](#_page491)

Билибин И. Я. — [19](#_page019)

Бирман С. Г. — [151](#_page151), [152](#_page152)

Бирюков Ю. С. — [352](#_page352)

Благонравов А. И. — [122](#_page122)

Блинников С. К. — [447](#_page447), [448](#_page448), [449](#_page449), [459](#_page459)

Блок А. А. — [83](#_page083), [152](#_page152), [156](#_page156), [420](#_page420), [538](#_page538), [539](#_page539)

Блок В. Г. — [481](#_page481)

Блюменталь-Тамарина М. М. — [31](#_page031)

Богданова Б. И. — [567](#_page567)

Боголюбов Н. И. — [372](#_page372), [373](#_page373), [383](#_page383), [402](#_page402), [408](#_page408), [470](#_page470)

Богуславская М. А. (Муся) — [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040)

{577} Бокль Г. Т. — [573](#_page573)

Бокшанская О. С. — [190](#_page190), [191](#_page191), [229](#_page229), [233](#_page233), [262](#_page262), [411](#_page411), [518](#_page518)

Болдуман М. П. — [413](#_page413), [432](#_page432), [476](#_page476), [528](#_page528)

Бомарше П. — [240](#_page240), [246](#_page246)

Бонч-Бруевич В. Д. — [27](#_page027), [530](#_page530)

Борисова Ю. К. — [306](#_page306)

Боровой А. А. — [157](#_page157)

Брехт Б. — [569](#_page569)

Булгаков М. А. — [172](#_page172), [184](#_page184), [214](#_page214), [422](#_page422), [424](#_page424), [425](#_page425), [426](#_page426), [489](#_page489)

Бурлюк Д. Д. — [156](#_page156)

Бурмейстер В. П. — [502](#_page502), [506](#_page506), [507](#_page507)

Буряковский Ю. А. — [481](#_page481)

Булгакова К. Я. — [281](#_page281), [431](#_page431), [454](#_page454), [466](#_page466), [468](#_page468), [469](#_page469), [471](#_page471)

Вагнер Р. — [157](#_page157)

Вайшите И. В. — [564](#_page564)

Ванган Л. — [566](#_page566)

Варламов К. А, — [37](#_page037)

Вахтангов Е. Б. — [51](#_page051), [57](#_page057), [58](#_page058), [59](#_page059), [60](#_page060), [61](#_page061), [69](#_page069), [70](#_page070), [71](#_page071), [77](#_page077), [85](#_page085), [86](#_page086), [93](#_page093), [96](#_page096), [140](#_page140), [141](#_page141), [142](#_page142), [147](#_page147), [149](#_page149), [150](#_page150), [156](#_page156), [160](#_page160), [177](#_page177), [183](#_page183), [253](#_page253), [277](#_page277), [432](#_page432), [537](#_page537), [538](#_page538)

Введенский А. И. — [157](#_page157)

Ведекинд Ф. — [291](#_page291)

Вейнберг П. И. — [340](#_page340)

Веласкес Д. — [13](#_page013)

Вербицкий В. А. — [161](#_page161), [164](#_page164), [171](#_page171)

Верещагин В. В. — [19](#_page019)

Вериго Б. Ф. — [278](#_page278)

Веровская А. П. — [299](#_page299)

Верхарн Э. — [218](#_page218)

Вершилов Б. И. — [144](#_page144), [150](#_page150), [154](#_page154), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [170](#_page170), [182](#_page182), [215](#_page215), [240](#_page240), [254](#_page254), [478](#_page478)

Виленкин В. Я. — [166](#_page166), [327](#_page327), [405](#_page405), [525](#_page525)

Вильямс А. С. — [437](#_page437)

Вильямс В. Р. — [437](#_page437)

Вильямс П. В. — [8](#_page008), [417](#_page417), [431](#_page431), [435](#_page435), [436](#_page436), [437](#_page437), [438](#_page438), [439](#_page439), [446](#_page446), [455](#_page455), [468](#_page468)

Винчи Л. — [62](#_page062), [370](#_page370), [554](#_page554)

Вирта Н. Е. — [460](#_page460), [476](#_page476)

Вишневский А. Л. — [162](#_page162), [255](#_page255), [402](#_page402)

Вишневский В. В. — [214](#_page214)

Вишняков П. И. — [573](#_page573)

Воинова Е. И. — [476](#_page476)

Волков Л. А. — [459](#_page459), [484](#_page484)

Воронов И. Д. — [487](#_page487), [491](#_page491)

Врубель М. А. — [15](#_page015), [218](#_page218), [348](#_page348)

Вульф-Анисимова И. С. — [539](#_page539)

Вяхирева В. А. — [277](#_page277)

Гаварни П. — [547](#_page547)

Гаира Н. М. — [243](#_page243)

Гайдне П. П. — [567](#_page567)

Галлис Л. П. — [344](#_page344), [354](#_page354)

Гейне Г. — [112](#_page112), [264](#_page264), [265](#_page265), [340](#_page340)

Генке М. Г. — [340](#_page340), [501](#_page501)

Герасимов Г. А. — [319](#_page319)

Германова М. Н. — [396](#_page396)

Гете И. В. — [62](#_page062), [80](#_page080), [174](#_page174), [215](#_page215), [264](#_page264)

Гзовская О. В. — [116](#_page116), [117](#_page117), [202](#_page202), [203](#_page203)

Гиацинтова С. В. — [218](#_page218)

Гиппиус З. Н. — [142](#_page142)

Гиршман В. О. — [23](#_page023)

Глаголин В. С. — [292](#_page292)

Глаголь (Голоушев) С. С. — [142](#_page142)

Глазунов О. Ф. — [426](#_page426)

Глиэр Р. М. — [243](#_page243), [246](#_page246)

Гловацкий Б. Г. — [480](#_page480), [481](#_page481)

Гоголь Н. В. — [58](#_page058), [61](#_page061), [95](#_page095), [96](#_page096), [97](#_page097), [100](#_page100), [101](#_page101), [102](#_page102), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106), [107](#_page107), [124](#_page124), [125](#_page125), [250](#_page250), [291](#_page291), [390](#_page390), [489](#_page489), [490](#_page490)

Голлидэй С. Е. — [189](#_page189)

Головин А. Я. — [239](#_page239), [246](#_page246)

Гольдингер Е. В. — [333](#_page333)

Гольдони К. — [187](#_page187), [202](#_page202)

Гольцев Б. В. — [39](#_page039), [40](#_page040), [530](#_page530), [531](#_page531)

Гольцев В. А. — [37](#_page037)

Гольцев В. В. — [39](#_page039)

Гольцева В. В. — [39](#_page039)

Гончаров А. А. — [481](#_page481)

Гордин Я. М. — [157](#_page157)

Горчаков Н. М. — [215](#_page215), [216](#_page216), [221](#_page221), [244](#_page244), [539](#_page539), [540](#_page540)

Горький М. (Пешков А. М.) — [106](#_page106), [179](#_page179), [277](#_page277), [287](#_page287), [288](#_page288), [293](#_page293), [307](#_page307), [308](#_page308), [309](#_page309), [310](#_page310), [311](#_page311), [312](#_page312), [313](#_page313), [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [322](#_page322), [324](#_page324), [329](#_page329), [330](#_page330), [331](#_page331), [332](#_page332), [335](#_page335), [344](#_page344), [485](#_page485), [517](#_page517), [531](#_page531), [561](#_page561)

Горюнов А. О. — [423](#_page423), [425](#_page425)

Готтих Н. Н. — [470](#_page470)

Гофман Э. Т. А. — [291](#_page291)

Грабарь И. Э. — [7](#_page007), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [23](#_page023), [24](#_page024), [25](#_page025), [154](#_page154), [508](#_page508)

Гремиславская М. А. — [234](#_page234)

Гремиславский Я. И. — [233](#_page233)

Грибов А. Н. — [99](#_page099), [265](#_page265), [369](#_page369), [370](#_page370), [371](#_page371), [372](#_page372), [373](#_page373), [374](#_page374), [375](#_page375), [378](#_page378), [379](#_page379), [380](#_page380), [381](#_page381), [404](#_page404), [409](#_page409), [410](#_page410), [415](#_page415), [446](#_page446), [451](#_page451), [452](#_page452), [459](#_page459), [460](#_page460), [526](#_page526)

Грибоедов А. С. — [38](#_page038), [46](#_page046), [487](#_page487)

Грибунин В. Ф. — [96](#_page096), [184](#_page184), [255](#_page255)

Григорьева М. П. — [256](#_page256)

Грипич А. Л. — [292](#_page292)

Громов В. А. — [140](#_page140)

Гросман В. Э. — [17](#_page017)

{578} Груднев В. В. — [481](#_page481)

Гулевич Т. И. — [499](#_page499), [509](#_page509)

Гурвич Л. М. — [52](#_page052), [53](#_page053), [54](#_page054), [140](#_page140)

Гурский В. Н. — [95](#_page095)

Гюго В. — [38](#_page038)

Давыдов В. Н. — [157](#_page157)

Давыдов Н. В. — [39](#_page039)

Данте А. — [215](#_page215)

Девриен А. Ф. — [16](#_page016), [17](#_page017)

Дега Э. — [13](#_page013)

Дейнека А. А. — [547](#_page547)

Делакруа Э. — [119](#_page119)

Демидов П. В. — [92](#_page092), [141](#_page141)

Демич А. И. — [299](#_page299), [314](#_page314)

Дживелегов А. К. — [142](#_page142)

Джимбинова С. Б. — [567](#_page567)

Дзыга А. Н. — [299](#_page299)

Дикий А. Д. — [127](#_page127), [158](#_page158), [517](#_page517)

Диккенс Ч. — [85](#_page085), [133](#_page133), [216](#_page216), [221](#_page221)

Дмитриева А. И. — [499](#_page499)

Дмитриев В. В. — [226](#_page226), [363](#_page363), [364](#_page364), [379](#_page379), [383](#_page383), [405](#_page405), [411](#_page411), [519](#_page519), [526](#_page526)

Добржанская Л. И. — [451](#_page451), [570](#_page570), [571](#_page571), [572](#_page572)

Добровейн И. А. — [531](#_page531)

Добронравов Б. Г. — [184](#_page184), [185](#_page185), [412](#_page412), [414](#_page414), [459](#_page459), [566](#_page566)

Добужинский М. В. — [19](#_page019), [22](#_page022), [207](#_page207)

Додонов В. — [102](#_page102)

Домье О. — [547](#_page547), [554](#_page554)

Дорохин Н. И. — [480](#_page480)

Достоевский Ф. М. — [215](#_page215), [223](#_page223), [224](#_page224), [228](#_page228), [231](#_page231), [259](#_page259), [260](#_page260)

Дрейфус А. — [517](#_page517)

Дубинский Д. А. — [519](#_page519)

Дуван И. Э. — [142](#_page142)

Дудин В. Ф. — [484](#_page484)

Дузе Э. — [270](#_page270)

Дурасов Л. Г. — [567](#_page567)

Дурасова М. А. — [119](#_page119), [218](#_page218)

Дурылин С. Н. — [296](#_page296)

Еланская К. Н. — [154](#_page154), [184](#_page184)

Елисеева А. В. — [487](#_page487)

Ермилов В. В. — [517](#_page517)

Ермолова М. Н. — [14](#_page014), [37](#_page037), [38](#_page038), [40](#_page040), [41](#_page041), [42](#_page042), [46](#_page046), [48](#_page048), [157](#_page157), [281](#_page281), [320](#_page320), [338](#_page338)

Ершов В. Л. — [412](#_page412), [413](#_page413)

Ершов П. П. — [500](#_page500), [501](#_page501), [502](#_page502), [503](#_page503), [504](#_page504)

Есенин С. А. — [156](#_page156)

Ефимова О. В. — [140](#_page140), [420](#_page420)

Ефремов О. Н. — [7](#_page007), [475](#_page475), [487](#_page487), [491](#_page491), [492](#_page492), [493](#_page493), [500](#_page500), [503](#_page503), [504](#_page504), [505](#_page505), [506](#_page506), [507](#_page507), [515](#_page515)

Жуковский В. А. — [501](#_page501)

Заборовская Т. А. — [566](#_page566)

Завадская В. А. — [538](#_page538)

Завадская Е. О. (мать) — [538](#_page538)

Завадский В. А. — [538](#_page538)

Завадский Е. Ю. — [567](#_page567)

Завадский Ю. А. — [82](#_page082), [83](#_page083), [214](#_page214), [241](#_page241), [243](#_page243), [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247), [248](#_page248), [253](#_page253), [318](#_page318), [486](#_page486), [538](#_page538), [539](#_page539)

Заливин В. Я. — [496](#_page496), [499](#_page499)

Заславский Д. И. — [301](#_page301)

Засулич В. И. — [226](#_page226)

Захава Б. Е. — [425](#_page425)

Зверева Е. В. — [277](#_page277)

Зеньковский А. Я. — [277](#_page277)

Зимин С. И. — [28](#_page028)

Знаменский Н. А. — [218](#_page218)

Золя Э. — [173](#_page173)

Зуева А. П. — [143](#_page143), [161](#_page161), [168](#_page168), [169](#_page169)

Зуева Л. И. — [223](#_page223), [224](#_page224), [226](#_page226), [228](#_page228), [231](#_page231)

Зяблова Т. М. — [524](#_page524)

Иванникова Т. С. — [566](#_page566)

Иванов А. А. — [299](#_page299)

Иванов Вс. В. — [179](#_page179), [180](#_page180), [185](#_page185), [187](#_page187), [214](#_page214)

Иванов Вяч. В. — [489](#_page489), [509](#_page509), [510](#_page510)

Иванов С. В. — [19](#_page019)

Иванов С. И. — [309](#_page309), [310](#_page310)

Иванов-Козельский М. Т. — [310](#_page310)

Иванова Г. А. — [503](#_page503), [504](#_page504), [505](#_page505)

Иванова К. Н. — [450](#_page450), [459](#_page459)

Иверов А. Л. — [469](#_page469), [470](#_page470)

Игнатова Н. А. — [567](#_page567)

Изралевский Б. Л. — [402](#_page402)

Ильинский И. В. — [159](#_page159)

Исаков С. П. — [425](#_page425)

Казакова В. А. — [481](#_page481)

Калафидин Н. Г. — [574](#_page574)

Калужский Е. В. — [143](#_page143), [155](#_page155), [161](#_page161), [233](#_page233), [365](#_page365), [402](#_page402)

Камбаров М. — [567](#_page567)

Кант И. — [289](#_page289)

Капустина В. Я. — [574](#_page574)

Кардовский Д. Н. — [19](#_page019)

Карклялис М. П. — [567](#_page567)

Катаев В. П. — [214](#_page214)

{579} Качалов В. И. — [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118), [151](#_page151), [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187), [200](#_page200), [201](#_page201), [208](#_page208), [209](#_page209), [215](#_page215), [225](#_page225), [234](#_page234), [308](#_page308), [309](#_page309), [314](#_page314), [316](#_page316), [335](#_page335), [364](#_page364), [396](#_page396), [402](#_page402), [412](#_page412), [413](#_page413), [459](#_page459), [486](#_page486), [487](#_page487), [569](#_page569)

Кедров М. И. — [171](#_page171), [186](#_page186), [251](#_page251), [265](#_page265), [333](#_page333), [470](#_page470), [477](#_page477)

Кеменов В, С. — [289](#_page289), [290](#_page290)

Кириллова Э. С. — [344](#_page344), [347](#_page347)

Киршон В. М. — [187](#_page187)

Киселев Ю. П. — [532](#_page532)

Кнебель Е. О. (сестра) — [28](#_page028), [464](#_page464), [477](#_page477)

Кнебель И. Н. (отец) — [11](#_page011), [12](#_page012), [13](#_page013), [14](#_page014), [15](#_page015), [16](#_page016), [17](#_page017), [18](#_page018), [19](#_page019), [20](#_page020), [21](#_page021), [22](#_page022), [23](#_page023), [26](#_page026), [27](#_page027), [28](#_page028), [29](#_page029), [36](#_page036), [154](#_page154), [508](#_page508)

Кнебель Н. О. (брат) — [28](#_page028)

Кнебель С. М. (мать) — [13](#_page013), [20](#_page020), [21](#_page021), [25](#_page025), [26](#_page026), [36](#_page036), [154](#_page154), [403](#_page403), [538](#_page538)

Книппер-Чехова О. Л. — [7](#_page007), [99](#_page099), [174](#_page174), [207](#_page207), [208](#_page208), [209](#_page209), [210](#_page210), [211](#_page211), [215](#_page215), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [233](#_page233), [234](#_page234), [235](#_page235), [257](#_page257), [308](#_page308), [309](#_page309), [364](#_page364), [381](#_page381), [383](#_page383), [391](#_page391), [392](#_page392), [393](#_page393), [394](#_page394), [395](#_page395), [396](#_page396), [397](#_page397), [398](#_page398), [399](#_page399), [400](#_page400), [402](#_page402), [412](#_page412), [479](#_page479), [481](#_page481), [486](#_page486), [569](#_page569), [571](#_page571)

Коган П. С. — [96](#_page096)

Колесаев В. С. — [484](#_page484), [485](#_page485)

Колин Н. Ф. — [75](#_page075)

Колумб Х. — [531](#_page531)

Кольцов Ю. Э. — [7](#_page007), [513](#_page513), [514](#_page514), [516](#_page516), [517](#_page517)

Комиссаржевская В. Ф. — [310](#_page310)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [291](#_page291), [295](#_page295)

Комиссаров А. М. — [171](#_page171), [247](#_page247), [248](#_page248)

Конюс В. Л. — [55](#_page055)

Коонен А. Г. — [158](#_page158), [159](#_page159)

Копалинский В. Ф. — [28](#_page028), [29](#_page029)

Коренева Л. М. — [151](#_page151), [207](#_page207), [479](#_page479)

Корин П. Д. — [547](#_page547)

Корогодский З. Я. — [532](#_page532)

Коростылев В. Н. — [515](#_page515)

Корчагин Ф. Г. — [329](#_page329), [344](#_page344), [345](#_page345), [347](#_page347)

Корш Ф. А. — [28](#_page028), [29](#_page029), [33](#_page033)

Котлубай К. И. — [223](#_page223), [228](#_page228), [230](#_page230), [234](#_page234), [235](#_page235), [238](#_page238)

Кравчуновская М. А. — [140](#_page140)

Крамской И. Н. — [61](#_page061), [226](#_page226)

Кристи Г. В. — [277](#_page277), [278](#_page278)

Кристи Ю. Б. — [298](#_page298), [299](#_page299), [313](#_page313), [348](#_page348)

Кропоткин П. А. — [157](#_page157)

Крупская Н. К. — [531](#_page531)

Кудрявцев И. М. — [54](#_page054), [73](#_page073), [74](#_page074), [84](#_page084), [140](#_page140), [185](#_page185), [459](#_page459)

Кузнецов А. Ю. — [481](#_page481)

Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) — [519](#_page519)

Куприянова М. Г. — [506](#_page506)

Курилко М. М. — [486](#_page486), [515](#_page515)

Кутепов А. Я. — [572](#_page572), [574](#_page574)

Кязимов А. С. — [567](#_page567)

Ламанова Н. П. — [249](#_page249)

Лансере Е. Е. — [19](#_page019)

Ларин Н. П. — [241](#_page241), [242](#_page242), [447](#_page447)

Левитан И. И. — [14](#_page014), [19](#_page019), [22](#_page022), [25](#_page025), [73](#_page073)

Лекарев В. П. — [299](#_page299), [306](#_page306), [344](#_page344), [351](#_page351), [352](#_page352), [354](#_page354)

Ленин В. И. — [26](#_page026), [27](#_page027), [378](#_page378), [380](#_page380), [407](#_page407), [408](#_page408), [409](#_page409), [530](#_page530), [531](#_page531)

Ленский А. А. — [38](#_page038)

Ленский А. П. — [37](#_page037), [412](#_page412)

Леоненко В. М. — [299](#_page299)

Леонидов Л. М. — [7](#_page007), [96](#_page096), [99](#_page099), [105](#_page105), [162](#_page162), [164](#_page164), [183](#_page183), [184](#_page184), [195](#_page195), [215](#_page215), [218](#_page218), [223](#_page223), [224](#_page224), [225](#_page225), [228](#_page228), [234](#_page234), [238](#_page238), [250](#_page250), [252](#_page252), [260](#_page260), [265](#_page265), [270](#_page270), [356](#_page356), [359](#_page359), [360](#_page360), [361](#_page361), [362](#_page362), [363](#_page363), [364](#_page364), [365](#_page365), [366](#_page366), [377](#_page377), [383](#_page383), [396](#_page396), [405](#_page405), [408](#_page408), [413](#_page413), [459](#_page459), [488](#_page488), [526](#_page526)

Леонидов Ю. Л. — [360](#_page360), [452](#_page452), [458](#_page458), [459](#_page459)

Леонидова А. Л. — [360](#_page360)

Леонов Л. М. — [214](#_page214)

Лерберг Ш. — [291](#_page291)

Лермонтов М. Ю. — [33](#_page033), [36](#_page036)

Лесков Н. С. — [127](#_page127)

Лефевр Ж. — [95](#_page095)

Лешковская Е. К. — [46](#_page046), [47](#_page047), [48](#_page048), [157](#_page157)

Ливанов Б. Н. — [7](#_page007), [359](#_page359), [401](#_page401), [408](#_page408), [409](#_page409), [410](#_page410), [488](#_page488), [528](#_page528), [529](#_page529)

Лилина М. П. — [96](#_page096), [195](#_page195), [197](#_page197), [198](#_page198), [212](#_page212), [223](#_page223), [224](#_page224), [228](#_page228), [238](#_page238), [250](#_page250), [251](#_page251), [254](#_page254), [255](#_page255), [256](#_page256), [257](#_page257), [258](#_page258), [259](#_page259), [260](#_page260), [265](#_page265), [273](#_page273), [274](#_page274), [275](#_page275)

Литовский О. С. — [101](#_page101)

Литовцева Н. Н. — [142](#_page142), [185](#_page185), [186](#_page186), [261](#_page261), [262](#_page262), [316](#_page316), [402](#_page402), [479](#_page479)

Лихачев В. И. — [28](#_page028), [31](#_page031), [32](#_page032)

Лобанов А. М. — [539](#_page539), [540](#_page540)

Лордкипанидзе Г. Д. — [481](#_page481), [567](#_page567)

Лосев Н. К. — [299](#_page299), [302](#_page302)

Лужский В. В. — [7](#_page007), [142](#_page142), [146](#_page146), [147](#_page147), [148](#_page148), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [156](#_page156), [163](#_page163), [183](#_page183), [184](#_page184), [192](#_page192), [217](#_page217), [218](#_page218), [219](#_page219), [223](#_page223), [224](#_page224), [227](#_page227), [238](#_page238), [242](#_page242), [245](#_page245), [253](#_page253), [254](#_page254), [302](#_page302), [303](#_page303), [317](#_page317), [366](#_page366), [537](#_page537)

Луначарский А. В. — [27](#_page027), [157](#_page157), [179](#_page179), [185](#_page185), [422](#_page422), [423](#_page423), [424](#_page424), [531](#_page531)

Львов-Анохин Б. А. — [515](#_page515), [571](#_page571)

Любимов-Ланской Е. О. — [420](#_page420)

Любский А. К. — [412](#_page412)

Люлли Ж. Б. — [201](#_page201)

Лялина Т. В. — [499](#_page499)

Ляпина Г. А. — [571](#_page571), [574](#_page574)

Мазенко В. Я. — [519](#_page519)

Мазур И. А. — [277](#_page277)

{580} Маковский В. Е. — [19](#_page019)

Макшеев Н. А. — [301](#_page301)

Маланкин В. — [561](#_page561), [567](#_page567)

Мальковский Ю. Н. — [277](#_page277)

Маляревский П. Г. — [500](#_page500), [501](#_page501), [503](#_page503), [504](#_page504)

Мансурова Ц. Л. — [83](#_page083), [84](#_page084), [425](#_page425)

Марголин С. А. — [293](#_page293)

Марджанов К. А. — [253](#_page253)

Марков Б. С. — [567](#_page567)

Марков В. П. — [378](#_page378), [515](#_page515), [525](#_page525)

Марков П. А. — [9](#_page009), [42](#_page042), [43](#_page043), [123](#_page123), [160](#_page160), [184](#_page184), [195](#_page195), [197](#_page197), [213](#_page213), [214](#_page214), [215](#_page215), [516](#_page516), [525](#_page525), [527](#_page527)

Марьясина Е. А. — [481](#_page481)

Масс В. З. — [243](#_page243)

Массалитинов Н. О. — [142](#_page142)

Массальский П. В. — [186](#_page186)

Маяковский В. В. — [125](#_page125), [126](#_page126), [156](#_page156), [363](#_page363), [425](#_page425)

Мевес Ю. В. — [567](#_page567)

Мейерхольд В. Э. — [157](#_page157), [158](#_page158), [195](#_page195), [239](#_page239), [253](#_page253), [257](#_page257), [258](#_page258), [264](#_page264), [283](#_page283), [284](#_page284), [291](#_page291), [292](#_page292), [295](#_page295), [296](#_page296), [420](#_page420), [445](#_page445), [454](#_page454), [490](#_page490), [537](#_page537)

Менчинский В. А. — [314](#_page314)

Мережковский Д. С. — [155](#_page155)

Месхетели В. Е. — [466](#_page466), [482](#_page482)

Метерлинк М. — [61](#_page061), [166](#_page166)

Мизери С. Н. — [306](#_page306)

Микаэлян М. А. — [567](#_page567)

Микаэлян С. Г. — [567](#_page567)

Микеланджело — [344](#_page344), [370](#_page370), [563](#_page563)

Милютин Ю. С. — [294](#_page294), [299](#_page299)

Михайлов А. А. — [487](#_page487), [488](#_page488)

Михайлова Н. В. — [481](#_page481)

Михальский Ф. Н. — [404](#_page404), [479](#_page479)

Михоэлс Н. С. — [567](#_page567)

Михоэлс С. М. — [293](#_page293), [407](#_page407)

Мищенко М. И. — [272](#_page272)

Модильяни А. — [13](#_page013)

Моисси С. — [112](#_page112)

Молчанова Р. Н. — [143](#_page143), [167](#_page167), [168](#_page168), [171](#_page171)

Мольер Ж. Б. — [201](#_page201), [302](#_page302), [514](#_page514)

Мопассан Г. — [61](#_page061)

Мордвинов Б. А. — [221](#_page221), [222](#_page222)

Морозов М. М. — [287](#_page287), [332](#_page332), [336](#_page336), [337](#_page337), [338](#_page338), [345](#_page345), [346](#_page346), [351](#_page351), [352](#_page352), [556](#_page556), [558](#_page558)

Морозов П. П. — [208](#_page208)

Москатинов Б. А. — [140](#_page140)

Москвин И. М. — [7](#_page007), [96](#_page096), [98](#_page098), [102](#_page102), [103](#_page103), [104](#_page104), [184](#_page184), [209](#_page209), [216](#_page216), [242](#_page242), [250](#_page250), [260](#_page260), [309](#_page309), [320](#_page320), [381](#_page381), [382](#_page382), [396](#_page396), [402](#_page402), [404](#_page404), [405](#_page405), [411](#_page411), [431](#_page431), [434](#_page434), [459](#_page459), [488](#_page488), [573](#_page573)

Моцарт В. А. — [205](#_page205), [265](#_page265)

Муат А. А. — [567](#_page567)

Муат М. П. — [567](#_page567)

Муне-Сюлли Ж. — [37](#_page037)

Мунт Е. М. — [255](#_page255)

Муратова Е. П. — [142](#_page142)

Мусоргский М. П. — [226](#_page226)

Мчеделов В. Л. — [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145), [146](#_page146), [151](#_page151), [155](#_page155), [156](#_page156), [163](#_page163), [170](#_page170), [192](#_page192), [254](#_page254)

Мясников А. Ф. — [530](#_page530)

Надеждина Т. Д. — [499](#_page499)

Нарбут Г. И. — [19](#_page019), [22](#_page022)

Наровцевич Б. А. — [532](#_page532)

Незлобии К. Н. — [28](#_page028), [31](#_page031)

Нейман М. С. — [491](#_page491), [499](#_page499)

Некрасов Н. А. — [36](#_page036), [226](#_page226), [549](#_page549)

Некрасова А. А. — [485](#_page485), [486](#_page486), [500](#_page500), [545](#_page545)

Немирович-Данченко Вл. И. — [8](#_page008), [9](#_page009), [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041), [57](#_page057), [59](#_page059), [69](#_page069), [74](#_page074), [75](#_page075), [101](#_page101), [104](#_page104), [116](#_page116), [129](#_page129), [132](#_page132), [134](#_page134), [142](#_page142), [146](#_page146), [147](#_page147), [156](#_page156), [157](#_page157), [161](#_page161), [162](#_page162), [167](#_page167), [181](#_page181), [182](#_page182), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187), [189](#_page189), [190](#_page190), [191](#_page191), [192](#_page192), [195](#_page195), [196](#_page196), [214](#_page214), [215](#_page215), [223](#_page223), [225](#_page225), [226](#_page226), [227](#_page227), [228](#_page228), [229](#_page229), [230](#_page230), [231](#_page231), [232](#_page232), [233](#_page233), [235](#_page235), [236](#_page236), [237](#_page237), [238](#_page238), [253](#_page253), [255](#_page255), [258](#_page258), [262](#_page262), [263](#_page263), [289](#_page289), [290](#_page290), [295](#_page295), [303](#_page303), [307](#_page307), [308](#_page308), [312](#_page312), [313](#_page313), [316](#_page316), [317](#_page317), [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [322](#_page322), [323](#_page323), [324](#_page324), [326](#_page326), [327](#_page327), [328](#_page328), [334](#_page334), [335](#_page335), [339](#_page339), [340](#_page340), [352](#_page352), [358](#_page358), [359](#_page359), [360](#_page360), [362](#_page362), [363](#_page363), [364](#_page364), [365](#_page365), [366](#_page366), [367](#_page367), [368](#_page368), [369](#_page369), [370](#_page370), [371](#_page371), [372](#_page372), [373](#_page373), [374](#_page374), [375](#_page375), [376](#_page376), [377](#_page377), [378](#_page378), [379](#_page379), [380](#_page380), [381](#_page381), [382](#_page382), [384](#_page384), [385](#_page385), [386](#_page386), [387](#_page387), [388](#_page388), [389](#_page389), [390](#_page390), [391](#_page391), [392](#_page392), [393](#_page393), [394](#_page394), [395](#_page395), [396](#_page396), [397](#_page397), [398](#_page398), [399](#_page399), [400](#_page400), [401](#_page401), [402](#_page402), [403](#_page403), [405](#_page405), [406](#_page406), [408](#_page408), [409](#_page409), [410](#_page410), [411](#_page411), [412](#_page412), [414](#_page414), [427](#_page427), [432](#_page432), [434](#_page434), [435](#_page435), [436](#_page436), [439](#_page439), [445](#_page445), [447](#_page447), [459](#_page459), [470](#_page470), [471](#_page471), [477](#_page477), [485](#_page485), [486](#_page486), [487](#_page487), [498](#_page498), [499](#_page499), [517](#_page517), [518](#_page518), [519](#_page519), [522](#_page522), [525](#_page525), [526](#_page526), [527](#_page527), [528](#_page528), [537](#_page537), [546](#_page546), [549](#_page549), [561](#_page561), [569](#_page569), [573](#_page573)

Нестеров М. В. — [19](#_page019), [168](#_page168)

Никитин А. Д. — [566](#_page566), [567](#_page567)

Николаев Д. П. — [301](#_page301)

Николаева О. В. — [344](#_page344), [348](#_page348), [349](#_page349), [351](#_page351), [354](#_page354)

Николаевский Н. П. — [140](#_page140)

Никулина Н. А. — [37](#_page037)

Новицкая Л. П. — [277](#_page277)

Новожилова Г. Г. — [487](#_page487), [491](#_page491)

Обидин Н. С. — [28](#_page028)

Озеров В. А. — [200](#_page200)

Окунчиков А. З. — [484](#_page484), [545](#_page545), [564](#_page564)

Олеша Ю. К. — [422](#_page422), [424](#_page424)

Оранский В. А. — [168](#_page168), [506](#_page506), [507](#_page507)

Орданская Л. Р. — [315](#_page315), [344](#_page344), [345](#_page345), [348](#_page348), [349](#_page349), [351](#_page351)

Орлов В. А. — [184](#_page184), [265](#_page265)

{581} Орлов Д. Н. — [428](#_page428)

Орлов М. И. — [481](#_page481)

Орловский А. О. — [19](#_page019)

Орочко А. А. — [83](#_page083), [426](#_page426)

Остальский В. П. — [481](#_page481)

Островский А. Н. — [30](#_page030), [35](#_page035), [37](#_page037), [106](#_page106), [144](#_page144), [155](#_page155), [162](#_page162), [168](#_page168), [226](#_page226), [241](#_page241), [290](#_page290), [319](#_page319), [394](#_page394), [412](#_page412)

Остужев А. А. — [37](#_page037), [38](#_page038), [40](#_page040), [41](#_page041)

Павлов И. П. — [386](#_page386), [541](#_page541)

Пансо В. Х. — [554](#_page554), [564](#_page564), [565](#_page565), [566](#_page566), [567](#_page567)

Пароди А. Д. — [41](#_page041)

Пастернак Б. Л. — [156](#_page156)

Пашкова Л. А. — [306](#_page306)

Певцов И. Н. — [57](#_page057), [537](#_page537)

Перов В. Г. — [13](#_page013), [19](#_page019)

Перов Е. В. — [487](#_page487), [489](#_page489), [499](#_page499)

Петерсон Н. В. — [243](#_page243)

Петкер В. Я. — [529](#_page529), [530](#_page530)

Петр Великий — [531](#_page531)

Петров Н. В. — [253](#_page253), [539](#_page539)

Петрова А. В. — [144](#_page144), [171](#_page171), [177](#_page177), [243](#_page243)

Печников Г. М. — [487](#_page487), [491](#_page491), [492](#_page492)

Пивоварова Т. Л. — [481](#_page481)

Пикассо П. — [13](#_page013), [547](#_page547)

Пилявская С. С. — [383](#_page383), [384](#_page384)

Пименов Ю. И. — [8](#_page008), [287](#_page287), [294](#_page294), [295](#_page295), [296](#_page296), [297](#_page297), [305](#_page305), [478](#_page478), [480](#_page480), [486](#_page486), [494](#_page494), [495](#_page495), [499](#_page499), [519](#_page519), [520](#_page520), [547](#_page547), [568](#_page568), [572](#_page572)

Пименова Н. К. — [294](#_page294), [480](#_page480)

Пирятинская А. О. — [313](#_page313), [314](#_page314), [345](#_page345), [523](#_page523)

Пластов А. А. — [20](#_page020)

Платон — [125](#_page125)

Погодин Н. Ф. — [27](#_page027), [214](#_page214), [226](#_page226), [359](#_page359), [360](#_page360), [366](#_page366), [367](#_page367), [368](#_page368), [372](#_page372), [373](#_page373), [374](#_page374), [386](#_page386), [394](#_page394), [405](#_page405), [408](#_page408), [409](#_page409), [420](#_page420), [421](#_page421), [429](#_page429), [475](#_page475), [494](#_page494), [495](#_page495), [496](#_page496), [497](#_page497), [498](#_page498), [499](#_page499), [525](#_page525), [526](#_page526), [529](#_page529), [530](#_page530)

Подгорный В. А. — [135](#_page135)

Подгорный Н. А. — [265](#_page265), [279](#_page279)

Полянская О. П. (Оля) — [255](#_page255), [256](#_page256)

Попов А. А. — [451](#_page451), [568](#_page568), [572](#_page572), [573](#_page573)

Попов А. Д. — [8](#_page008), [9](#_page009), [93](#_page093), [140](#_page140), [158](#_page158), [253](#_page253), [289](#_page289), [290](#_page290), [291](#_page291), [294](#_page294), [297](#_page297), [302](#_page302), [315](#_page315), [316](#_page316), [317](#_page317), [332](#_page332), [339](#_page339), [417](#_page417), [418](#_page418), [419](#_page419), [420](#_page420), [421](#_page421), [422](#_page422), [424](#_page424), [425](#_page425), [426](#_page426), [427](#_page427), [428](#_page428), [429](#_page429), [430](#_page430), [431](#_page431), [434](#_page434), [435](#_page435), [436](#_page436), [437](#_page437), [438](#_page438), [439](#_page439), [440](#_page440), [441](#_page441), [442](#_page442), [443](#_page443), [444](#_page444), [445](#_page445), [446](#_page446), [447](#_page447), [448](#_page448), [449](#_page449), [450](#_page450), [451](#_page451), [452](#_page452), [453](#_page453), [454](#_page454), [455](#_page455), [456](#_page456), [457](#_page457), [458](#_page458), [459](#_page459), [460](#_page460), [461](#_page461), [462](#_page462), [463](#_page463), [464](#_page464), [465](#_page465), [467](#_page467), [468](#_page468), [469](#_page469), [470](#_page470), [472](#_page472), [476](#_page476), [477](#_page477), [478](#_page478), [479](#_page479), [490](#_page490), [498](#_page498), [503](#_page503), [515](#_page515), [516](#_page516), [522](#_page522), [523](#_page523), [524](#_page524), [532](#_page532), [535](#_page535), [536](#_page536), [537](#_page537), [538](#_page538), [539](#_page539), [540](#_page540), [541](#_page541), [545](#_page545), [546](#_page546), [547](#_page547), [548](#_page548), [549](#_page549), [550](#_page550), [551](#_page551), [552](#_page552), [553](#_page553), [554](#_page554), [555](#_page555), [556](#_page556), [557](#_page557), [558](#_page558), [559](#_page559), [560](#_page560), [561](#_page561), [562](#_page562), [563](#_page563), [564](#_page564), [565](#_page565), [567](#_page567), [568](#_page568), [571](#_page571)

Попов В. А. — [454](#_page454), [455](#_page455)

Попов Л. В. — [454](#_page454), [470](#_page470)

Пототосова А. К. — [481](#_page481)

Правдин О. А. — [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040), [412](#_page412)

Пророков Б. И. — [547](#_page547)

Прудкин М. И. — [163](#_page163), [185](#_page185), [214](#_page214), [470](#_page470), [471](#_page471), [486](#_page486)

Пузырева М. И. — [168](#_page168), [171](#_page171)

Пукшанская М. И. — [532](#_page532)

Пушкин А. С. — [36](#_page036), [38](#_page038), [100](#_page100), [108](#_page108), [126](#_page126), [132](#_page132), [178](#_page178), [204](#_page204), [206](#_page206), [215](#_page215), [493](#_page493), [501](#_page501), [502](#_page502), [515](#_page515), [538](#_page538)

Пыжова О. И. — [483](#_page483), [484](#_page484), [491](#_page491)

Пятницкая О. М. — [269](#_page269)

Раевский И. М. — [171](#_page171), [221](#_page221), [222](#_page222), [525](#_page525)

Разинкин А. С. — [559](#_page559), [567](#_page567)

Райхштейн Н. А. — [567](#_page567)

Рахманинов С. В. — [220](#_page220)

Режан Г. — [37](#_page037)

Рембрандт Р. — [13](#_page013), [80](#_page080), [370](#_page370), [547](#_page547)

Ренуар О. — [13](#_page013), [174](#_page174)

Репин И. Е. — [14](#_page014), [432](#_page432), [547](#_page547)

Рерих Н. К, — [19](#_page019), [22](#_page022)

Роговской В. А. — [310](#_page310)

Роден О. — [38](#_page038)

Розанов М. А. (дядя Миша) — [282](#_page282), [311](#_page311)

Розанова И. А. — [268](#_page268), [269](#_page269), [270](#_page270)

Розов В. С — [480](#_page480), [481](#_page481), [491](#_page491), [492](#_page492), [493](#_page493), [494](#_page494), [499](#_page499)

Роксанова М. Л. — [255](#_page255)

Роллан Р. — [308](#_page308)

Ромашов Б. С. — [292](#_page292), [425](#_page425)

Росси Э. — [37](#_page037)

Россов Н. П. — [112](#_page112), [113](#_page113)

Ростан Э. — [31](#_page031)

Русинова Н. П. — [140](#_page140)

Руставели Ш. — [38](#_page038)

Рыбаков К. П. — [30](#_page030), [31](#_page031), [37](#_page037), [38](#_page038)

Рыбаков Н. Х. — [30](#_page030), [412](#_page412)

Рябинин И. И. — [481](#_page481), [574](#_page574)

Рябушкин А. П. — [19](#_page019)

Саблин В. М. — [26](#_page026)

Савина М. Г. — [37](#_page037)

Савицкая М. Г. — [255](#_page255)

Садовская О. О. — [40](#_page040)

Садовский П. М. — [38](#_page038)

Сакулин П. П. — [39](#_page039), [337](#_page337)

Сальвини Т. — [37](#_page037), [88](#_page088), [270](#_page270)

Сахаров М. А. — [467](#_page467), [468](#_page468)

{582} Сахиров Ф. — [552](#_page552), [567](#_page567)

Сахновский В. Г. — [224](#_page224), [227](#_page227), [234](#_page234), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262), [326](#_page326), [402](#_page402), [536](#_page536)

Сац И. А. — [218](#_page218), [506](#_page506)

Сац Н. И. — [484](#_page484)

Свинарская З. В. — [140](#_page140), [420](#_page420)

Северянин И. (Лотарев И. В.) — [156](#_page156)

Сейфуллина Л. Н. — [420](#_page420)

Сент-Экзюпери А. — [510](#_page510)

Сергеев Ю. А. — [567](#_page567), [568](#_page568)

Сердюкова О. А. — [481](#_page481)

Серебрякова Т. Б. — [526](#_page526)

Серов В. А. — [14](#_page014), [19](#_page019), [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [42](#_page042), [218](#_page218), [336](#_page336)

Симонов К. М. — [410](#_page410), [411](#_page411)

Симонов Р. Н. — [83](#_page083), [425](#_page425)

Синицын В. А. — [228](#_page228), [231](#_page231), [234](#_page234)

Скаловская А. Д. — [277](#_page277), [278](#_page278)

Скриб О. — [287](#_page287), [294](#_page294), [295](#_page295), [296](#_page296), [297](#_page297), [298](#_page298), [300](#_page300)

Скульская Е. Ф. — [402](#_page402)

Сластенина Н. И. — [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247)

Смирнов Б. А. — [7](#_page007), [99](#_page099), [499](#_page499), [513](#_page513), [514](#_page514), [517](#_page517), [518](#_page518), [521](#_page521), [522](#_page522), [523](#_page523), [524](#_page524), [525](#_page525), [526](#_page526), [527](#_page527), [528](#_page528), [530](#_page530)

Смирнова Н. А. — [34](#_page034)

Смолин Д. П. — [170](#_page170)

Смышляев В. С. — [86](#_page086), [88](#_page088)

Снигирев Б. М. — [256](#_page256)

Соколов С. Г. — [481](#_page481), [492](#_page492), [509](#_page509), [510](#_page510)

Соколова В. С. — [7](#_page007), [139](#_page139), [143](#_page143), [160](#_page160), [170](#_page170), [171](#_page171), [172](#_page172), [173](#_page173), [174](#_page174), [175](#_page175), [183](#_page183), [185](#_page185), [308](#_page308), [316](#_page316), [319](#_page319), [322](#_page322)

Соколова Е. А. — [277](#_page277)

Соколова З. С. — [277](#_page277), [280](#_page280)

Соколовская Н. А. — [243](#_page243)

Соловьев И. И. — [328](#_page328), [344](#_page344), [354](#_page354), [355](#_page355)

Соловьев Т. Д. — [489](#_page489), [490](#_page490)

Солодовников А. В. — [525](#_page525), [527](#_page527)

Солонин Ю. П. — [310](#_page310)

Спадавеккиа А. Э. — [305](#_page305)

Сперантова В. А. — [489](#_page489), [490](#_page490), [491](#_page491), [493](#_page493)

Станиславский К. С. — [6](#_page006), [8](#_page008), [9](#_page009), [46](#_page046), [53](#_page053), [56](#_page056), [57](#_page057), [58](#_page058), [59](#_page059), [60](#_page060), [62](#_page062), [63](#_page063), [64](#_page064), [69](#_page069), [70](#_page070), [74](#_page074), [75](#_page075), [76](#_page076), [77](#_page077), [80](#_page080), [81](#_page081), [82](#_page082), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [88](#_page088), [92](#_page092), [94](#_page094), [95](#_page095), [96](#_page096), [97](#_page097), [98](#_page098), [99](#_page099), [101](#_page101), [102](#_page102), [104](#_page104), [106](#_page106), [108](#_page108), [116](#_page116), [117](#_page117), [127](#_page127), [128](#_page128), [129](#_page129), [130](#_page130), [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [136](#_page136), [139](#_page139), [140](#_page140), [141](#_page141), [142](#_page142), [146](#_page146), [147](#_page147), [149](#_page149), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163), [167](#_page167), [171](#_page171), [177](#_page177), [179](#_page179), [181](#_page181), [182](#_page182), [183](#_page183), [184](#_page184), [185](#_page185), [186](#_page186), [187](#_page187), [188](#_page188), [189](#_page189), [190](#_page190), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [196](#_page196), [197](#_page197), [198](#_page198), [199](#_page199), [200](#_page200), [201](#_page201), [202](#_page202), [203](#_page203), [204](#_page204), [205](#_page205), [206](#_page206), [207](#_page207), [208](#_page208), [209](#_page209), [210](#_page210), [211](#_page211), [212](#_page212), [213](#_page213), [214](#_page214), [215](#_page215), [216](#_page216), [217](#_page217), [218](#_page218), [219](#_page219), [220](#_page220), [221](#_page221), [222](#_page222), [223](#_page223), [224](#_page224), [225](#_page225), [227](#_page227), [234](#_page234), [238](#_page238), [239](#_page239), [240](#_page240), [241](#_page241), [242](#_page242), [243](#_page243), [244](#_page244), [245](#_page245), [246](#_page246), [247](#_page247), [248](#_page248), [249](#_page249), [250](#_page250), [251](#_page251), [252](#_page252), [253](#_page253), [254](#_page254), [255](#_page255), [256](#_page256), [257](#_page257), [258](#_page258), [259](#_page259), [260](#_page260), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264), [265](#_page265), [266](#_page266), [267](#_page267), [268](#_page268), [269](#_page269), [270](#_page270), [271](#_page271), [272](#_page272), [273](#_page273), [274](#_page274), [275](#_page275), [276](#_page276), [277](#_page277), [278](#_page278), [279](#_page279), [280](#_page280), [281](#_page281), [282](#_page282), [283](#_page283), [284](#_page284), [289](#_page289), [290](#_page290), [291](#_page291), [294](#_page294), [295](#_page295), [298](#_page298), [303](#_page303), [309](#_page309), [310](#_page310), [311](#_page311), [312](#_page312), [313](#_page313), [317](#_page317), [318](#_page318), [320](#_page320), [322](#_page322), [323](#_page323), [328](#_page328), [332](#_page332), [333](#_page333), [347](#_page347), [348](#_page348), [360](#_page360), [364](#_page364), [372](#_page372), [382](#_page382), [392](#_page392), [397](#_page397), [400](#_page400), [401](#_page401), [408](#_page408), [411](#_page411), [420](#_page420), [435](#_page435), [436](#_page436), [445](#_page445), [450](#_page450), [459](#_page459), [470](#_page470), [471](#_page471), [477](#_page477), [485](#_page485), [490](#_page490), [500](#_page500), [528](#_page528), [532](#_page532), [537](#_page537), [538](#_page538), [541](#_page541), [545](#_page545), [546](#_page546), [547](#_page547), [549](#_page549), [550](#_page550), [554](#_page554), [555](#_page555), [561](#_page561)

Станицын В. Я. — [161](#_page161), [168](#_page168), [171](#_page171), [175](#_page175), [185](#_page185), [410](#_page410)

Стахович А. А. — [142](#_page142)

Стрепетова П. А. — [310](#_page310)

Струкова Г. С. — [481](#_page481)

Струкова Т. Н. — [491](#_page491), [492](#_page492)

Струтиенко А. А. — [574](#_page574)

Судаков И. Я. — [7](#_page007), [139](#_page139), [143](#_page143), [144](#_page144), [160](#_page160), [161](#_page161), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169), [170](#_page170), [176](#_page176), [180](#_page180), [181](#_page181), [182](#_page182), [183](#_page183), [184](#_page184), [185](#_page185), [186](#_page186), [187](#_page187), [188](#_page188), [192](#_page192), [214](#_page214), [215](#_page215), [216](#_page216), [254](#_page254), [476](#_page476)

Сулержицкий Л. А. — [183](#_page183), [253](#_page253), [254](#_page254), [277](#_page277)

Сумбатова М. Н. — [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039)

Суриков В. И. — [14](#_page014), [73](#_page073), [449](#_page449), [547](#_page547)

Сурков Е. Д. — [525](#_page525)

Сухово-Кобылин А. В. — [78](#_page078)

Сушкевич Б. М. — [85](#_page085)

Сытин И. Д. — [26](#_page026)

Таиров А. Я. — [158](#_page158), [293](#_page293)

Таланкин И. В. — [567](#_page567)

Танн Э. — [568](#_page568)

Тарасова А. К. — [143](#_page143), [212](#_page212), [321](#_page321), [402](#_page402), [525](#_page525)

Тарханов М. М. — [7](#_page007), [174](#_page174), [179](#_page179), [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [209](#_page209), [250](#_page250), [260](#_page260), [308](#_page308), [359](#_page359), [366](#_page366), [367](#_page367), [381](#_page381), [382](#_page382), [383](#_page383), [384](#_page384), [385](#_page385), [386](#_page386), [387](#_page387), [388](#_page388), [390](#_page390), [391](#_page391), [396](#_page396), [397](#_page397), [402](#_page402), [405](#_page405), [406](#_page406), [407](#_page407), [408](#_page408), [486](#_page486), [488](#_page488), [499](#_page499), [528](#_page528), [569](#_page569)

Татаринов В. Н. — [140](#_page140)

Телешева Е. С. — [7](#_page007), [139](#_page139), [140](#_page140), [143](#_page143), [144](#_page144), [145](#_page145), [146](#_page146), [153](#_page153), [155](#_page155), [156](#_page156), [171](#_page171), [182](#_page182), [192](#_page192), [215](#_page215), [218](#_page218), [240](#_page240), [254](#_page254), [295](#_page295), [316](#_page316), [319](#_page319), [320](#_page320), [537](#_page537)

Терешкович М. А. — [7](#_page007), [287](#_page287), [288](#_page288), [291](#_page291), [292](#_page292), [293](#_page293), [294](#_page294), [295](#_page295), [296](#_page296), [297](#_page297), [298](#_page298), [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302), [303](#_page303), [304](#_page304), [305](#_page305), [316](#_page316), [317](#_page317), [320](#_page320), [322](#_page322), [332](#_page332), [333](#_page333)

Терещенко И. Н. — [19](#_page019)

Тимошева Н. Г. — [283](#_page283)

Типольт Е. В. — [411](#_page411)

Толстой А. К. — [131](#_page131)

Толстой А. Н. — [7](#_page007), [157](#_page157), [188](#_page188), [277](#_page277), [417](#_page417), [418](#_page418), [431](#_page431), [432](#_page432), [433](#_page433), [434](#_page434), [436](#_page436), [439](#_page439), [440](#_page440), [442](#_page442), [443](#_page443), [444](#_page444), [447](#_page447), [455](#_page455), [467](#_page467)

{583} Толстой Л. Н. — [7](#_page007), [21](#_page021), [22](#_page022), [38](#_page038), [61](#_page061), [71](#_page071), [79](#_page079), [106](#_page106), [149](#_page149), [160](#_page160), [213](#_page213), [226](#_page226), [326](#_page326), [370](#_page370), [395](#_page395), [436](#_page436)

Толстая Л. И. — [442](#_page442), [467](#_page467)

Толстая С. А. — [395](#_page395)

Топчанов И. М. — [421](#_page421), [422](#_page422)

Топорков В. О. — [251](#_page251)

Тропов Ф. Ф. — [226](#_page226)

Третьяков П. М. — [17](#_page017), [18](#_page018), [19](#_page019)

Трунков И. А. — [466](#_page466), [468](#_page468), [469](#_page469), [471](#_page471)

Туманова В. А. — [510](#_page510)

Тункель Д. В. — [289](#_page289), [290](#_page290), [568](#_page568)

Тургенев И. С. — [169](#_page169), [197](#_page197), [206](#_page206), [549](#_page549)

Тхакумашев Н. Ш. — [567](#_page567)

Ульянов Н. П. — [280](#_page280)

Унковский М. С. — [302](#_page302)

Урбанович П. В. — [289](#_page289), [290](#_page290)

Урусова Э. Ю. — [299](#_page299), [301](#_page301), [306](#_page306), [314](#_page314)

Устюгов К. П. — [499](#_page499)

Уфимцев И. В. — [567](#_page567)

Уэллс Г. — [409](#_page409)

Фадеева Д. А. — [299](#_page299)

Фадеева Е. А. — [306](#_page306)

Файко А. М. — [292](#_page292), [425](#_page425)

Фалеев М. Г. — [467](#_page467), [470](#_page470)

Федорова Н. П. — [555](#_page555), [567](#_page567)

Федотов П. А. — [19](#_page019), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [26](#_page026), [296](#_page296), [547](#_page547)

Федотова Г. Н. — [37](#_page037)

Фердинандов Б. А. — [159](#_page159)

Фивейский Д. И. — [344](#_page344), [348](#_page348), [352](#_page352), [353](#_page353)

Филиппов В. А. — [44](#_page044), [47](#_page047)

Фирсова Е. Н. — [496](#_page496), [499](#_page499)

Фихте И. Г. — [289](#_page289)

Флобер Г. — [133](#_page133)

Фореггер Н. М. — [159](#_page159)

Фотиева Л. А. — [378](#_page378)

Фофанов К. М. — [315](#_page315)

Фохт А. В. — [39](#_page039)

Фрейндлих А. В. — [306](#_page306)

Фрид Г. С. — [568](#_page568)

Фрид Н. Г. — [140](#_page140), [155](#_page155)

Фучик Ю. — [493](#_page493)

Халютина С. В. — [402](#_page402)

Хейфец Л. Е. — [567](#_page567)

Хемингуэй Э. — [384](#_page384)

Хмара Г. М. — [94](#_page094)

Хмелев А. Н. — [466](#_page466)

Хмелев Н. П. — [8](#_page008), [27](#_page027), [99](#_page099), [139](#_page139), [149](#_page149), [154](#_page154), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [165](#_page165), [166](#_page166), [170](#_page170), [171](#_page171), [174](#_page174), [184](#_page184), [185](#_page185), [186](#_page186), [224](#_page224), [226](#_page226), [227](#_page227), [228](#_page228), [232](#_page232), [233](#_page233), [234](#_page234), [258](#_page258), [260](#_page260), [287](#_page287), [302](#_page302), [308](#_page308), [316](#_page316), [318](#_page318), [319](#_page319), [320](#_page320), [321](#_page321), [322](#_page322), [323](#_page323), [324](#_page324), [325](#_page325), [326](#_page326), [327](#_page327), [328](#_page328), [329](#_page329), [330](#_page330), [331](#_page331), [332](#_page332), [333](#_page333), [334](#_page334), [335](#_page335), [336](#_page336), [337](#_page337), [338](#_page338), [339](#_page339), [340](#_page340), [342](#_page342), [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [351](#_page351), [352](#_page352), [353](#_page353), [354](#_page354), [355](#_page355), [356](#_page356), [358](#_page358), [401](#_page401), [402](#_page402), [403](#_page403), [404](#_page404), [405](#_page405), [406](#_page406), [407](#_page407), [408](#_page408), [409](#_page409), [410](#_page410), [411](#_page411), [412](#_page412), [417](#_page417), [418](#_page418), [431](#_page431), [432](#_page432), [433](#_page433), [434](#_page434), [435](#_page435), [436](#_page436), [438](#_page438), [439](#_page439), [440](#_page440), [441](#_page441), [442](#_page442), [443](#_page443), [444](#_page444), [445](#_page445), [446](#_page446), [447](#_page447), [448](#_page448), [449](#_page449), [450](#_page450), [451](#_page451), [452](#_page452), [453](#_page453), [454](#_page454), [455](#_page455), [456](#_page456), [457](#_page457), [458](#_page458), [459](#_page459), [460](#_page460), [461](#_page461), [463](#_page463), [464](#_page464), [465](#_page465), [466](#_page466), [467](#_page467), [468](#_page468), [469](#_page469), [470](#_page470), [471](#_page471), [472](#_page472), [476](#_page476), [477](#_page477), [493](#_page493), [499](#_page499), [528](#_page528), [549](#_page549), [571](#_page571)

Ходурский А. М. — [574](#_page574)

Хорошко М. В. — [313](#_page313), [315](#_page315), [316](#_page316), [481](#_page481)

Хохлов К. П. — [253](#_page253)

Храпченко М. Б. — [401](#_page401), [402](#_page402)

Цаплин В. И. — [508](#_page508), [509](#_page509)

Царев М. И. — [478](#_page478), [479](#_page479)

Цветкова Н. С. — [53](#_page053), [54](#_page054), [56](#_page056)

Ценовская М. А. — [152](#_page152), [153](#_page153), [154](#_page154)

Цявловский М. А. — [142](#_page142)

Чайковский П. И. — [133](#_page133), [218](#_page218), [226](#_page226), [450](#_page450)

Чавчавадзе И. — [38](#_page038)

Чарин А. И. — [7](#_page007), [28](#_page028), [32](#_page032), [33](#_page033), [34](#_page034), [35](#_page035), [36](#_page036), [56](#_page056), [538](#_page538)

Чебан А. И. — [372](#_page372), [373](#_page373), [459](#_page459)

Черная Ляля (Киселева Н. М.) — [472](#_page472)

Чернышева Л. С. — [493](#_page493)

Чехов А. П. — [15](#_page015), [61](#_page061), [71](#_page071), [72](#_page072), [106](#_page106), [128](#_page128), [206](#_page206), [207](#_page207), [208](#_page208), [209](#_page209), [226](#_page226), [261](#_page261), [262](#_page262), [263](#_page263), [268](#_page268), [274](#_page274), [275](#_page275), [304](#_page304), [352](#_page352), [394](#_page394), [427](#_page427), [450](#_page450), [513](#_page513), [514](#_page514), [517](#_page517), [518](#_page518), [519](#_page519), [520](#_page520), [521](#_page521), [522](#_page522), [523](#_page523), [524](#_page524), [525](#_page525), [568](#_page568), [569](#_page569), [570](#_page570), [572](#_page572), [573](#_page573)

Чехов М. А. — [6](#_page006), [8](#_page008), [33](#_page033), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [52](#_page052), [53](#_page053), [54](#_page054), [55](#_page055), [56](#_page056), [57](#_page057), [58](#_page058), [59](#_page059), [60](#_page060), [61](#_page061), [62](#_page062), [63](#_page063), [64](#_page064), [65](#_page065), [66](#_page066), [67](#_page067), [68](#_page068), [69](#_page069), [70](#_page070), [71](#_page071), [72](#_page072), [73](#_page073), [74](#_page074), [75](#_page075), [76](#_page076), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [80](#_page080), [81](#_page081), [84](#_page084), [85](#_page085), [86](#_page086), [87](#_page087), [88](#_page088), [89](#_page089), [90](#_page090), [91](#_page091), [92](#_page092), [93](#_page093), [94](#_page094), [95](#_page095), [96](#_page096), [97](#_page097), [98](#_page098), [99](#_page099), [100](#_page100), [101](#_page101), [102](#_page102), [103](#_page103), [104](#_page104), [105](#_page105), [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [111](#_page111), [112](#_page112), [113](#_page113), [114](#_page114), [115](#_page115), [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118), [119](#_page119), [120](#_page120), [121](#_page121), [122](#_page122), [123](#_page123), [124](#_page124), [126](#_page126), [127](#_page127), [128](#_page128), [129](#_page129), [130](#_page130), [131](#_page131), [132](#_page132), [133](#_page133), [134](#_page134), [135](#_page135), [136](#_page136), [140](#_page140), [143](#_page143), [145](#_page145), [146](#_page146), [154](#_page154), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [192](#_page192), [227](#_page227), [260](#_page260), [270](#_page270), [277](#_page277), [293](#_page293), [329](#_page329), [419](#_page419), [537](#_page537), [547](#_page547)

Чехова К. К. — [136](#_page136)

{584} Чехова Н. А. (мать М. А. Чехова) — [56](#_page056)

Чехова М. П. — [391](#_page391), [481](#_page481)

Чирков Б. П. — [518](#_page518), [521](#_page521)

Чумак Р. В. — [481](#_page481), [499](#_page499)

Шаляпин Ф. И. — [73](#_page073), [158](#_page158), [270](#_page270), [450](#_page450), [455](#_page455), [457](#_page457)

Шатрин А. В. — [481](#_page481), [515](#_page515), [556](#_page556), [567](#_page567)

Шах-Азизов К. Я. — [483](#_page483), [515](#_page515)

Шверубович В. В. — [454](#_page454), [469](#_page469), [470](#_page470), [526](#_page526)

Шевченко Ф. В. — [184](#_page184), [402](#_page402)

Шекспир В. — [38](#_page038), [40](#_page040), [42](#_page042), [43](#_page043), [85](#_page085), [111](#_page111), [118](#_page118), [121](#_page121), [126](#_page126), [151](#_page151), [269](#_page269), [271](#_page271), [273](#_page273), [276](#_page276), [287](#_page287), [296](#_page296), [308](#_page308), [332](#_page332), [336](#_page336), [337](#_page337), [338](#_page338), [339](#_page339), [341](#_page341), [342](#_page342), [343](#_page343), [344](#_page344), [345](#_page345), [346](#_page346), [347](#_page347), [348](#_page348), [349](#_page349), [350](#_page350), [351](#_page351), [352](#_page352), [354](#_page354), [355](#_page355), [436](#_page436), [450](#_page450), [485](#_page485), [545](#_page545), [549](#_page549), [551](#_page551), [552](#_page552), [553](#_page553), [554](#_page554), [555](#_page555), [556](#_page556), [558](#_page558), [559](#_page559), [561](#_page561), [563](#_page563), [567](#_page567), [570](#_page570)

Шеллинг Ф. В. — [289](#_page289)

Шенберг А. А. — [255](#_page255)

Шервинский С. В. — [487](#_page487)

Шестовский К. Н. — [278](#_page278)

Шиллер Ф. — [162](#_page162), [163](#_page163), [414](#_page414), [427](#_page427)

Шифрин Н. А. — [287](#_page287), [332](#_page332), [339](#_page339), [340](#_page340), [341](#_page341), [342](#_page342), [347](#_page347), [356](#_page356), [501](#_page501), [502](#_page502), [503](#_page503), [505](#_page505), [506](#_page506), [519](#_page519)

Шлепянов И. Ю. — [289](#_page289), [290](#_page290), [429](#_page429)

Шостакович Д. Д. — [226](#_page226)

Штайн Г. Г. — [481](#_page481)

Штейн Е. М. — [51](#_page051), [61](#_page061), [140](#_page140)

Штейнер Р. — [126](#_page126)

Штекер А. С. (Нюша) — [256](#_page256)

Штекер Л. А. — [234](#_page234)

Штраух М. М. — [159](#_page159), [429](#_page429)

Шумский С. А. — [226](#_page226), [412](#_page412)

Щекин-Кротова Т. Б. — [491](#_page491)

Щепкин М. С. — [226](#_page226)

Щепкина-Куперник Т. Л. — [31](#_page031), [42](#_page042), [281](#_page281), [337](#_page337), [338](#_page338), [345](#_page345)

Щукин А. М. — [499](#_page499), [504](#_page504), [506](#_page506)

Щукин Б. В. — [421](#_page421), [425](#_page425), [426](#_page426), [451](#_page451), [530](#_page530)

Эйзенштейн С. М. — [108](#_page108), [110](#_page110), [295](#_page295)

Эккерман И. П. — [62](#_page062)

Эльяссон И. Л. — [526](#_page526)

Эренбург И. Г. — [124](#_page124), [125](#_page125)

Эрманс В. К. — [95](#_page095)

Эфрос А. В. — [481](#_page481), [485](#_page485), [493](#_page493), [494](#_page494), [495](#_page495), [515](#_page515)

Эфрос Н. Е. — [199](#_page199), [205](#_page205)

Южин-Сумбатов А. И. — [7](#_page007), [32](#_page032), [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042), [43](#_page043), [44](#_page044), [45](#_page045), [46](#_page046), [47](#_page047), [48](#_page048), [157](#_page157), [246](#_page246), [281](#_page281)

Юрашес И. И. — [567](#_page567)

Яблочкина А. А. — [38](#_page038)

Яковлев Н. К. — [412](#_page412)

Якубовская О. А. — [221](#_page221)

Якут В. С. — [339](#_page339), [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347)

Янкова З. — [567](#_page567)

Яншин М. М. — [171](#_page171), [185](#_page185)

Яров С. Г. — [188](#_page188), [459](#_page459)

Ятковский Ю. В. — [567](#_page567)

Ящинина Л. А. — [532](#_page532)

1. Н. А. Смирнова, Воспоминания, М., ВТО, 1947, стр. 190, 191. [↑](#footnote-ref-2)
2. П. А. Марков, Сборник статей «Театральные портреты», М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 78. [↑](#footnote-ref-3)
3. В. А. Филиппов, Актер Южин, М.‑Л., ВТО, 1941, стр. 60. [↑](#footnote-ref-4)
4. И. П. Эккерман, Разговоры с Гете, М.‑Л., «Academia», 1934, стр. 233. [↑](#footnote-ref-5)
5. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, М., «Искусство», 1954. стр. 459. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. Попов, Воспоминания и размышления о театре, М., ВТО, 1963, стр. 107. [↑](#footnote-ref-7)
7. В. Эрманс, «Теория» Станиславского и «практика» Чехова. — «Новый зритель», 1924, № 39. [↑](#footnote-ref-8)
8. П. Коган, «Ревизор». — «Экран», 1921, № 2. [↑](#footnote-ref-9)
9. О. Литовский, Так и было, М., «Советский писатель», 1958, стр. 187. [↑](#footnote-ref-10)
10. В. Додонов, О «Ревизоре» и о Чехове. — «Экран», 1921, № 9. [↑](#footnote-ref-11)
11. Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. II, М., изд. «Правда», 1952, стр. 396. [↑](#footnote-ref-12)
12. Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. II, стр. 220. [↑](#footnote-ref-13)
13. Письмо в киносекцию ВОКС. «Советским киноработникам по поводу “Иоанна Грозного” С. М. Эйзенштейна» от 31/V 1945 года. [↑](#footnote-ref-14)
14. В. Шекспир, «Гамлет», Перевод А. Н. Кронеберга. [↑](#footnote-ref-15)
15. Сб. «Гейне и театр». «Девушки и женщины Шекспира», М., «Искусство», 1956, стр. 293. [↑](#footnote-ref-16)
16. Н. П. Россов, «Гамлет популярный». — «Новый зритель», 1924, № 48. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. II. Воспоминания О. В. Гзовской о В. И. Качалове, М., 1951, стр. 176. [↑](#footnote-ref-19)
19. П. А. Марков, «“Гамлет” (МХАТ II)». — «Правда», 1924, 19 ноября. [↑](#footnote-ref-20)
20. И. Эренбург, Портреты русских поэтов, Берлин, «Аргонавты», [1922], стр. 61. [↑](#footnote-ref-21)
21. М. А. Чехов, Путь актера, М.‑Л., «Academia», 1928, стр. 148. [↑](#footnote-ref-22)
22. М. А. Чехов, Путь актера, стр. 144 – 145. [↑](#footnote-ref-23)
23. К. С. Станиславский, Работа актера над собой. — Собрание сочинений, т. 3, стр. 314. [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 4, стр. 462. [↑](#footnote-ref-25)
25. М. А. Чехов, Путь актера, стр. 166 – 167. [↑](#footnote-ref-26)
26. Письмо к В. А. Подгорному (хранится в Музее МХАТ, в архиве Первой студии). [↑](#footnote-ref-27)
27. К. С. Станиславский, Письмо к Н. В. Демидову от 10 октября 1922 года — Собрание сочинений, т. 8, стр. 25. [↑](#footnote-ref-28)
28. Музей МХАТ. Архив Второй студии. [↑](#footnote-ref-29)
29. Музей МХАТ. Архив Второй студии, протокол № 17. [↑](#footnote-ref-30)
30. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 277. [↑](#footnote-ref-31)
31. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 367. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Театральное обозрение», 1922, № 5, стр. 6. [↑](#footnote-ref-33)
33. Ф. Шиллер, Разбойники. Перевод П. Антокольского. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 16. [↑](#footnote-ref-38)
38. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1751. [↑](#footnote-ref-39)
39. Музей МХАТ. Архив Второй студии, протоколы от 9, 11 и 14 октября 1922 года. [↑](#footnote-ref-40)
40. Инсценировка рассказа И. С. Тургенева. [↑](#footnote-ref-41)
41. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 123. [↑](#footnote-ref-42)
42. Музей МХАТ. Архив Второй студии. [↑](#footnote-ref-43)
43. Музей МХАТ. Протоколы репетиций и спектаклей. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие», т. II, М., «Искусство», 1954, стр. 355. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Тургеневский спектакль на сцене Московского художественного театра». — «Московские ведомости», 1922, 14 марта. [↑](#footnote-ref-46)
46. Статья Н. Е. Эфроса. — «Речь», 1912, 8 марта. [↑](#footnote-ref-47)
47. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2, стр. 337. [↑](#footnote-ref-48)
48. Н. Эфрос, Пушкинский спектакль в Художественном театре. — «Речь», 1915, 20 марта. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же. [↑](#footnote-ref-50)
50. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1. стр. 326. [↑](#footnote-ref-51)
51. См. «Театральное обозрение», 1922, № 5, стр. 6. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Русские ведомости», 1914, 4 января. [↑](#footnote-ref-53)
53. Текст В. Масса, музыка Р. Глиэра. [↑](#footnote-ref-54)
54. Музей МХАТ. Протоколы спектаклей. [↑](#footnote-ref-55)
55. Музей МХАТ. Протоколы спектаклей. [↑](#footnote-ref-56)
56. Сб. «М. П. Лилина», ВТО, М., 1960, стр. 179. [↑](#footnote-ref-57)
57. Личный архив М. О. Кнебель. [↑](#footnote-ref-58)
58. Г. Гейне, Полное собрание сочинений, т. I, изд. Маркса, 1904, стр. 50. [↑](#footnote-ref-59)
59. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 4, стр. 217. [↑](#footnote-ref-60)
60. В эту группу входили Г. Кристи, Л. Новицкая, Ю. Мальковский, В. Батюшкова, А. Скаловская, В. Вяхирева, И. Мазур, А. Зеньковский, Е. Соколова, Е. Зверева. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Новый зритель», 1927, № 11, стр. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-62)
62. Д. Николаев, В поисках новой выразительности. — «Театр и драматургия», 1935, № 6, стр. 38. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. I, «Искусство», 1952, стр. 340. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 26. [↑](#footnote-ref-65)
65. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 15, 1951, стр. 81. Примечание к рассказу «Сторож». [↑](#footnote-ref-66)
66. М. Горький, Полное собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 23, 1953, стр. 368 – 369. [↑](#footnote-ref-67)
67. Г. Гейне, Полное собрание сочинений. Под редакцией Вейнберга, изд. 2‑е, т. III, 1904. стр. 612. [↑](#footnote-ref-68)
68. Сб. «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике». М.‑Л., «Искусство», 1963, стр. 333 – 334. [↑](#footnote-ref-69)
69. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 4642. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 442. По стенограммам репетиций «Трех сестер». [↑](#footnote-ref-71)
71. Личный архив М. О. Кнебель. [↑](#footnote-ref-72)
72. А. В. Луначарский, О театре и драматургии, т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 630. [↑](#footnote-ref-73)
73. Архив театра имени Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. I, стр. 340. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. II, стр. 455. [↑](#footnote-ref-76)
76. Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. 3, М., изд‑во «Правда», 1952, стр. 45 – 46. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. II, стр. 447. [↑](#footnote-ref-78)
78. А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 11. Из письма к А. С. Суворину, М., Гослитиздат, 1956, стр. 603. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. II, стр. 443. [↑](#footnote-ref-80)
80. А. Блок, Собрание сочинений, т. 4, М.‑Л., Гослитиздат, 1961, стр. 84. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие», т. II, стр. 441. [↑](#footnote-ref-82)