

**М. КНЕБЕИЪ**

О ТОМ, ЧТО  
МНЕ КАЖЕТСЯ  
ОСОБЕННО ВАЖНЫМ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сейчас, стараясь суммировать свой опыт актерской, режиссерской и педагогической работы в театре, которому отдала более пятидесяти лет, я прихожу к выводу, что положение Вл. И. Немировича-Данченко о трех волнах—социальной, жизненной и театральной,—лежащих в основе реалистического искусства, исчерпывающе раскрывает пути развития нашего театра.

К сожалению, это положение Немировича-Данченко не всегда находит свое осуществление. Происходит это по многим причинам, я коснусь только некоторых из них.

В разные периоды одна из волн захлестывает умонастроение того или иного художника, и тогда мы видим гиперболизацию одной из сторон, нарушающую гармоническое целое.

Для меня все острее становится мысль о том, что существует искусство первичное и вторичное. И тут и там «органом» творчества всегда является воображение, но искусство первичное питается живыми впечатлениями жизни. Жизнь—источник наблюдений, ассоциаций, бесконечного количества комбинаций, которые



наше воображение претворяет в образы. Вторичное же искусство подражательно. Можно подражать и Репину, и Серову, и Ренуару, и Пикассо, и Модильяни, и Прокофьеву, и Пименову, но как бы виртуозно ни подражали самым крупным мастерам самых разнообразных направлений — движение искусства возникает тогда, когда художник самостоятельно претворяет в нем собственные впечатления от жизни.

Как в живописи можно писать картины под кого-то из крупных художников, так и в театре можно ставить под Станиславского, под Немировича-Данченко, под Мейерхольда, под Брехта, под Попова, под Вахтангова...

Наблюдаем мы сейчас и такое явление. Режиссеру удается талантливо выразить себя в каком-то спектакле, он начинает обретать собственный почерк, но вместо того чтобы развивать в себе то живое и трепетное, что привело к победе, он начинает эксплуатировать внешние признаки, определившие его почерк. Он копирует самого себя, не замечая, что раскрывает в каждом новом спектакле только небольшую часть своей индивидуальности, найденную в одном спектакле, — манеру.

Иногда эта манера пленяет, создает ощущение новизны, иногда же чувствуешь, как режиссер натягивает на свою привычную палитру выразительных средств ход мысли автора, его логику, и авторская поэтика трещит, как узкая лайковая перчатка, натянутая на неподходящий размер руки.

Подмена индивидуальности манерой, которая нередко оборачивается манерностью, — один из зримых недостатков современной режиссуры.

А режиссерская манера, заслоняющая глубину раскрытия драматургического произведения, наносит развитию театра безусловный вред.

Какое место в спектакле занимает автор, авторская сверхзадача?

С ростом режиссерского искусства этому вопросу уделяется все большее место в наших творческих спорах. Осложняется он тем, что наша драматургия по целому ряду причин отстает от художественной прозы, живописи, поэзии, музыки.

Режиссер порой, работая над пьесой, чувствует необходимость «спасать» ее, его замысел приобретает первостепенное значение. Мы знаем, как талантливым режиссерам удавалось создавать спектакли яркие, инте-

ресные, привлекающие зрителей на материале весьма несовершенных драматургических произведений.

Интерес к современной теме, к современной драматургии был и есть для нас насущнейший, и потому к искусству режиссера в наше время предъявляются особые требования, намного расширяющие те, которые ему предъявляли еще не так давно.

Режиссер, работающий над современной темой, должен обладать и литературным даром. Верно ли это? Может быть, и неверно. Может быть, следовало бы ориентироваться на требование — автор пишет, режиссер ставит... Но, к сожалению, жизнь показывает, что если бы режиссеры (а не заведующие литературной частью) не принимали бы живейшего участия в создании сценического варианта пьесы, очень многие пьесы не увидели бы света. Воспитывая режиссеров, нам приходится с первого курса прививать им умение инсценировать повесть, рассказ, умение разобраться в композиции пьесы.

Но часто инерцию «спасения» плохой драматургии режиссеры переносят на прекрасные пьесы советских авторов, на пьесы нашей и зарубежной классики.

Подчас это инерция, а подчас твердое убеждение, что личность режиссера, его отношение к миру, к обществу, к вопросам морали, любви и т. д. несравнимо интереснее, чем произведение автора. Здесь кроется, по-моему, серьезнейшая ошибка. Так же как трудно смотреть актера, который из роли в роль, «идя от себя», играет все одно и то же, приспособлявая авторские ситуации и авторские слова к своей житейской личности, который не поднимается до авторского замысла, а снижает его до себя, — так же трудно смотреть спектакли, поставленные режиссерами по тем же принципам «от себя». Пожалуй, режиссера смотреть еще труднее, потому что у него весь актерский коллектив работает уже не «от себя», а «от режиссера».

Процесс перевоплощения, который является высочайшей ступенью сценического искусства, относится в равной степени и к актеру и к режиссеру. Так же как актеру нужно вобрать в себя и авторский замысел, и замысел режиссера, и художника и только на основе этого стать автором своей роли, так же и режиссеру нужно относиться к пьесе, как к данной ему автором действительности, проникнуться идеей автора, ощутить его лицо и, только вобрав все это, стать автором спек-

такля. Тогда начнется подлинный процесс перевоплощения и для режиссера. Тогда художник, композитор, вся постановочная группа, актерский коллектив связываются невидимыми нитями с автором.

Мне лично эта позиция в искусстве кажется наиболее плодотворной. Она не потеряла значения и для наших дней. Претворяя на сцене гениальные произведения Шекспира, Чехова, Горького, Островского, Брехта, режиссер находит в себе новые краски, новые приспособления, его воображение — чудесный кристалл, сформировавшийся всем опытом его жизни, его мыслей, чувств, всем объемом его культуры, — вбирает в себя богатство мироощущения автора и на этой, и только на этой, основе возникает сценическое произведение.

Как бы ни был талантлив режиссер, если он не развится мыслью, что его эстетический долг состоит прежде всего в раскрытии авторской сверхзадачи, в раскрытии лица автора, ему неминуемо грозит повтор приемов, манерность, штамп.

Актер, создающий самые разнообразные образы, умеющий зажить мыслями и чувствами роли, умеющий найти своеобразие пластики своих героев, всегда узнаваем. Возьмем ли мы плеяду ушедших от нас актеров, будь это Н. Хмелев, Б. Добронравов, Н. Баталов, или актеров, которые радуют нас сейчас — А. Попов, Л. Добржанская, Ф. Раневская, Р. Плятт, А. Кторов, Е. Лебедев, С. Юрский, — разве есть в театре радость более высокая, чем увидеть, как знакомые и любимые нами актеры преодолевают трудности познания разных авторов, стилей, жанров, как умеют не останавливаться на мелких ступенях житейской правды, но, не обходя их, подняться до глубокого осознания всех предлагаемых обстоятельств драмы, до обобщающих мыслей автора. Они узнаваемы, но они новы и в Горьком, и в Чехове, и в Брехте, и в нашей современной пьесе. Еще в большей степени это относится к режиссерам, которые объединяют в гармонический ансамбль актеров, которые находят вместе с художником зрительный образ спектакля, которые могут обогатить его музыкой, шумами, светом. Режиссер виден. Чем проникновеннее он «умирает» в актере, тем сильнее ощутима его индивидуальность в спектакле. У крупных режиссеров свой почерк, свое мироощущение — разве личность их тонет от того, что они проникаются авторским мироощущением?



Оттого, что еще недостаточно изучен Мейерхольд, многие говорят, что он был родоначальником того направления, которое ставило на первое место режиссера, а потом уже всех остальных творцов спектакля, в том числе и автора.

Это верно только частично. По броскости, по талантливой выдумке постановочных средств, по неисчерпаемой фантазии сценических эффектов, по тому, как демонстративно Мейерхольд не хотел прятать себя как режиссера,— это было так. Но если вспомнить его спектакли «Лес», «Горе уму», «Ревизор», «Мистерия буфф» и другие пьесы Маяковского, «Зори» Верхарна, «Бубус», «Дама с камелиями»,— разве можно сказать, что Мейерхольд ставил все одинаково? Конечно, нет. У него был ряд режиссерских приемов, которые он повторял: раскадровка пьес на эпизоды, введение сочиненных им персонажей во имя раскрытия атмосферы, заостренная пластическая форма. Он предпочитал конструктивное декоративное решение, однако мы знали его спектакли с превосходным живописным оформлением. Для Островского, Грибоедова, Гоголя, Дюма и Маяковского он находил разные режиссерские ключи.

Наука об актерском искусстве, законы сценического самочувствия, открытые Станиславским и Немировичем-Данченко, так значительны, что они в какой-то степени затмили постановочное искусство этих двух крупнейших режиссеров. Почти не описан блеск постановочной фантазии Станиславского, очень скупо описано тончайшее мастерство Немировича-Данченко. Им отдана дань признания глубины и тонкости их работы с актерами—создание школы, создание науки об актерском творчестве.

Почти совсем упускается, что по существу внедряет эту школу режиссер, что все открытое для актера дается в руки режиссера. Он должен владеть всем этим богатством, чтобы вновь и вновь в каждой новой пьесе, с каждым новым актером добиваться осуществления открытых законов творчества.

Упускается и другое. Театр, волшебство театра, состоит из сложного соединения многих компонентов. Не может быть крупной удачи, если в основе нет подлинной драматургии, так же как не может быть хорошего спектакля, если в нем плохо играют актеры, если режиссер не нашел своеобразного сценического решения, об-

разных мизансцен, яркой, типичной для автора и для эпохи атмосферы.

Не может быть крупной удачи, если спектакль не современен. Это важнейшая, неумирающая проблема искусства, в особенности сценического. Театр — искусство сиюминутное и, может быть, как ни одно из искусств, не терпит фальши старомодности.

Но нет ни одной проблемы в театре, которая претерпевала бы столько разночтений, как вопрос современности.

Мне кажется, что именно в этот вопрос вносится сейчас ненужная лихорадочность. Больше всего в этом виновата наша театральная критика. Очень часто современным объявляется спектакль лишь по внешним его приметам. Есть занавес — старомодно. Нет занавеса — современно. Живописное решение, как бы оно ни было интересно, — старомодно. Единая установка с минимальными деталями — современно. Получается схема, в которую стараются укладываться театры, дабы не прослыть старомодными. Очень часто современным объявляется только модное, а модное так же легко и естественно испаряется, как фасоны из журналов мод. Посмотришь десять спектаклей без занавеса и обрадуешься занавесу, который прикрывает убогость декоративного образа. Самое опасное сейчас — попытка изгнать образ из декоративной стихии спектакля. Это так же опасно, как изгнание образа из режиссерского и актерского творчества.

Нередко истинно современное атакуется под видом якобы только модного, а современным провозглашается то, что и не пытается искать ничего нового. К сожалению, существует некий стандарт привычного, ничем не беспокоящий, проверенный подход к эстетике спектакля.

Мне кажется, что главное, основное положение реалистического искусства состоит в том, что реализм не может быть старым или новым: реалистическое искусство обращено к жизни и ежесекундно обновляется.

Так же как нельзя, находясь в прекрасном сосновом бору, надыхаться его воздухом на всю жизнь или, вдыхая аромат роз, задержать в себе этот аромат, как нельзя, дыша полной грудью в минуты глубочайшего подъема и счастья, задержать дыхание и остановить мгновение, так же нельзя остановить движение в развитии искусства.

Пока ты жив — ты дышишь. Так в жизни, так и в искусстве. Задержка дыхания грозит гибелью. Надо дышать полной грудью, свободно и радостно, впитывая в себя все сложное, богатое, многообразное, что даст нам жизнь. Мне кажется, что именно умение проникнуть всем творческим существом в сегодняшнюю жизнь и определяет степень таланта современного художника. Ни манера, ни тем более манерность, ни стилизация под западный или восточный стиль, а свободное, широкое, правдивое восприятие жизни и трудное, порой мучительное овладение своей профессией, которое позволяет осуществить творческие мечты.

Мы знаем, как режиссеры, не навязывая автору свою концепцию, а выводя ее из глубокого, сегодняшнего понимания авторской идеи, радуют нас своими спектаклями, двигают сценическое искусство вперед. Но нередко бывает и так, что режиссер навязывает свою надуманную концепцию автору, и прекрасное поэтическое творчество драматурга, которое заслуженно считается великой драгоценностью, оборачивается вульгарной мелодрамой. Ошибка тут всегда одна. Режиссер поставил свое творчество выше творчества драматурга. Или решил вместить великое драматургическое произведение в прокрустово ложе критической концепции.

Где же рамки дозволенного вмешательства в драматургию? Мне кажется, что если в основе внутренней связи режиссера с драматургом все обстоит благополучно, то есть режиссер ставит пьесу потому, что он увлечен идеями, мыслями, поэтическим строем данной пьесы, если он ощущает авторскую поэтику, то есть чувствует лицо автора и, главное, считает, что именно эти мысли, эти чувства должны сегодня волновать зрителя,— если все это соблюдено честно, режиссер должен быть совершенно свободен в выборе сценических выразительных средств.

Играется ли спектакль с занавесом или без занавеса, используются ли круг или фурки, решается ли он на конструкции или живописно — судим мы о спектакле всегда с точки зрения того, в какой мере театру удалось передать живой, трепетный образ пьесы.

Естественно, что режиссера больше всего волнует, какие чувства и мысли спектакль вызывает у зрителя. Следовательно, сверх-сверхзадача режиссера — гражданская и эстетическая цель его — выбор пьесы, позволяю-



щей заражать зрителей мыслями, образами, чувствами, дорогими и близкими ему.

Если Станиславский не считал победой просто сыгранную актером роль, а вел счет его творческих достижений только по созданным ролям, то такое же требование мы можем предъявить и режиссеру. Много ли в его жизни подлинно созданных спектаклей? Спектаклей, в которых ему удалось привести к гармоничному целому овой замысел. Замысел, в котором есть точность, широта, эмоциональность, есть умение подчинить каждую деталь целому, начиная с трактовки драматургического материала и кончая зримой частью режиссерского искусства, организацией всего спектакля, мизансценами, которые в ряде спектаклей запоминаются как высокая, чистая и прекрасная форма, тончайшим образом рожденная сутью, психологией происходящего.

Говорят, что мизансцена — язык режиссера. Конечно, это так — мизансцена язык режиссера. А разве атмосфера не язык режиссера, а разве ритмическая партитура спектакля не язык режиссера? Мне кажется, что в наши дни профессия режиссера охватывает такое количество объектов работы, что ее трудно выразить односложным понятием.

Режиссер — автор своего спектакля, так же как актер автор своей роли. Режиссер, его воображение, как бы заново творит пьесу. Он создает свою сценическую драматургию. Без умения режиссера построить спектакль, его сценическую атмосферу, учитывая взлеты и моменты затишья, контрасты и ритмы, без ощущения будущей зрительской реакции, без пространственного видения, без композиции — спектакля нет.

Немирович-Данченко требовал от актеров умения вслед за автором «сочинить» свою роль, то есть расширить материал, данный драматургом, окунуть свое воображение во все ситуации, тонкости и сложности условий жизни роли. То же делает Станиславский, зовя воображение актера к сближению со всеми предлагаемыми обстоятельствами пьесы.

Этого они требовали от актеров. В еще большей степени это необходимо режиссеру.

Претворенные воображением предлагаемые обстоятельства пьесы, зоркий взгляд на проблемы сегодняшнего дня — это и есть питание для режиссерского замысла.

Волнует сейчас всех вопрос о том, что же такое современный стиль игры, не выдуманная ли это эстетическая категория. Я лично убеждена, что это важнейшая проблема. Естественно, что она порождает самые различные точки зрения. Мне кажется, что главные из них касаются образности в самом широком понимании этого слова.

Существует мнение, что надо аннулировать гримы, парики, довести костюмы до максимального приближения к нашим дням (если пьеса из другой эпохи). Эта же точка зрения распространяется не только на внешние приметы. Считается, что актер должен играть любую роль, не только не видоизменяя своего лица, но и не перестраивая ничего в себе, не меняя своих жизненных привычек; основное — человеческая личность актера, только до какой-то степени берущая на себя мысль и текст действующего лица. Чаще всего такая манера игры страдает рационализмом, хотя привлекает простотой и отсутствием театрального наигрыша.

Другая манера (идущая явно от современного декаданса), утверждая в любой пьесе некомуникабельность людей, уводит актеров от каких-либо поисков правдивого, человеческого поведения и воспитывает нарочитую манерность. В борьбе против обыденности, против мелко житейского оригинальности приспособлений ставится выше нормальной логики человеческого поведения. Зрители оказываются в положении людей, решающих ребус. Подчас это занимательно, подчас же утомительно. В творчестве актера возникает, как это всегда бывает в любой форме декаданса, истерическая манера игры, которая очень далека от истинного переживания, граничит с патологией. В постановочном же решении образ в этих спектаклях подменяется символом. А так как всякий символ очень быстро логически распознается, сознание и чувства зрителей уже настойчиво ищут новых связей, хотят зацепиться за непосредственную образную ткань действия, ибо ощущают символ, как нечто навязанное им извне. В таких спектаклях режиссер вступает в общение со зрителем, минуя всю сложность опосредствованных связей.

Думаю, что эта тенденция временна, она не приведет к большой дороге искусства.

Но в любых спектаклях, разных манер и направлений, первое, что обнаруживает их архаичность, — это



язык, речь актера. Смотришь иногда спектакль и видишь, что актеры очень серьезные, как будто думают, что-то чувствуют, но выдает неправду актерская речь, не человеческая, а именно актерская. Она осталась от прошлого, уже ушедшего навсегда театра. Речь напыщенная, якобы романтическая, а на самом деле неживая. В особенности это невыносимо в современных пьесах. Где же наблюдательность и зрительная и слуховая? Ведь ни режиссеру, ни актеру без нее не обойтись. В таких спектаклях речь откровенно условна. Есть лишь одно достоинство в этой речи, она слышна. Актер, по сути, занят одним — донесением текста. Но, как ни странно, это желание очень часто противоречит истинной обязанности актера — донесению мысли.

Актеры (и это тоже признак архаичного театра) раскрашивают текст, играют слова, рвут фразы, пользуются чисто внешними голосовыми контрастами.

Этому противопоставляется диаметрально противоположная манера. Простота, жизненность речи ставятся во главу угла. Эту манеру нельзя не приветствовать, но она во многих театрах становится самоцелью, приводит к болтовне текста. Актера из пятого, а то и из третьего ряда не слышно. Режиссер и актеры ищут иные выразительные средства для донесения своей мысли — пластические, мизансценные, звуковые, шумовые, цветовые и т. д.

Поиски сложной выразительности явление, безусловно, прогрессивное, и нам надо думать о том, чтобы при этом слово заняло ведущее место. Кто-то сказал, что в драматическом спектакле надо играть так, чтобы его понимали и глухие и слепые. Слепые должны слышать каждое слово, а глухие видеть и по внешнему выражению проникать в происходящее. В этом большая истина. Слово и пластическая жизнь должны быть неразъединимы.

Во все времена прогрессивные деятели сценического искусства в России боролись против декламационности и напыщенности. И не только потому, что восставали против влияния западного театра, который во времена, предположим, Гоголя и Щепкина был декламационен. Мне кажется, что здесь вопрос значительно шире. А. П. Ленский боролся за простоту речи в Малом театре. А. И. Южину принадлежат интереснейшие мысли о простоте речи, которой необходимо овладеть актеру.

Станиславский и Немирович-Данченко в своих требованиях к речи актера главным ставили простоту — жизненную, достоверную простоту. И в МХТ актеры стали разговаривать не так, как говорили в те времена в Малом театре. Возникла Первая студия, и степень простоты речи там пленяла всех, потому что в МХТ вместе с ростом актерского мастерства, казалось, разучились говорить так просто, как умели говорить юные артисты.

Молодость, не умея делать очень многое из того, чем сильны опытные актеры, владеет секретом простоты речи. Прекрасным секретом! Что же мешает актерам удержать его? По всей вероятности, самый большой секрет заключается в том, чтобы остаться простым в жизни.

Простота, которую человек, добившийся чего-то значительного в жизни, сумел сохранить до старости, — великая ценность. Ею, к сожалению, многие пренебрегают. А уж если артист в жизни не умеет быть простым, то он обязательно потащит на сцену ту или иную форму ломания. Он не заметит фальши, как человек, лишенный музыкального слуха, не услышит фальшивой ноты. Когда Станиславский говорил о том, что актер в жизни должен «беречь свой материал», мне тогда это не казалось столь существенным во всей промаде его мыслей об искусстве. Сейчас мне представляется это необыкновенно важным.

Речь актера на сцене в очень большой степени зависит от его жизненной речи. Заставить актера, который в жизни говорит неестественно, стать на сцене естественным почти невозможно. Я по своему опыту знаю, каких невероятных усилий это стоит и к каким маленьким результатам приходишь, затратив громадный труд. Кажется, вот-вот и заговорил актер по-человечески, а проходит премьера, актер начинает свою жизнь в роли уже самостоятельно, у него налаживается контакт со зрителем, собственный критерий становится ведущим. И вот он уже поет, декламирует, читает с выражением, а не говорит, не разговаривает по-человечески.

Умение говорить на сцене, конечно, не исчерпывается жизненной простотой. Сценическая речь имеет свои законы. Законы интересные и сложные. Но вне зависимости от направления театра — публицистического, камерно-психологического или протескового — речь в нем всегда должна занимать ведущее место. Если этого нет,

то нет победы театра. Как смотреть Чехова, Островского, Гоголя, Горького, Маяковского, Брехта, Погодина, Розова... если зрители лишены возможности радоваться их лексике.

Требование к умению говорить на сцене в старом театре было проще. Не только в старом, но и в том современном, где техника актера целиком укладывается в речевое искусство. Таких театров много, в особенности на Западе. Но театральное искусство шагнуло далеко вперед, и ход к слову стал значительно сложнее. Процесс перевоплощения подразумевает сложное комплексное самочувствие актера на сцене.

Если попытаться кратко определить технологию актерского искусства, мы должны будем еще и еще раз удивиться мудрости Станиславского, сформулировавшего закон о двух перспективах: о перспективе актера, знающего все, что произойдет в пьесе, и о перспективе действующего лица, для которого будущее закрыто. Это искусство — зная не знать, зная оказываться врасплох перед событиями, меняющими ход жизни, — и составляет технологическую сложность профессии актера.

Чем тоньше будет этот процесс, чем свободнее, неожиданнее и ярче будет восприниматься все заранее ведомое, выверенное, построенное, чем сиюминутнее будет казаться происходящее, тем большей победы мы добьемся.

Но непосредственность восприятия, являясь как бы высочайшим достоинством актера, включает всю сложность актерской техники. Мы не примем сейчас актера, не вобравшего в себя всех предлагаемых обстоятельств пьесы, играющего без сверхзадачи, не несущего второго плана роли, не овладевшего физическим самочувствием. Мы не примем актера, не умеющего владеть верном роли, играющего вне ансамбля, не несущего атмосферы или играющего вопреки сценическому замыслу режиссера.

Актер современного театра овладевает гораздо более сложной партитурой сценических заданий, чем в старом театре. Пластический язык и актера и режиссера становится все более богатым. Решение сценического пространства талантливыми режиссерами и художниками заставляет актеров оправдывать порой очень сложные задачи. Актер должен ощущать сценическое пространство как родную для себя стихию, в которой он смело



и свободно действует. Это непереносимое условие работы, в которой режиссер и актер совместными усилиями рожают спектакль.

Но неверно было бы считать, что вся пластическая сторона спектакля — область только режиссера.

Мне представляется, что чем талантливее актер, тем больше его интересует пластическое выражение психологии образа. «Мизансцена тела», так тонко раскрытая Немировичем-Данченко, входит как одно из непереносимых звеньев в процесс создания роли. Мизансцены без активного творческого участия актера, как бы они ни были интересны, всегда выглядят формально.

Актеру, «читающему» свою роль, и режиссеру, «разводящему» актеров, сегодняшний театр противопоставил школу перевоплощения, которая зиждется на законах творческого процесса, открытых Станиславским и Немировичем-Данченко.

Законы эти обогащались и будут обогащаться опытом наших крупных режиссеров и актеров. Но нам нельзя забывать, что мы владеем громадной ценностью — русской школой актерского и режиссерского мастерства.

Школу эту нужно беречь.

Мы зачастую не отдаем себе отчета в том, что ряд недостаточно точных формулировок уводит нас в сторону от Станиславского, вносит хаос не только в теорию, но и в практику театрального искусства.

Мне хочется коснуться вопроса объединения школы переживания и школы представления, который сейчас обсуждается среди театральной общественности.

Такое объединение рекомендуют, считая, что в этом состоит современное развитие «системы» Станиславского.

Но вспомним, что, говоря о «театре представления» и «театре переживания», Станиславский определял разную их направленность. Относясь с уважением к «театру представления», он с полной категоричностью ратовал за «театр переживания», то есть за театр, в котором актеры действуют, мыслят и чувствуют, как живые люди. Переживать роль, по Станиславскому, означает испытывать аналогичные с ролью чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.

Требование истинности мыслей и чувств, а не их изображения было и есть основное в позиции Станиславского. Сознательное и верное творчество создает

«наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения»<sup>1</sup>. «Надо уметь не мешать подсознанию», — говорил постоянно Станиславский.

Вся наша громадная, подчас титаническая работа совершается во имя того, чтобы заговорило подсознание. Об этом процессе творчества Станиславский пишет, что он «по силам лишь одной — самой искусной, самой гениальной, самой тончайшей, недсягаемой, чудодейственной художнице — нашей органической природе. С ней не сравнится никакая самая изощренная актерская техника»<sup>2</sup>.

Сценическое искусство беспрестанно движется вперед, нам необходимо разобраться не в мертвой схеме, а в сути направления «театра переживания» и «театра представления».

«Театр переживания» был в течение всей жизни Станиславского тем идеалом, к которому он звал и к которому должны стремиться и мы, если мы действительно стоим на позициях Станиславского.

Вчитываясь в теоретические высказывания тех, кто видит будущее театра в соединении двух направлений, понимаешь, что основная их ошибка состоит в том, что они обедняют «театр переживания», отнимают у него все, что связано с поисками формы. Считается, что там, где форма, там, где мастерство, — там начинается «театр представления».

Надо быть исключительно невнимательным к высказываниям Станиславского, чтобы не оценить, какое место в его системе взглядов занимает умение актера выразить мысли и чувства роли.

Достаточно обратиться к «Работе актера над собой», чтобы понять страстный призыв Константина Сергеевича: не будьте дилетантами!

Искусство актера требует опромного труда!

Надо уметь говорить! Уметь двигаться! Надо уметь дисциплинировать свою фантазию! Уметь овладевать характерностью! Ритмом и темпом роли! Сверхзадачей и сквозным действием роли!

Этот перечень далеко не исчерпывает всех требований Станиславского. Только овладев всем сложным ком-

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2, М., «Искусство», стр. 24.

<sup>2</sup> Там же, стр. 23.

плексом, актер обретает полную свободу, только тогда возникает истинное творчество, возникает подлинное «я есмь». «Театр переживания» требует от актера истинности поведения. Это трудное искусство.

Оно ни в какой степени не толкает актера к натурализму. Оно учит его быть, а не изображать.

Но жить в образе, действовать от его имени — это значит не просто быть самим собой, а перевоплотиться в новое существо, созданное фантазией автора, режиссера и, главное, собственным воображением актера.

Вторая ошибка пропагандистов объединения двух направлений состоит в том, что они недооценивают огромную силу подсознательного и интуитивного творчества. Они как бы раньше времени завершают творческий процесс становления образа, не допуская ни нюансов, ни изменений, которые постоянно вносят интуиция и подсознание.

Мы не имеем права забывать, что всю сложную, бесконечно тонкую и точную работу сознания Станиславский призывал только во имя того, чтобы «заманить» великую силу подсознания, чтобы заставить нашу органику, нашу природу заговорить полным голосом. Потому что ей, только ей дано счастье вдохновенного творчества.

Я собрала в эту книгу ряд работ, публиковавшихся в разное время. Эти работы сохранили для меня принципиальное значение. Сюда входят размышления о тех проблемах, которые живы для меня и поныне и являются руководящими в моей практической работе. И в режиссуре и в педагогике.

Естественно, что содержание книги не может ответить на все вопросы, которые волнуют сейчас режиссеров и актеров. Но мне кажется, что нам надо смелее делиться друг с другом своим практическим и теоретическим опытом, тем, что стало содержанием нашей жизни.

Меня больше всего волнует проблема перевоплощения. Она мне кажется весьма существенной для развития советского театра.

Поэтому тема, объединяющая мои работы, — «проблемы перевоплощения». На эту нить я нанизываю уроки Станиславского и Немировича-Данченко, мысли о

необходимости самостоятельной работы актера, пытаюсь определить, каким богатством владеет советский актер и режиссер, опирающиеся на законы, открытые нашими великими учителями.

Я включила в книгу очерки о двух режиссерских работах: о нашей совместной с А. Д. Поповым постановке «Трудные годы» А. Н. Толстого и о «Глубокой провинции» М. А. Светлова, поставленной А. Д. Диким, так как считаю, что процесс перевоплощения присущ и режиссерам. Правда, протекает он иными, опосредствованными ходами, тем не менее говорить о нем необходимо.

И наконец, в книгу вошло несколько портретов актеров.

Во время подготовки материалов к изданию у меня, естественно, возникло желание многое уточнить, многое расширить. Годы напряженной работы рождали новые наблюдения, новые образы. Я заменила ряд примеров новыми, так как жизнь наших театров дает большую пищу для размышлений. А собственный опыт, процесс репетиций с актерами вызывают желание написать о них. Теоретические же проблемы, которые легли в основу книги, остались для меня неизменными. Вера в их силу позволила мне решиться на этот труд.





## РЯДОМ С НИМ

Леонидов говорил, что только к двум явлениям он не может привыкнуть — к солнцу и к Станиславскому. Эти слова могут повторить многие из тех, кому выпало счастье «обжечься» гением Станиславского.

Я тоже считаю себя счастливой — моя жизнь прошла рядом со Станиславским. В детстве — «Синяя птица», потом — незабываемые впечатления от Станиславского-актера, потом, через его спектакли, знакомство с искусством режиссуры,



и, наконец, я попала в число людей, которым он раздавал огонь своего сердца,— стала одной из его учениц.

Я видела его смеющимся, гневным, требовательным, ласковым, справедливым, нетерпимым, упрямым, терпеливым, уверенным, сомневающимся, прустным, веселым, бодрым и усталым. Видела его на репетициях и в зрительном зале, на сцене и дома. О том, чему учил своих учеников Станиславский, я рассказывала на репетициях, уроках, в статьях.

Я не буду настаивать на том, что мое понимание системы единственно верное, и не буду спорить с теми, кто понимает ее по-другому. То, что каждый из нас, «интерпретаторов Станиславского», претендует на единственно верный метод, единственно верный ход в искусство, привело, мне кажется, к искажению облика самого Станиславского. Сталкиваясь с молодежью, я вижу, что его нередко представляют кабинетным ученым, запершимся в четырех стенах, изрекающим непреложные истины.

На самом деле это был прежде всего Гениальный Художник. Его практика, его искусство было сложно и прекрасно, как сложно и прекрасно искусство Рембрандта или Пушкина. Сложно и его учение о театре. Это никак не «поваренная книга театрального искусства», куда можно заглядывать, когда нужен тот или иной рецепт.

Основной смысл, цель этого учения в общем просты: сознательным путем подбратсья к переживанию, к неуловимому чувству. Но пути, которыми шел гений, сложны. И к большим открытиям и к малым Станиславский шел ходами всегда новыми, ошеломляющими своей необычностью.

Но вот он умер, и все, даже самые искренние последователи, стали творить его по своему образу и подобию. Станиславский стал доступен, удобен, его можно выучить наизусть, вы зубрить, ибо и сам он и его учение легко укладываются в какие-то десять-двадцать истин. Мы стали забывать, что учение Станиславского обращено к талантливым людям, которые сами способны быть неожиданными в искусстве.

Принимаясь за эту статью, я решила не придерживаться ни хронологии, ни последовательного развития мыслей. Пусть это будут фрагменты воспоминаний и мысли о художнике и человеке, который, как все гении, не укладывается в уготовленные ему рамки.

Станиславский согласился встречаться с группой, объединившей четыре студии — Вахтанговскую, Габиму, Чеховскую и Армянскую.

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

К приходу Станиславского готовились, как к празднику. На долю Чеховской студии выпала обязанность достать для первой встречи дрова, нарубить их и истопить камин. Ночью с вокзала мы тащили на себе бревна и потом сутки топили помещение. Мечталось, чтобы в этот день все, а главным образом Константин Сергеевич, могли сидеть в помещении без шубы.

Помню, Михаил Чехов был необыкновенно взволнован — хватит ли на всех стульев. Стульев, и правда, надо было 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 он поверит, что его ждет действительно единая организованная группа.

Ничего из этого плана не вышло. Минут за пятнадцать до приезда Константина Сергеевича всех усадили, но как только стало известно, что он входит в дом, все повскакали с мест, ринулись вперед, и Станиславский был встречен такими бурными приветствиями, возгласами и аплодисментами, на какие только способны 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 пожатие руки Станиславского — и кольцо вокруг него становилось все теснее. Он никак не мог переступить порога комнаты, казалось, что порядка в этот птичий переполох внести невозможно. И вдруг Станиславский сказал довольно громко:

— 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, 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, меняющую темп вальса.

— А теперь, — сказал он, прервав хлопком музыки, — каждый молодой человек — посадите свою даму, поклонитесь ей и вернитесь на свое место. Мне бы хотелось, 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 пристраивается 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 ощущать ритм!

Уже звучала полька. Помню необыкновенно красивого, пластичного Ю. Завадского, а рядом с ним скорее скакал, чем танцевал П. Антокольский. Им пришлось соло пройти полькой через всю комнату под веселый, ободряющий смех Станиславского.

Когда мы уселись по местам, ритм вальса и польки еще жил в нас, сливаясь с чувством удивительной свободы и подъема.

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

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

Мы не выдержали и бурно зааплодировали. На всю жизнь запомню эту мазурку и то чувство, с каким мы аплодировали. Пожалуй, главным в этом чувстве была радость — радость от встречи со Станиславским, радость от собственной свободы, радость от чуда, которое было в этой мазурке, вообще радость от соприкосновения с искусством.

Станиславского нередко рисуют педагогом-педантом, требующим от учеников строгого выполнения известных,



твердых правил. А он рассчитывал не на зубрежку правил, а на свободное выявление творческой природы. Не боялся на этом пути неожиданностей, радовался им и сам был ошеломляюще неожиданным в каждом проявлении.

Меня приняли в школу Второй студии. Параллельно со школьными занятиями мы все участвовали в народных сценах.

Репетировалась толстовская «Сказка об Иване-дураке», инсценированная Михаилом Чеховым. Над спектаклем провел очень большую работу Е. Б. Вахтангов, активно репетировал Б. И. Вершилов, а в 1921 году в работу вошел Станиславский, чтобы помочь студии выпустить спектакль.

Общее ощущение после его репетиций было особенным. Казалось, он брал за шиворот то одного, то другого и прополаскивал в огромном количестве каких-то волшебных вод — и актер выходил оттуда освеженный, яркий и праведный.

В «Сказке» я была занята в сцене «ада» — играла чертенка. Когда Б. И. Вершилов вводил меня и еще ряд студийцев в наши роли, он рассказывал нам, как Вахтангов добивался, чтобы у каждого чертенка было свое «зерно». Мы с наслаждением работали — искали в поведении наших чертенят смесь детского и сказочного.

Но вот на репетицию «ада» пришел Станиславский.

На фоне декораций, изображающих языки пламени, на круглой площадке стоял огромный кухонный котел. В нем сидели Бес и Ведьма. В котел ныряли чертенята, а потом выныривали оттуда.

После просмотра картины Станиславский похвалил ее. Мы, конечно, обрадовались. Я тогда еще не знала, что слова: «Спасибо, очень мило», — это не более как знак вежливости, за которым следует жесточайший анализ, часто не оставляющий от сцены камня на камне.

Сначала Станиславский попросил каждого из нас «заняться своими чертячьими делами» так, будто в данный момент вокруг никого нет и можно делать все, что угодно. Он проверял «зерно» каждого. Я пыталась создать характер «любопытного чертенка», и когда Станиславский через несколько минут, обращая 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 движения в двадцать раз. Прошу 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, стремясь к быстрому ритму 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 одновременно все и всех. От него 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 крупницу хорошего.

Несмотря на молодость и бесконечную увлеченность заданием, мы уже выдыхались. В. В. Лужский и В. Л. 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, эту страсть к самому процессу работы.

Я часто вспоминаю ту, первую для меня репетицию массовой сцены. 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. Мне кажется, что эта сторона дела сегодня по недоразумению забывается: театр Станиславского — прежде всего эмоциональный

театр. Анализ роли, знание законов мастерства, изучение пьесы — все должно было служить одному: непосредственному, свободному выявлению чувства.

Иногда маленькое событие, почти пустяк, в работе запоминается на всю жизнь, и потом 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 Ильи Саца подчеркнута каждое движение и каждый «чих», то повторяющийся несколько раз подряд, то сдерживаемый, иногда выражающий согласие, иногда — протест. Слов в роли нет — есть разнообразное «чиханье», которым это маленькое существо, веселое, любопытное, но ужасно простуженное, реагирует на окружающее.

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, рождает 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 вопрос Станиславского, 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 на-



шем искусстве это, к сожалению, бросается в глаза немногим.

В течение всей жизни я наблюдала, как Станиславский, не говоря о форме, воспитывал в актере потребность в ней. Во время репетиций с молодежью и в МХАТ и в своей последней Оперно-драматической студии он придавал большое значение походке, умению обращаться с плащом, с веером.

— Не держите в руках сложенного веера! Раскройте его вдребезги, всюю, чтобы все цвета засияли. Не прячьте ни одной косточки, подайте каждую с любовью, отдельной жемчужиной, тогда вы сможете общаться не только словами, глазами, но и веером, — говорил Константин Сергеевич.

А руки! Сколько сил отдал он, добиваясь, чтобы руки актера стали «глазами тела», считая, что кончиками пальцев можно выразить такие тончайшие нюансы чувства, на которые не способна даже интонация.

А слово! Он жаждал такой точности в выполнении задачи, какая может быть у музыканта-виртуоза.

Станиславский был влюблен в характерность. В характерность как неповторимый способ выражения личности. Как актер он во всех своих ролях добивался этой тончайшей характерности. И как режиссера она тоже постоянно манила его. Его воображение молниеносно реагировало на возможность заострить положение. Он был неумолим в своих требованиях органичности, естественности, но какую поддержку получал каждый, кто осмеливался на яркую характерность, на неожиданное приспособление!

В молодежном спектакле «Битва жизни» по Ч. Диккенсу было много характерных ролей. На репетициях из зала часто неслось: «Молодец!» — и веселый смех Станиславского. «Битва жизни» стала школой мастерства во многих отношениях, в том числе и «школой характерности». Молодые актеры проходили эту школу радостно, а Станиславский работал легко и терпеливо. Все его замечания схватывались на ходу, весело, а он подбрасывал и подбрасывал все новые задания. Кажется, больше всего на этот раз он радовался инициативе молодых. И в том, что он поддерживал и хвалил, можно было различить одну, на этот раз особенно видную привязанность — к характерности. Он хвалил острый грим, походку, парик — детали характерности

внешней. Но, главное, он добивался характерности внутренней, без которой не сыграешь 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 проладают 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 того, как прошла премьера с основными исполнителями. 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 весьма приблизительно представляли себе истинное поведение героев Диккенса.

Константин Сергеевич предложил мне ни под каким видом не выпускать из комнаты своего мужа. А м-ру Снитчей — Мордвинову приказал уйти во что бы то ни стало. Энергия в выполнении задачи подогревалась, конечно, тем, что ни Мордвинов, ни я ни за что не хотели на глазах у Станиславского уступить друг другу.

На этой репетиции я впервые ощутила в себе ту степень творческой активности, к которой звал Станиславский. Мы с Мордвиновым боролись не на жизнь, а на смерть. Воображение подсказывало такое количество приспособлений, до которого невозможно было додуматься, если бы мы не овладели внутренним ритмом. А Станиславский подбрасывал все новые ситуации. То неожиданно приходили посланные им гости и отвлекали меня от Мордвинова, который получал возможность



улизнуть. То являлся посланный Станиславским м-р Крэг — Раевский, и 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 сидящих там. Нам это не мешало — ничего, казалось, не могло остановить нашей разыгравшейся фантазии и нашего темперамента.

Наконец Станиславский остановил нас и попросил повторить все, что мы показывали ему до этюда. Тут только мы поняли, как растеребил нас этот этюд и какими мертвыми и формальными мы были до него. Мы поняли, какой градус внутренней энергии заложен в наших ролях.

Видя, что мы сами удивлены происшедшей в нас переменной, 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. Он говорил, 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-очень серьезным, даже грустным.

— 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 самой роли вам понадобился особый манок...

Я в первый раз видела Константина Сергеевича грустным. Мы сидели в смешных, подчеркнутых гримах, счастливые от удачи, а он говорил с нами серьезно и прустно о том, как бесконечно трудно всегда, всю жизнь, каждый день бескомпромиссно заниматься искусством. Он говорил о больших вопросах, а мы тогда понять этого не могли. Он отлично сознавал это, но говорил, не щадя ни сил, ни времени. Впоследствии меня часто мучила мысль о том, какими неразумными, зелеными бывали мы рядом с гениальным художником, как упивались своими переживаниями, а он тратился до конца, понимая, что из того, что он нам отдает, мы способны взять сотую долю. Знал — и продолжал отдавать.

Спустя годы, мы, повзрослев, начинали понимать, 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...

Любовь Станиславского к характерности всегда была мне необычайно близка. Мне казалось, что именно его мысли о характерности я особенно понимаю и чувствую. Поэтому неожиданным, ошеломляющим ударом было для меня снятие с роли Карпухиной в «Дядюшкином сне».

Эту роль в основном составе играла М. П. Лилина, а я была одной из мордасовских дам. Болезнь Константина Сергеевича надолго задержала Лилину за границей. Владимир Иванович Немирович-Данченко назначил конкурс на эту роль и выбрал меня. Я занимала достаточно скромное положение в театре, поэтому успех, который я пережила в «Дядюшкином сне», был для меня неожиданно свалившимся чудом. Весь период премьеры я жила, как в счастливом сне.

На один из спектаклей пришел Вс. Э. Мейерхольд, зашел к Книппер-Чеховой (она с блеском играла в спектакле Марию Александровну); Ольга Леонардовна привела Мейерхольда ко мне, и он стал уговаривать меня перейти к нему в театр: «Что вы будете делать в МХАТ?! Когда еще попадетесь роль, построенная на эксцентрике? Идите ко мне. Здесь вам пути не будет».

Конечно, была приятна его похвала, 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 прятали от меня глаза, а В. Г. Сахновский вошел ко мне и, заботливо глядя в зеркало, спросил, не слишком ли я подкраснила нос.

На душе закрепились кошки, но я, сделав усилие, сыграла свою любимую сцену, в которой пьяная Карпухина врывается незваная на soirée Марии Александровны и, не помня себя от обиды, высказывает всем в лицо то, о чем в «обществе» говорить не принято. Когда, оплевывая на прощание всех дам, я покидала сцену, опять раздались аплодисменты.

Уходить со сцены надо было в трюм. В трюме я задержалась. Мне вдруг стало страшно. Еще страшнее было выходить на поклон. Предчувствие оправдалось с лихвой. Сахновский сообщил мне, что, уезжая из театра, Станиславский сказал: «Кисбель с роли снять».

Я попросила Сахновского не смягчать слов Константина Сергеевича, и ему пришлось сказать все до конца. Станиславский считает: все, что я делаю, не имеет ничего общего с МХАТ,— это эксцентрика, граничащая с цирком. Особенно возмутили его аплодисменты. «Неужели никто не сказал ей, что она играет на публику»,— сердито сказал он Сахновскому.

Помню, как меня утешал Хмелев: «Он обязательно вызовет вас. Мы что-то упустили. Он объяснит, что надо делать. Надо работать!» Я понимала, что надо, но как работать, никто мне сказать не мог.

Потом я узнала—кто-то рассказал Станиславскому, что Мейерхольд зовет меня к себе, и Константин Сергеевич, как передавали, окончательно поставил на мне крест.

Карпухину стала играть М. П. 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 душившегося ее желания быть первой скрипкой в мордасовском обществе, не желающем ее принимать.

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—верила, что он не осудит меня. «Понимаю,—сказал Хмелев хмуро,—мысли о роли нельзя бросать!»

Этого мне можно было не говорить. Даже когда я готовилась к показу Владимиру Ивановичу, роль не забирала меня так глубоко. Что бы я ни делала—Карпу-



хина была постоянно со мной, как навязчивая идея. Жить с этой идеей мучительно, я понимала, что никакой возможности осуществить ее нет. 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 не говорило оскорбленное самолюбие — я просто не могла играть после того, что сказал Станиславский. Меня немедленно вызвал Сахновский.

— Дело плохо, — сказал он. — Константин Сергеевич категорически настаивает на том, чтобы спектакль не отменяли. Он считает, у вас было достаточное количество времени понять, что нельзя играть на публику. Боюсь, если вы будете упрямы, 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 Станиславский вызвал меня к себе в Леонтьевский. Я шла туда 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.

— 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 за «цирк» в Достоевском.

— Я вас снял за протеск, 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 замаялись? — строго спросил он.

Может быть, оттого, что я слишком уж натерпелась, или оттого, что на меня смотрели внимательные и строгие глаза Станиславского, только я поняла, что надо сказать абсолютно все, что думаю.

— 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 несогласны?!»

Но он молчал. Тогда я стала говорить о том, что, может быть, спустя какое-то время я и смогу увидеть другого человека, но ведь он сам учит, что мы должны делать только то, во что верим, иначе мы пойдем по пути копирования, с которым он 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 паузы, которая показалась мне мучительной. — Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего: «Я, Софья Петровна...» А рассказывая, смотрите на меня ее глазами. Никаких лекций, никаких разговоров. Все, что написано Достоевским, мы с вами знаем. Поставьте себя в центре 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 Карпухина, 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, расскажите мне теперь 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 большую Марию Петровну, а вернувшись, передал мне от нее привет. Я просидела у него до глубокой ночи. На всю жизнь запомнился мне этот разговор.

— Гротеск это высшая ступень искусства, на которую нужно иметь право, — говорил 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. Гротеск — это смелое оправдание промадного внутреннего содержания, доведенное до преувеличения. 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 вы поймете, что такое гротеск в Достоевском, тогда вы поймете, чего стоило Москвину сыпать Снепирева.

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, — сказал он. — Молодец, что не соврали мне.

Гению, как принято думать, свойственна некоторая отстраненность, ему прощается 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. В н и м а н и е и д о в е р и е.

А в словах Станиславского о гротеске — самая суть его художественных убеждений, убеждений широких, свободных от какого бы то ни было сектантства, от при-



визанности к одному, узко понимаемому театральному стилю. Могла быть самая острая и резкая форма — пожалуйста! Только надо было оправдать эту форму изнутри, наполнить ее таким же смелым и огромным содержанием. Он изгонял из театра не стремление к гротеску, остроте, а пустое модничанье, которым, увы, нередко подменяются на театре поиски нового.

И еще он не любил заигрывания с публикой, потерю достоинства у художника.

Система Станиславского формировалась в период, когда в искусстве сталкивались самые разные течения. Мейерхольд, Таиров, Фореггер... Возглашались новые, революционные формы. Академическим театрам объявлялась война. Станиславского считали устаревшим.

Но я не помню ни одного случая, чтобы Станиславский вступал в словесную или печатную борьбу с чуждыми ему течениями. Все свои силы он тратил на то, чтобы утвердить свои принципы в среде единомышленников. А ко всему, происходившему вокруг, он относился с интересом, всматривался — нет ли там чего-нибудь, что упущено им. Он не был пуританином, каким его стали изображать в последние годы, а к чужим исканиям никогда не относился с позиции «нельзя».

В этом смысле, я думаю, самым запутанным и несправедливо освещаемым вопросом являются отношения Станиславского с Вс. Э. Мейерхольдом. Отношения эти были сложны, по-разному складывались на разных этапах их жизни. Но они никогда не были враждебны. Сам вечный искатель, Станиславский относился к Мейерхольду прежде всего как к искателю, притом самому неутомимому из всех существующих рядом, в искусстве.

«Всеволод Эмильевич — мой старый друг. Видел его во все моменты поисков, метаний, ошибок и достижений. Люблю в нем то, что он во все эти моменты был увлечен тем, что делал, и искренне верил тому, к чему стремился», — это запись Константина Сергеевича в книге отзывов после посещения «Великодушного прогоносца» 26 сентября 1926 года. Интересно, что Станиславский ни словом не обмолвился о спектакле. Может быть, он и не понравился ему. Но он написал о главном. Эта запись не просто дань уважения чужим поискам. Это признание того, как необходим в театре тот беспокойный дух исканий, без которого театр — мертвое ремесло.

Станиславского и Мейерхольда теоретики любят называть «полюсами». Это, видимо, так и есть. Но понятие «полюсы» в искусстве гораздо сложнее. Станиславский, обдумывая план реорганизации МХАТ, в записных книжках 1932—1936 годов пишет: «Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппу». «Художественная часть — я, Немирович-Данченко, Мейерхольд». Стоит подумать, почему у Станиславского, лучше и глубже других понимавшего смысл того, к чему стремился Мейерхольд, родился именно такой, а не иной план реорганизации Художественного театра...

В 1938 году я неожиданно встретилась с Мейерхольдом у Станиславского. Я вошла в кабинет, где должны были начаться занятия, и, видимо, прервала их разговор. В комнате царил 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, то 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, прозило одиночество. И он пришел к Станиславскому, к 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 глубокой человеческой и творческой связи между 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.

В 1939 году, после смерти Станиславского, Мейерхольд делал доклад в этом оперном театре.

«Вы знаете, при каких условиях я попал к вам в театр... Я подумал: зачем я пойду в театр Ленсовета? Я пойду к Константину Сергеевичу и попробую работать вместе с ним. Я сказал себе, что мне интересно, во-первых, посмотреть, что есть в моем художественном опыте длинной жизни — не все же у меня было скверное, ведь есть и хорошее. Я поднесу Константину Сергеевичу вот на этом блюдечке это хорошее. Вот у меня маленький участок, как пепел, остальное — дрянь. Дрянь выбросить можно. А нельзя ли сделать, чтобы это маленькое тоже вам принесло пользу, Константин Сергеевич? А я хитрый, возьму от вас. Я давно у вас учился. С тех пор с вами не встречался. Я возьму для себя кое-что.

Один раз по-настоящему с ним пришлось беседовать. Он говорил полтора часа. Потом предоставил слово мне. И я говорил полтора часа. Он многого не знал из того, что я сказал. «Ах черт! Вот над этим никто у нас не работал!» А я слушал его, вбирал в себя. Это была настоящая атмосфера дела, когда два художника обмениваются опытом...

Константин Сергеевич сказал: «Не намерены ли вы меня ревизовать?» Я сказал, что буду с ним согласовывать. На это он ответил: «Я думал, что вы сами будете производить бунт. У меня есть Моцартовский зал. Хорошо начать там ставить маленькие моцартовские оперы. Пусть там штампы, рутинка, а мы будем вентилировать свежим воздухом театр». Он говорил: «Мы без

занавеса будем играть». Это он хотел мне приятно сказать».

Сегодня мы часто задумываемся, почему так мало (почти нет) театров, которые были 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 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 и театром задачи. Первым из этих людей был, конечно, Владимир Иванович Немирович-Данченко, который считал Станиславского режиссером «*par excellence*» 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 цель Станиславского — создание театра. Это требовало жертв, жертв сознательных. В спектаклях Константина Сергеевича 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 Марлжанов. Попов ушел совсем еще юным. Ушел 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 высвободить и беречь силы Станиславского, —

МХАТ был бы разрушен. Прежде всего не ушел Немирович-Данченко, и это решило судьбу театра.

Сегодня невольно вспоминаешь громадный, подчас непосильный труд Сулержицкого, Лужского, Мчеделова, Судакова, Телешевой, Вершилова, Горчакова, Сахновского и многих, многих других. И я не могу сказать, что среди них не было дарований, которые в самостоятельной работе определились бы гораздо ярче.

Художественный театр, как коллектив, держался также ежедневным, ежечасным личным примером Станиславского. И когда мы скорбим об утрате 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, 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 двинулась 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 работающих.

— 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 разговариваю 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 по сцене ходит на цыпочках и говорит шепотом...»

Не могу удержаться и хочу привести две записи из закулисного журнала.

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»<sup>1</sup>.

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 Вишневым, которые пережили ужасные минуты. Извиняюсь перед всеми артистами и перед всем театром. К. С. Станиславский»<sup>2</sup>.

И любому, самому скромному сотруднику театра за малейший поступок на пользу театра — внимание и благодарность.

Я храню дорогой мне приказ по театру.

«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 г. К. Станиславский»<sup>3</sup>.

Так случилось, что теперь систему Станиславского все больше и больше пропагандируют как какой-то нерушимый свод законов. Видимо, тому, что процветает такое толкование, есть свои причины — я сейчас не буду пытаться их анализировать.

---

<sup>1</sup> Музей МХАТ. Протоколы спектаклей.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Личный архив М. О. Кнебель.



Действительно, Станиславский был одним из тех гениальных людей, которые открывают законы творчества. Но главное в том, что эти законы открыл художник, и сфера их действия — в образном строе мышления.

Мне кажется, это необходимо понять: без образного мышления нельзя быть верным последователем Станиславского.

Вне искусства, вне театра система не существует и существовать не может.

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. Создавая Торцова, Станиславский имел определенную цель: в уста Торцова он вложил только то, в чем он сам был уверен. Но сила Станиславского была не только в этом. Придя уже к ряду законов творчества, он вновь 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 свете я хочу сказать несколько слов о последней студии Станиславского — об Оперно-драматической студии в Леонтьевском переулке. Именно из определенного, предвзятого толкования этой студии, ее целей и смысла нередко рождается неверное представление о Станиславском.

Константин Сергеевич возлагал на эту студию огромные надежды. Если к Первой, Второй, Третьей и Четвертой студиям он относился как к организациям, 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 вместе с молодежью сможет проводить свои открытия.

К преподаванию в студии он привлек Л. М. Леонидова, М. П. Лилину, М. Н. Кедрова, А. Н. Грибова, В. А. Орлова, меня (преподавать «художественное слово»), 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 бы самого себя сменил,— 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 думал 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 сам понимал, что создать новый театр он уже не успеет. Но мечта об этом театре освещала и создание студии и ее работу. Да, действительно, он стремился и спешил передать студийцам тот метод работы, который сам считал открытием, 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 от театра, о котором я говорю; извлеченная из сферы искусства, система выглядит неживым, навевающим скуку сводом законов и правил.

Станиславский в своей последней студии делал нечто другое. Он, например, предложил педагогам и студийцам работать над... «Гамлетом», «Ромео и Джульет-

той», «Третье сестрами» и «Вишневым садом». Не отрывки из этих пьес, а целиком пьесы, на которых студии должны были учиться новой методологии. Они должны были анализировать роли в действии, говоря на первых этапах текст своими словами, то есть надо было освоиться с действием и предлагаемыми обстоятельствами так глубоко, чтобы в душе возникли все внутренние пружины, рождающие текст. План неслыханный по своей педагогической смелости! Вспоминая процесс работы над этими пьесами, понимаешь, что, если бы судьба подарила Константину Сергеевичу еще несколько лет жизни, мы были бы свидетелями грандиозного педагогического эксперимента. Юные студии, свободные от рутины, овладевали труднейшими заданиями Станиславского, и рождалось какое-то совсем новое по свежести и жизненности искусство, а великие произведения классики обретали совсем не знакомое, поразительно волнующее звучание.

К несчастью, этот действительно революционный педагогический план не только не был осуществлен, но студия, в которую Станиславский вложил нечеловеческие силы, после его смерти довольно скоро вообще перестала существовать. Мальчики и девочки, с которыми занимался гениальный режиссер, сами по себе были еще беспомощны и не готовы к самостоятельному существованию. 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.

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. Станиславский открыл в искусстве то, к чему, так или иначе, через подъемы и падения, наш театр все равно идет. Миновать Станиславского в театре нельзя, невозможно. Он всегда где-то впереди, куда еще предстоит трудная дорога.



## О ДЕЙСТВЕННОМ АНАЛИЗЕ ПЬЕСЫ И РОЛИ

Интерес к творческому наследию К. С. Станиславского за последние годы значительно возрос. Появились теоретические труды в этой области, сборники статей, посвященных ряду разделов системы, и, наконец, самое важное, опубликованы труды Станиславского.

Все это чрезвычайно отменно, ибо заветы гениального мастера, изучаемые с каждым годом все более серьезно, обогащают творческое самосознание работников советского театра, двигают вперед эстетическую мысль. Сегодня уже нет уголка в Советском Союзе, где люди театра не читали бы Станиславского, не пытались бы разобраться в его творческих указаниях, проникнуть в теоретические основы своей профессии. Расширился интерес к его учению и у наших друзей за рубежом.

И все-таки нельзя забывать о том, что в этом важнейшем деле нами сделаны только первые шаги. За последние годы определился круг вопросов, насущно волнующих практиков советского театра, настоятельно требующих своего разрешения и дальнейшей теоретико-технологической разработки.



Но если о теоретических положениях системы мы думаем много и спорим часто, то область практической методологии театра, то есть непосредственного творческого процесса, не подвергается открытому обсуждению; мы, режиссеры, применяем последние открытия Станиславского каждый по-своему, каждый в меру своего понимания, своего отношения к этим вопросам. Так возникает путаница, противоречия; актер, переходящий из театра в театр, встречающийся с разными режиссерами (а студент — и с разными педагогами), получает часто противоречивые указания, оказывается перед необходимостью ломать еще неокрепшие навыки. Нередко под флагом новейших открытий Станиславского в репетиционный процесс проникают вульгаризация, упрощенчество, что в свою очередь порождает уныние, подрывает доверие к экспериментальной методике Станиславского.

Охотно выступая с теоретическими статьями по спорным вопросам системы, мы весьма нерешительно приподнимаем завесу над собственной творческой лабораторией, скупо делимся своим опытом, своим личным творческим багажом. Мы много говорим о том, как мы понимаем Станиславского, но мало и несмело о том, как мы по Станиславскому работаем.

Можно найти самую убедительную аргументацию в пользу того или иного тезиса, можно призывать на помощь себе все боевые понятия нашей эстетики, но до тех пор пока мы не подкрепим теоретических суждений прямыми практическими примерами, пока мы не расскажем, как мы работаем, не рассеется туман вокруг последних исканий Станиславского, по-прежнему будут они окутаны таинственностью для подавляющего большинства работников театра. Я хочу попытаться рассказать о том, как я понимаю и применяю новый метод Станиславского в ходе создания спектаклей и в процессе воспитания студентов ГИТИСа.

Речь пойдет о репетиционном приеме, предложенном Станиславским, — о так называемом действенном анализе пьесы и роли. Суть этого приема, если изложить ее в двух словах, заключается в том, что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизированным текстом. Эти этюды как бы служат ступеньками, подводными

актера к творческому усвоению текста пьесы, то есть к авторскому слову как главному средству сценической образности.

В позднюю пору своей жизни К. С. Станиславский утвердился в необходимости пересмотреть прежний порядок репетиций, созданный им самим и подкрепленный многолетней практикой Московского Художественного театра.

Как известно, именно этот театр первым стал предварять сценические репетиции пьесы кропотливым ее разбором за столом и застольными репетициями, где подвергались тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие и сверхзадача произведения, словом, весь его идейный и художественный строй. Застольный период репетиций сыграл важную роль в деле прогрессивного развития нашего искусства: он научил актера глубоко вникать в драматическое произведение, вскрывать его «подводное течение», затрагивать тончайшие струны человеческой души. Он способствовал формированию актера нового типа, такого актера, для которого создание «жизни человеческого духа» стало основой и целью творчества.

Прогрессивный опыт Художественного театра давно уже стал достоянием всех драматических театров страны. Сегодня в самом маленьком театре периферии, в любом самодеятельном коллективе репетиционный процесс начинается с разбора пьесы по внутренним линиям, которые актер предварительно осваивает за столом. Но в то время как у творческих работников советской сцены росло и крепло уважение к репетиционному порядку, установленному Художественным театром, в то время как порядок этот все больше презращался в незабываемый обычай, Константин Сергеевич со свойственной ему проницательностью уже видел ряд его теневых сторон.

Одной из новых форм работы, предложенных Станиславским для ликвидации этих теневых сторон, и является анализ пьесы в действии. Этот прием связан с целым рядом принципиальных вопросов театрального искусства и разобраться в нем можно только в свете всего учения Станиславского.

Через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить произведение, ак-

тивно действовать в предлагаемых обстоятельствах роли. Всякое уменьшение актерской самостоятельности на театре казалось Станиславскому тревожным симптомом. И раз заметив его, он вступал с ним в жестокую борьбу.

В последний период своей режиссерской деятельности он с огорчением начал замечать, какой податливой глиной становится актер в его руках.

Было время, когда это радовало Станиславского, но в позднюю пору жизни он увидел в склонности актера не рассуждая следовать режиссерской указке тормоз для дальнейшего движения искусства вперед. Как только в актере возникает инертность, он легко свыкается с мыслью, что за него все решит режиссер. «Ведомый» режиссером из пьесы в пьесу, актер постепенно приходит к позиции «увлекай меня!» по отношению к режиссеру. Лишь на последнем этапе, перед премьерой, актер спохватывается, что играть-то все-таки надо ему, и начинает быстро, с мучительным напряжением, иногда ремесленно, втискивать себя в роль. Здесь и случается тот самый вывих, то нарушение творческого процесса, с которым так яростно сражался Станиславский.

Провозгласив актерскую пассивность злом в искусстве, Константин Сергеевич с жестокой самокритичностью обуздывал в себе тенденцию прикрывать грехи актерской инертности блестками личной режиссерской фантазии. Он объявил войну пассивности на театре, в каких бы формах она ни проявлялась.

Однако, предъявляя повышенные требования к актеру, Станиславский отнюдь не снизил своих требований к режиссеру. Он искал гармонического слияния воли актера и режиссера в процессе создания спектакля, искал верных, благоприятных для творчества взаимоотношений между ними.

К первой репетиции новой пьесы режиссер обычно бывает гораздо более подготовлен, чем актер. Он, естественно, идет впереди коллектива. Его воображение уже захвачено образом спектакля, его сценическим решением, его «зерном». Он знает, во имя чего он ставит пьесу, он решает весь спектакль в целом, не одну только роль, а всю систему образов пьесы. Поэтому, сталкиваясь с актерами, даже самый терпеливый режиссер спешит, забегает вперед, нарушая естественный ход сближения актера с ролью, навязывая исполнителям свое видение, стесняя их творческую самостоятельность.



А Константин Сергеевич хотел научить режиссера ставить актера в такие условия, при которых в нем с самого начала будет развиваться чувство личной ответственности за свою роль. Он страстно отстаивал чистоту и непосредственность первого впечатления актера от пьесы, придавая значение даже тому, кто именно и как знакомит с нею коллектив, не заключено ли в самом чтении ее назойливости, приспособлений и красок, могущих помешать самостоятельному восприятию актера.

Из этих же соображений Константин Сергеевич предостерегал режиссеров от подробной экспликации в самом начале работы.

Детали быта, эпохи, стиля, литературно-критические исследования — все это будет необходимо актеру в свое время, тогда, когда он окунется в стихию драматургического материала. На первых же порах, когда актер еще ничего не знает о человеке, которого он должен сыграть, а режиссер уже перегружает его фантазию всевозможными сведениями общего порядка, актер принимает их обычно холодно, рационально. Он оказывается перед множеством разнообразных, широких, но поначалу еще недостаточно нужных ему сведений, в то время как он жадно ищет своей, особой тропиночки, которая привела бы его к тому таинственному незнакомцу, слова которого напечатаны в тетради роли. Ведь через несколько месяцев он, актер, эти слова должен будет говорить от своего имени!

Константин Сергеевич учил нас, режиссеров, бережно относиться к этому самочувствию актера и уметь использовать его для развития актерской инициативы и активности.

Сейчас много говорят о том, что Станиславский в последние годы жизни якобы призывал режиссера готовиться к постановке только вместе с актерами. Утверждение это лишено, с моей точки зрения, всяких оснований и весьма далеко от того, чего на деле добивался Станиславский от своих учеников-режиссеров.

Версия о том, что Станиславский не готовился к репетициям, породила группу «гениальных людей», которые считают, что им не нужно готовиться к будущему спектаклю. Они успеют это сделать вместе с актерами. Породило эту версию одно из замечаний Станиславского во время работы над «Ревизором» в последней студии. Константин Сергеевич в ответ на вопрос актера: «Что

будет дальше?» — отвечает: «Не знаю. Ничего не знаю...». Главные люди приняли эту педагогическую стратегию Станиславского за подлинность, забыв о том, что до постановки в студии он дважды ставил «Ревизора», последний вариант с Чеховым — Хлестаковым. Они забыли, что Станиславский прекрасно знал пьесу.

Внедрение в жизнь приема анализа в действии в первую очередь ложится на плечи режиссера. В его руках организация репетиций. Он должен построить репетиционный процесс в духе новой методики Станиславского. А это требует большой и сложной предварительной работы.

Режиссер, недооценивающий своей ответственности, не подготовленный к началу репетиций, в условиях новой практической методологии неизбежно придет к тому, что творческий коллектив, как корабль без кормчего, будет поминутно терять направление, сходить с фарватера, без толку растрачивать репетиционное время.

Режиссер, увлекающийся методом во имя метода, забываящий цель, ради которой он существует, то есть реализацию идеи спектакля, неминуемо придет к формализму.

Естественно, что первоначальное представление режиссера о пьесе и спектакле будет обогащаться в процессе работы, видоизменяться в зависимости от того, что принесут с собой актеры, каковы их индивидуальные качества. Но одно дело — развитие замысла и совсем другое — отсутствие его. Режиссерский замысел, трактовка, личность постановщика, особенности его творческого почерка — ни одно из этих понятий никогда не отменялось Станиславским.

Вводя новый метод работы, он подчеркивал, что режиссер должен обладать тем педагогическим тактом, который позволит ему обнаруживать свои знания о пьесе не «вообще», а только тогда, когда они реально нужны актеру в работе.

Следовательно, Станиславский ставит вопрос о приеме, о своего рода педагогической хитрости, в результате которой режиссерский взгляд на роль и пьесу «не давит» актеров, но тонко корректирует и приводит к единству самостоятельные поиски их. Режиссер — толкователь, режиссер — зеркало, режиссер — организатор спектакля, все три функции режиссера, названные Вл. И. Немировичем-Данченко, сохраняются в но-

зой репетиционной системе, предложенной Станиславским в последние годы жизни.

Борьба с актерской пассивностью была не единственной предпосылкой к изменению репетиционного метода.

Не менее важным обстоятельством было то, что прежний порядок репетиций утверждает искусственный, противоречащий жизни разрыв между психической и физической сторонами существования актера в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Ведь актер в период застойной работы разбирался лишь в психологии образа, накапливая его «внутренний груз», чтобы потом, попадая в условия «выгородки», переключить свое внимание на «жизнь человеческого тела» роли, на физическую сторону его бытия. Только в условиях «выгородки» он начинал искать физическую жизнь образа и приводить ее в соответствие с миром мыслей и чувств героя. И сколько времени проходило, сколько тратилось сил, чтобы соединить эти два элемента, без которых нет человека реального и достоверного!

Сейчас у нас появилось много работ о влиянии теории Павлова на формирование системы Станиславского. На самом деле, мне кажется, все было сложнее. Константин Сергеевич не знал теории Павлова (он, правда, читал Сеченова). Но мне кажется, как это нередко бывает в жизни, что одновременно рождаются близкие идеи у гениальных людей, мысль которых работает на уровне современного восприятия действительности. Так случилось и со Станиславским. Он пришел к убеждению, что мы где-то разделяем психическое существование роли от физического. Станиславский в начале своей деятельности писал мизансцены «Чайки», не присутствуя на репетициях Немировича-Данченко. Он писал мизансцены, проникая через пластику в суть произведения.

В дальнейшем Станиславский стал акцентировать внимание на необходимости раскрытия психики действующих лиц, их переживаний. Психология человека стала во главу угла. Только после уточнения всех психологических ходов Станиславский подходил к поискам формы, поискам физического поведения героев, к поискам мизансцен. Постепенно он пришел к убеждению, что две стороны становления роли необходимо соединять не только в процессе воплощения роли, но и в процессе анализа.



Можно ли говорить о том, что раньше Станиславского не занимало физическое поведение актера в образе? Конечно, нет.

Нельзя забывать, что усилия Станиславского и Немировича-Данченко на протяжении всей их жизни были направлены к тому, чтобы актер осваивал человеческий характер в единстве его психофизических черт. Забота о быте, о жизненной достоверности обстановки, о вещах, окружающих человека, об атмосфере действия пронизывала их деятельность с первых шагов и составляла особую прелесть спектаклей Художественного театра.

Учение о физической жизни образа опиралось на собственные длительные поиски Станиславского в этом направлении.

Константина Сергеевича не оставляла мысль о неправомерности разрыва между тем периодом работы, когда актер анализирует психическую сторону роли, и тем, когда он переходит к освоению ее физической стороны. При старой репетиционной системе, когда многие часы посвящались умозрительному анализу пьесы и роли, разговорам о действующем лице, рассуждениям, «какой он», актер привыкал видеть образ отдельно от себя, вне себя, невольно думая о нем — «он», а не «я», и поэтому фактический переход на позиции роли, слияние с ролью давалось ему с большим трудом.

Устраняя этот разрыв, Станиславский четко сформулировал закон о психофизическом единстве творческого процесса актера и поставил вопрос о реализации этого единства в повседневной практике театра с тем, чтобы оно охватывало всю творческую деятельность актера — от первоначального анализа роли и до бытия актера в спектакле.

И последнее, быть может, самое важное.

Станиславский придавал слову на сцене первенствующее значение. Он считал словесное действие главным действием в спектакле, видел в нем основной способ реализации авторской мысли. Он требовал, чтобы на сцене, как и в жизни, слово возникало не в изоляции, а в комплексе психофизического существования человека, чтобы оно было неотделимо от всей интеллектуальной, эмоциональной, физической сферы его проявлений.

Словом на сцене нельзя овладеть органически до тех пор, пока не распахана сложнейшая ткань подтекста, пока актер не освоил для себя все ходы, ведущие его к

тексту автора. Станиславский пришел к убеждению, что когда человек пользуется словом сразу, то есть начинает просто учить текст,— это лишает его возможности глубоко подходить к раскрытию подтекста.

А между тем при старом порядке работы репетиции с первого часа идут на авторском тексте, пьеса читается по ролям сегодня, завтра и каждый день, и слово, еще не подкрепленное внутренними импульсами, не связанное со всей полнотой жизни человека на сцене, уже входит механически в память актера, ложится «на мускул языка», как любил говорить Станиславский. В результате слово в спектакле нередко оказывается не живой реакцией на мысль собеседника, не действием, не волевым актом, но лишь ответом реплики на реплику, за «хвост» которой актер бессознательно цепляется, как за простой механический сигнал.

Более того: машинально затверженное слово часто служит актеру своего рода ширмой, под прикрытием которой можно не мыслить, не чувствовать, не действовать, не существовать. Вынужденный творить под контролем многих глаз, выбиваемый десятками привходящих обстоятельств из творческого самочувствия, актер инстинктивно ищет способов не демонстрировать того, что на самом деле творится в его душе, и нередко прикрывается для этого авторским текстом. Правда, в подобных случаях многое выдает актера: пустой взгляд, неоправданный жест, вялая, неточная интонация; и сколько драгоценного времени затрачивается на то, чтобы актер сказал с надлежащим «наполнением» ту или иную фразу, произнести которую он сегодня еще не готов!

Как ни парадоксально это звучит на первый взгляд, но именно текст весьма часто размагничивает актеров. Даже наиболее активные недостаточно глубоко осознают предполагаемые обстоятельства пьесы, зная, что в их распоряжении имеется готовая лексика автора, где все выражено, все сформулировано: пока что можно сказать слова, а потом, в свое время, они наполнятся надлежащим внутренним содержанием.

Станиславский чрезвычайно высоко ценил свежесть текста, «манкость» его для актера, он считал, что равнодушные актера к авторскому тексту, часто наступающее раньше, чем спектакль успел родиться, всегда губительно для судьбы этого спектакля, для сценического долголетия его. Он пришел к убеждению, что репетировать

пьесу на тексте можно не ранее того, чем освоена вся огромная область внешних и внутренних мотивов, рождающих этот текст.

Так Станиславский восстал против старого, им самим указанного порядка подготовки спектакля и стал страстно отстаивать новый порядок, по которому пьеса анализируется в действии, в этюде с импровизированным текстом.

Сразу же необходимо оговориться. В связи с последними исканиями Станиславского в актерской среде получила распространение легенда о так называемой «отмене застольного периода». На самом же деле, изменяя форму анализа пьесы, Станиславский отнюдь не предлагал отменить или сколько-нибудь облегчить самый этот анализ. Напротив, этюдный метод как раз и служит цели углубления анализа, повышения его эффективности. Мало того, понятие «работы за столом» сохраняется и при новом порядке, но выступает в ином качестве, — пьеса не читается по ролям, но многократно разбирается за столом.

Те режиссеры, которые считают возможным начинать репетировать пьесу без разбора, самым грубым образом вульгаризируют Станиславского, нарушают его творческий завет. Речь, стало быть, идет не об отмене застольного периода, а об изменении способа анализа пьесы.

Действенный анализ — дело новое, экспериментальное. И для него, как для всякого нового дела, чрезвычайно опасна вульгаризация, упрощенный подход. В основе своей простой, доступный пониманию рядового актера, активно способствующий становлению образа и спектакля в целом, ускоряющий творческий процесс, действенный анализ отнюдь не означает того, что для владеющего им искусство становится легким делом. Нет ничего более бесосновательного, чем представление о том, будто бы роль, проанализированная в этюде, уже готова к исполнению на зрителе. Новый прием Станиславского есть в точном смысле слова прием анализа, а не воплощения образа. Правда, в процессе анализа возникают и элементы воплощения. Но это всего лишь элементы. Порой они необыкновенно интересны, неожиданны. Бывает и так, что найденное в первом же этюде освещает роль чем-то настолько существенным, что оно сопутствует всему периоду становления роли.



Станиславский видел цель действенного анализа не в том, чтобы в результате его образ возник в готовом виде, а в том, чтобы сразу же, с первых шагов, включить в работу не только мозг, но и весь организм, все существо актера, помочь ему быстрее почувствовать «себя в роли и роль в себе». Лишь тогда он сможет свободно творить в предлагаемых обстоятельствах роли, достаточно освоенных им уже в этюде. Это много, но это еще весьма далеко от понятия создать роль.

Станиславский сравнивал импровизированный текст, рождающийся у актера в этюде, с теми бесчисленными черновиками, которые делает писатель, отработывая свое произведение. Актер как бы идет тем же путем, который прошел до него писатель, постигая существо написанного им. «Вы должны в своих импровизациях дойти до «корня», до основной мысли Грибоедова, до той мысли, которая заставила его написать данный кусок текста»<sup>1</sup>, — говорил Станиславский молодой группе участников мхатовского спектакля «Горе от ума».

Точно так же и в живописи этюд есть внутренний ход к картине, тот способ, с помощью которого художник осваивает жизненный материал. Многие из того, что найдено в этюде, может с изменениями войти потом в картину, но, взятый сам по себе, этюд не является еще законченным произведением искусства.

Значение нового приема в том, что он разрушает стену между анализом и воплощением, искусственно воздвигаемую при старом репетиционном порядке. В процессе действенного анализа актер накапливает все необходимые элементы для воплощения образа, и самый этот переход совершается безболезненно, плавно, без насилия над творческой природой актера. Действенный анализ есть органичный и потому и кратчайший путь к воплощению — в этом и состоит, с моей точки зрения, одна из сильнейших сторон приема.

Этюд — понятие в творческой практике не новое. Этюдами в Художественном театре занимались многие годы до того, как Константин Сергеевич пришел к мысли о действенном анализе роли. Делались этюды на прошлое роли, делались этюды на темы событий, происходящих между актами. Работая над постановкой

---

<sup>1</sup> Н. М. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. 2, М., «Искусство», 1951, стр. 210.

«Ревизора». Вл. И. Немирович-Данченко репетировал сцену «на базаре», которой, как известно, в комедии Гоголя нет. Городничий — Уралов ходил по базару, заглядывал в лавки, смотрел товары, принимал подношения купцов, наводил порядок. Эта сцена помогла актеру найти много существенных черт характера городничего, которые проявляются в ряде его поступков, совершаемых по пьесе.

Владимир Иванович часто прибегал к этюдам даже в предвыпускной период работы, когда актер уже свободно владел образом. Он предлагал ему этюды на ситуации, не входящие в пьесу, для проверки того, насколько глубоко актер сроднился с творимым им человеком, насколько гибко и свободно он мыслит и действует от его лица.

Не отвергая полезности такого рода этюдов и пользуясь ими по мере надобности, Константин Сергеевич предложил в процессе анализа делать этюды на ситуацию пьесы, на то, что составляет ее непосредственную канву.

Сила этого педагогического приема заключается в том, что в ходе этюдов пьеса изучается глубже, чем это доступно на первых порах только умозрительному анализу. Актер, познавая особенный мир пьесы, почти сразу ставит себя в условия жизни образа, практически ищет путей сближения с ним.

Для того чтобы сделать этюд на ситуацию пьесы, найти последовательность действий каждого персонажа, нужно провести серьезную подготовительную работу.

Ведь действенный анализ ставит актера в условия, когда он до поры до времени подменяет авторские слова своим текстом, сохраняя верность развитию авторской мысли. Последнее обязательно для того, чтобы этюд принес актеру пользу. Приблизительные, смутные представления о роли и пьесе неизбежно поведут его по ложному пути, заставят петлять, отклоняться, подменять авторские сюжетные ходы, авторские положения своими собственными, случайными для данного образа.

Сделать этюд — не просто. Этюд многого требует от актера. Он лишь тогда достигает цели, когда приближает актера к пьесе, а не уводит его от нее. И для того чтобы это стало возможным, актер должен основательно разобраться в основных ходах и мыслях, заложенных в драматургическом произведении.

Моменту, когда актер оказывается в состоянии выйти на сцену и сделать этюд, должен предшествовать важный этап работы над пьесой, который Станиславский назвал «разведкой умом». «По заготовленным разведкой путям направляется творческое чувство»<sup>1</sup>,— такова последовательность работы актера в ходе действенного анализа роли.

Как же представлял себе Константин Сергеевич период «разведки умом» пьесы и роли?

Среди многочисленных точек соприкосновения, характеризующих незыблемую общность творческих взглядов Станиславского и Немировича-Данченко, выделяется их забота о том, чтобы с первых шагов в спектакле актер охватывал целое роли, чтобы в процессе овладения ею он шел от общего к частному, от сущности к деталям. Константин Сергеевич с присущей ему принципиальностью не принимал исполнения, лишённого стройности целого, не подчиненного общей идее, не пронизанного ею сверху донизу, даже если в исполнении этом имелись талантливые детали. «Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего»,— так объяснял он свою антипатию к актерским работам, лишённым гармонии целого.

Развивая эти мысли, Станиславский создал учение о двух перспективах: перспективе актера и перспективе роли—одно из самых зрелых и важных понятий системы. Оно направлено против актерской привычки двигаться по роли вслепую, от факта к факту, от кусочка к кусочку, от действия к действию, без ясной цели, без четкого видения того, к чему нужно привести роль. Ведь если персонаж не может знать, что случится с ним в ходе развития пьесы, то актер, репетируя первый акт, обязан помнить итог, к которому автор и театр хотят привести героя, должен из этого итога исходить, ему подчинять все движения образа. Перспектива актера—это правильное соотношение частей, гармоничное развитие образа, в каждом шаге ведущее его к сверхзадаче.

Предлагая актерам весь путь создания роли неуклонно подчинять сверхзадаче, Станиславский в то же время отчетливо понимал, что определить настоящую

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, *Собрание сочинений*, т. 4, стр. 228.



сверхзадачу можно лишь тогда, когда актером уже познано содержание пьесы. К самому акту нахождения сверхзадачи Станиславский подходил, как к большому, сложному процессу. Он не терпел результативных, общих, не способных увлечь, взволновать актера определений сверхзадачи, еще нередко встречающихся у нас в процессе работы, тех слов, которые можно сказать, смотря спектакль из зрительного зала. Спектакль о мужестве, о дружбе, о любви, о борьбе двух лагерей — на таких определениях, как бы они ни были верны, невозможно строить ни одну роль, все они слишком общи для актера.

Конечно, уже после первого чтения пьесы у актера создается какое-то смутное ощущение всего идейного строя спектакля, перспективы роли, предчувствие их. Вот это предчувствие и надо развивать и уточнять — сперва в период «разведки умом», а затем в ходе действительного анализа роли. Только тогда актер найдет конкретную, реально корректирующую его поведение сверхзадачу.

Как подойти к определению сверхзадачи роли и пьесы?

Станиславский неоднократно указывал: настоящая сверхзадача возникает у актера тогда, когда ему удастся понять, куда ведет цель поступков, совершаемых в пьесе его героем. Иначе говоря, актер движется к сверхзадаче роли по пути ее сквозного действия. Действие — вот в чем следует разобраться актеру на ранних подступах к пониманию пьесы.

Понятие действия занимает очень большое место в последних исканиях Станиславского. Однако это не значит, что проблема действия является для него проблемой новой, возникшей лишь в позднюю пору его жизни. Стоит только проанализировать внимательно ряд его высказываний в книге «Моя жизнь в искусстве» и в записях, сделанных Антаровой, перечитать его режиссерские экземпляры, чтобы увидеть, как много внимания уделял Станиславский проблеме действия в самые разные периоды жизни.

Новаторское значение последних открытий Станиславского заключается в том, что, по-прежнему рассматривая действие как основу творческого процесса актера, он продумал комплекс возбудителей, подводящих к овладению действием на сцене.

Раньше, работая под руководством того же Константина Сергеевича, актеры привыкали отвечать на вопросы: «Чего вы хотите в данном эпизоде?» В последние годы Станиславский стал ставить вопрос иначе: «Что бы вы сделали, если бы произошло то-то и то-то?» Первый вопрос легче может потянуть актера к пассивности, созерцательности, заставить его изолироваться от происходящих событий. Второй — делает несравненно более активной всю внутреннюю направленность актера, ставит его на конкретную почву действия, помогает познать поступки, совершаемые его героем.

Между «я хочу» и «я делаю» есть существенная разница. «Я хочу поехать» или «я еду»... «Я хочу» — в этом есть элемент пассивности, а «я делаю» означает активность, действенность, переход в конкретную стихию. Но для того чтобы делать, надо знать, зачем это делаешь, во имя чего. Поэтому «я хочу» всегда существует, но момент «я делаю» переводит человека в другой план, в другую сферу. Вот так и актеры, одни говорят: «я делаю», а другие — «я хочу делать», то есть одни — действующие, другие, только мечтающие опуститься, — пассивные.

Я думаю, что развитие нашего театра будет в большой мере связано с овладением актерами сложным единством — «я хочу» и «я делаю», то есть, что я делаю для осуществления своего «я хочу».

Но ответить на вопрос: «Что бы я сделал, если бы произошло то-то и то-то?» — актер может только тогда, когда уяснит себе, что же, собственно, происходит в пьесе, то есть каково то событие, в результате которого он совершает известный поступок или группу поступков.

И вот Константин Сергеевич предложил актерам начинать работу над пьесой с изучения крупных событий той жизненной истории, которая положена в основу сюжета. Это позволяет актеру с самого начала масштабно охватывать суть своей роли в развитии конфликта, учит его разбираться в действии и контрдействии пьесы, приближает его к конкретной сверхзадаче роли.

Станиславский предупреждал, что к определению сверхзадачи нужно подходить очень осторожно. Мне часто приходится иметь дело с режиссерскими экспози-

ниями, когда берется такая сверхзадача: «Во имя построения коммунизма», «Во имя счастья народа» и т. д. Такая сверхзадача подходит для двадцати пяти пьес. Нам же нужно более конкретное определение. Приступая к работе, режиссер должен подумать, о чем говорит данная пьеса, что он, режиссер, может сказать именно этой пьесой. Тут общечеловеческие понятия должны быть выражены более конкретными словами, должны опираться на тот материал, над которым будет работать актер.

В определении сверхзадачи опасно брать слишком удаленный прицел, который реально не питает актера. И в определении события и в определении сверхзадачи нужна конкретность, которая каждую секунду, каждое мгновение питает актера и режиссера.

Нужно помнить, что каждое событие порождает новое действие, которое в свою очередь порождает новое событие.

Мы не должны забывать основных положений Станиславского. И прежде всего, что сверхзадача должна вдохновлять режиссера и актеров в их творчестве. А как часто великолепно сформулированная сверхзадача не чувствуется в самом спектакле. Режиссер может говорить о высоких целях, о сверхзадаче, но, не посеянные в сердцах актеров, не пронесенные через все действия, через все события, они теряют свой смысл. Режиссер сказал, что он хочет данной пьесой служить высоким идеям, но это осталось где-то рядышком, а не присутствует в самом спектакле.

Станиславский не случайно избрал событие в качестве исходного момента всей работы актера над ролью. Он выделил его за его комплексность, за то, что именно события кратчайшим путем вовлекают актера в мир изучаемой пьесы. Он говорил не раз: «Оглянитесь на какой-нибудь этап вашей жизни, вспомните, какое событие было на этом отрезке главным, и тогда вы сразу поймете, как оно отразилось в ваших отношениях с людьми». Это становится вполне очевидным для каждого, стоит лишь вспомнить, какие перемены внесли в его жизнь смерть близкого человека, или, напротив, соединение с любимым, или переезд в другой город, смена профессии, болезнь ребенка, или — в жизни всей страны и всего народа — день начала Отечественной войны, или день великой Победы.



Точно так же и в драме. Трагедия Гамлета начинается еще за пределами драмы Шекспира с основного исходного события — смерти короля. Именно смерть отца, предательски убитого братом, и последовавшая затем измена матери, ставшей женой убийцы тогда, когда она «и баншаков еще не износила», открыли Гамлету глаза на мир. Эти события привели его к выводу — «распалась связь времен», вызвали в нем яростное желание мстить обидчикам и в то же время горькое сознание бессмысленности этой мести, парализующее волю героя. Они обусловили всю последовательность кровавых происшествий, образующих действенную канву трагедии Шекспира.

Анализ событий — важнейшее понятие в системе. Оно непреложно, потому что исходит из точного знания законов драмы, тех законов, на которых строили свои произведения лучшие писатели мира. Без событий, без цепи событий, не бывает драмы, к какому бы жанру она ни принадлежала.

Я считаю, что вопрос раскрытия события является сейчас кардинальным для современного искусства. От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит, куда будет развиваться искусство театра.

Существует точка зрения, что мы перегружаем актера «вторым планом», подтекстом, заставляем его анализировать длинную цепь событий. Мне представляется такая точка зрения антиреалистической. Она обедняет искусство. Человек не может жить без прошлого, нельзя допускать возможность появления на сцене человека без своего прошлого. У нас, к сожалению, существует такая тенденция, говорят: «Это все литературщина! Не нужно рассуждать о том, откуда человек пришел, что у него было в прошлом... Вот давайте организовывать конфликт или борьбу данного кусочка». И начинают «организовывать» конфликт, а зрители видят, что на сцене бедные духом люди, потому что они пришли из-за кулис и за кулисы уйдут.

Кораблекрушение, забросившее Виолу в сказочную страну Иллирию, сделало возможным действие «Двенадцатой ночи». Покушение на Ивана Коломийцева определило развитие сюжета горьковских «Последних». Замужество Катерины, погрузившее ее в тягостный мир «темного царства», послужило основой трагического

действия «Грозы». Наконец, отказ провинциальной актрисы Сурмиловой участвовать в вечернем спектакле определил действие водевиля Ленского «Лев Гурыч Синичкин».

И даже в тех пьесах, где внешнее действие, внешняя фабула как бы отсутствуют, где все подчинено внутреннему развитию, где, казалось бы, жизнь запечатлена в ее естественном повседневном течении, именно события, живая связь событий, питают собой чувства, мысли, переживания героев. Драма, разрушившая иллюзорное счастье Ислаевых, стала возможной тогда, когда в этот тихий дом, в это элегическое существование тридцатилетней женщины, поставленной между двумя мужчинами, равно преданными и равно далекими ей, вошел молодой учитель, человек из другого мира, другой общественной принадлежности. И тогда родился тургеневский «Месяц в деревне». В «Дяде Ване» ту же роль играет отставка Серебрякова и последовавший за ней приезд Серебряковых в поместье Войничких, позволивший дяде Ване воочию увидеть истинную, пошляческую сущность профессора, в жертву которому он принес свою жизнь; в «Трех сестрах» — приход бригады в уездный город, всколыхнувший все надежды и чаяния Прозоровых, их несбыточную мечту о Москве.

Большие драматурги знали этот закон завязки действия и никогда не переступали его. Мы же в театре частенько делаем это, начиная изучать пьесу не с событий, не с цели событий, ее питающих, а разбирая сцену за сценой, эпизод за эпизодом, упуская начальную нить, отправной толчок.

Актер должен глубже изучить всю цепь фактов, составляющих сюжетную схему драмы, — от завязки и до развязки.

Эти события или, как называл их Константин Сергеевич, действенные факты образуют как бы скелет произведения, тот костяк, на котором строил свою пьесу писатель. Суметь выделить такой костяк необходимо, но это только первый шаг в изучении пьесы. Логика сюжета — важная вещь в драматургии, но, взятая сама по себе, в отрыве от психологии, от человеческих взаимоотношений, от характеров, от мира чувств, она неизбежно становится формальной.

Можно ли сказать, что, выдвигая события как источник действия и подчеркивая главенство действия в

драме, Константин Сергеевич перестал принимать во внимание задачи, то есть то, во имя чего совершает герой свой поступок? Станиславский десятки раз говорил о том, что действие не существует вне мотивов, его питающих, вне тех побуждений, которые толкают героя на данный шаг. Сущность человека раскрывается в мотиве, а богатство мотивов влечет за собой жизненное богатство поведения актера в спектакле.

Вместе с вопросом: «Что я здесь делаю?» — перед актером должен возникнуть и вопрос: «Почему я делаю так?» Лишь тогда ему удастся проникнуть в сложный мир души героя, захватить весь комплекс «жизни человеческого духа» роли.

«Настоящая драма, хотя и выражается в форме известного события, — пишет Салтыков-Щедрин, — но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события, драма есть последнее слово или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования»<sup>1</sup>.

Начиная изучение пьесы с событий, Станиславский, подобно Салтыкову-Щедрину, рассматривал их лишь как «поворотные точки» в существовании героев пьесы. Актер должен осознать, какую роль данное событие, данный факт играет в жизни человека, на какие поступки его толкает, какие мысли и чувства рождает в нем.

Чтобы оценить то или иное событие пьесы, Константин Сергеевич предлагал мысленно исключить его, представить себе, как сложилась бы жизнь действующего лица, если бы данного факта вовсе не было; что было бы, скажем, если бы Паратов не появился в городе как раз в ту пору, когда брак Ларисы с Карандышевым был наконец решен? Очевидно, у нее была бы иная судьба, достаточно безрадостная, достаточно несправедливая, но, может быть, не такая трагическая; не было бы в ней той вспышки, того пожара, в пламени которого сгорели последние иллюзии Ларисы, озарила страшная истина: «Я — вешы!».

---

<sup>1</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин, О литературе и искусстве, М., «Искусство», 1953, стр. 109.



Так, изучая события пьесы, логику и последовательность поступков и действий персонажей, актер начинает постепенно оценивать их, начинает осознавать мотивы поступков своих героев.

Уже в процессе «разведки умом» скелет произведения начинает обрастать для актера живой тканью. Обычно после такого анализа актер уже ясно представляет себе, что его герой делает в пьесе, к чему стремится, с кем борется и с кем союзничает, как относится к остальным персонажам.

Станиславский писал:

«Что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие, быть может, породившее самый внешний факт. Это значит проследить линию развития душевного события и почувствовать степень и характер воздействия, направление и линию стремления каждого из действующих лиц, познать рисунок многих внутренних линий действующих лиц, их душевные столкновения, пересечения, сплетения, схождения и расхождения при общих стремлениях каждого к своей жизненной цели. Словом, оценить факты — значит познать (почувствовать) внутреннюю схему душевной жизни человека. Оценить факты — значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной. Оценить факты — значит найти ключ для разгадки тайн личной духовной жизни изображаемого лица, скрытых под фактами и текстом пьесы»<sup>1</sup>.

Для того чтобы проверить, насколько активно осознали актеры действительную структуру произведения, Станиславский предлагал каждому занятому в спектакле рассказать линию своей роли через всю пьесу с начала и до конца. Это очень полезное упражнение, потому что внимание актера при этом сосредоточивается не на том, что говорит герой, а именно на том, как он действует, чего добивается, ради чего совершает тот или иной поступок, то есть на действии и на мотивах его. Рассказать линию своей роли актеру довольно

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 108—109.

трудно. Он может это сделать лишь тогда, когда в его сознании уже сложились логика и последовательность происходящего. А так как это делает каждый из участников, и все остальные при этом присутствуют, помогают, спорят, подсказывают, то уже в ходе «разведки умом» у всего коллектива возникает ясное знание фактического материала пьесы.

Когда пьеса таким образом проанализирована, каждый актер в отдельности и весь коллектив в целом уже вплотную подходят к определению сверхзадачи пьесы. Они уже ориентируются во всем материале пьесы, знают путь каждого образа, цепь принадлежащих ему поступков и действий и потому могут с несравненно большей точностью установить, какое стремление лежит в основе этих поступков, какова главная жизненная цель данного человека, данной группы лиц, и в результате постигают мысль, лежащую в основе произведения.

Не надо думать, что познавательная часть работы над пьесой, ее разбор в период «разведки умом» забирает много репетиционного времени. С первой же встречи участники будущего спектакля получают в руки «ариаднину нить» — проникновение в пьесу через события, действия, поступки, — и это сразу ставит работу на конкретную почву. Разумеется, все зависит от степени сложности пьесы, от богатств ее внутренних ходов. Но во всех случаях актерам не приходится бродить вокруг и около пьесы, тратя силы и энергию на разговоры «вообще» о пьесе, о ролях (а это случалось и случается при старом порядке работы).

Теперь актеры с первых шагов окунаются в изучение конкретных поступков действующих лиц, изучают роль не от кусочка к кусочку, не от явления к явлению, а по крупным вехам человеческой жизни, заключенной в рамки пьесы. Они с самого начала работы познают перспективу роли и уже в дальнейшей работе, переходя к анализу ее деталей, рассматривают их с позиции главного, ведущего в роли.

Напоминаю еще раз: в ходе «разведки умом» актеры анализируют пьесу, разбираются в ней, но не репетируют, не читают ее по ролям.

Когда действительная линия роли в основном осознана актером, когда он уже понял логику, последовательность и значение главных фактов жизни своего образа,

мы снова возвращаемся к началу пьесы. Теперь мы начинаем разбираться в тексте уже более подробно, захватывая не только этапные, крупные, но и более мелкие, второстепенные события и связанные с ними стремления, действия героев, то есть все то, что сразу же понадобится актеру в этюде,— ведь цель его как раз и состоит в том, чтобы приблизиться к пьесе вплотную, ничего не опуская из внешних и внутренних мотивов ее. Тут же мы определяем темы, которые затрагивают действующие лица в разбираемом нами отрывке пьесы. Иначе актеру трудно импровизировать текст таким образом, чтобы своими словами выразить мысли автора.

Чтобы актер сумел поднять ту или иную тему в этюде, мало лишь назвать ее. Необходимо осознать, какую роль каждая из тем играет в жизни человека, почему данных обстоятельствах эта тема возникла, что родило ее сегодня, какую цель преследует персонаж, высказывая те или иные мысли. И так как актер уже знает главные события всей пьесы, знает жизненную цель героя, ему становится сравнительно легко определить, какие темы являются в данном разговоре решающими, центральными, какие второстепенными, проходящими.

Например, главным двигателем действия в «Мещанине во дворянстве» Мольера является страстное стремление буржуа Журдена стать дворянином. Из этого стремления вытекают все поступки Журдена: и обучение «дворянским» премудростям, и платье от «светского» портного, и попытки завести любовницу из аристократической среды, и наконец устройство брака своей дочери с сыном «турецкого султана». Все эти действия раскрывают «человеческое существование» Журдена на протяжении всей пьесы.

Когда мы в Центральном детском театре начали разбираться в том, как же протекает сегодняшней день Журдена, мы убедились, что главным, волнующим Журдена событием является долгожданный приход Доримены.

Журден хочет быть дворянином до кончика ногтей. Иметь светскую любовницу — предел его мечтаний. Если Доримена окажется к нему благосклонной, значит, он уже полностью дворянин в глазах света и в собственных глазах — так по крайней мере думает сам Жур-



ден. Предполагаемый приход Доримены — основное сегодняшнее событие его жизни. И что бы ни делал Журден, он ни на минуту не упускает из виду, что это случится сегодня, что сегодня «она» придет. Эта мысль диктует Журдену определенный ритм поведения, особую жадность в восприятии всех «премудростей», которым обучают его нанятые учителя.

Но эту мысль нужно пронести через большое количество эпизодов, в каждом из которых возникают свои конфликты, свои темы, свой ход мыслей и действий, которые нужно определить и разобрать, чтобы иметь право сделать этюд.

Подобный детальный разбор по событиям, действиям и темам не может захватить сразу большое количество текста пьесы — память актера не вместит его. Для начала мы берем отрывок — и именно с этим отрывком актер выходит на площадку, чтобы сделать этюд.

Объем взятого может быть самым различным. Это зависит от сложности пьесы, от сложности данного эпизода, от того что актеры чего-то не понимают или, напротив, легко и продуктивно овладевают материалом пьесы. Важно, чтобы, выходя на этюд, актер имел в своем распоряжении до известной степени законченный отрывок, где исчерпывается то или иное событие или поворот сценического действия пьесы.

Яркое представление о таком отрывке, проработанном до стадии, когда актер может в полную силу сделать этюд, дает Станиславский в своем разборе народной сцены первого акта «Отелло».

«Понять спросонья, что произошло. Выяснить то, чего никто толком не знает. Расспрашивать друг друга, возражать, спорить, если ответы не удовлетворяют, высказывать свои соображения, соглашаться с ними, проверять или доказывать неосновательное.

Услыхав наружные крики, искать окна, чтобы посмотреть и понять, в чем дело. Не сразу найдешь себе место. Добиться его. Рассмотреть и расслышать, что кричат ночные скандалисты. Кто они? Спорить, так как некоторые принимают их за других. Признали Родриго. Слушать и стараться понять, о чем он кричит. Сразу не поверишь, что Дездемона могла решиться на безумный поступок. Доказывать другим, что это либо интрига, либо пьяный бред. Изругать скандалистов за то, что они

не дают спать. Грозить и гнать воп. Постепенно убеждаться в том, что они говорят правду. Обменяться с соседями первыми впечатлениями. Выразить упрек или сожаление по поводу случившегося. Ненависть, проклятия и угрозы мавру. Выяснить, что делать и как поступать дальше. Придумывать всевозможные выходы из положения. Отстаивать свои, критиковать или одобрять чужие. Стараться узнать мнение начальников. Поддерживать Брабанцио в его разговоре со скандалистами. Подстрекать к мести. Выслушать приказание о погоне. Ринуться, чтобы скорее его выполнить»<sup>1</sup>.

Речь в данном отрывке, блистательно разработанном Станиславским, идет о массовой сцене, где задачи и действия участников сведены как бы в единый список, но существо дела от этого не меняется.

Нет сомнений, что, если тот или иной отрывок проработан до подобного детального знания всего, в нем заложенного,—от внешнего действия и до серьезных внутренних мотивов,—актер, репетируя этюдно, уже не уйдет далеко от пьесы, он будет именно пьесе, эпизод пьесы изучать и осваивать в действии, ставя себя в предлагаемые обстоятельства роли. Он уже десятки раз по тому или иному поводу залезал в пьесу, перебирая ее текст, прочитывая то одну, то другую сцену, проверяя себя, утверждаясь в правильности своих мыслей о роли.

Однако, едва ступив на сценические подмостки, актер снова оказывается перед целым рядом вопросов, которые ему тут же нужно решить, чтобы правильно сделать этюд.

В какой обстановке происходит действие? Лето или зима, холодно или жарко? Какое время дня? Как и во что могут быть одеты герои? Откуда они сюда пришли, что у них в руках, устали они или, напротив, полны бодрости и сил? Как ведет себя действующее лицо: лежит, ходит ли по комнате, читает ли, пишет или что-то мастерит?

Иначе говоря, первая же этюдная репетиция сталкивает актера со всеми подробностями физического быта данной сцены. Как только он пробует поставить

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 220—221.

себя в предлагаемые обстоятельства роли, у него сразу же возникает комплексное восприятие происходящего и его внутренние психологические ощущения становятся неотделимыми от ощущений физических, материальных.

Всеми этими вопросами актер, конечно, задавался и раньше, при старом репетиционном порядке, но лишь на поздних этапах репетиционной работы; в течение же длительного застойного периода физическая сторона человеческого существования лишь предполагалась, а не проявлялась реально, как это делается теперь в этюде. Невозможно представить себе, какую неоценимую услугу оказывает актеру это единство, как легко, неприметно постигает он в условиях этюда то, чего таким трудом добивался в былые времена за столом.

Одно дело понять, что Егор в «Детях солнца» Горького, возбужденный болезнью жены и разговорами о холерных бунтах, идет с дубинкой на «барина». Другое дело, если актер, исполняющий роль Егора, возьмет дубинку и ворвется в протасовский дом. Одно дело — понять ощущение Меркуцио и Тибальта в момент поединка, совсем другое — выйти на этот поединок. Одно дело — размышление о пирушке сэра Тоби с приятелями в «Двенадцатой ночи», другое — прямое участие в ней. Одно дело — репетировать третий акт «Вассы Железновой», до поры до времени выпуская эпизод «птичка божия», другое — пусть неумело, коряво, без установленного рисунка, но все же самому, непосредственно, физически пройти через эту привычную оргию железновского дома.

Эпизоды, достаточно сложные для усвоения, вдруг становятся доступными, ясными, когда они входят в простую психофизическую жизнь актера, воспринимаются, как говорил Константин Сергеевич, не только умом, но и всем организмом творящего.

Вот почему, переходя к этюдам, мы стараемся, чтобы предназначенная для работы площадка выглядела примерно так же, как она должна выглядеть в спектакле. Если в пьесе люди едят, пьют — пусть будет все необходимое для того, чтобы накрыть на стол как следует. Если по ходу действия нужна гитара — гитара должна быть к первой же репетиции: музыка, может быть, еще не написана, тогда актер споет что-нибудь свое, но сыграть и спеть он должен обязательно; если действие



происходит в старину, значит женщины репетируют в длинных юбках, мужчины — в плащах и фраках, вытасканных из запасов костюмерной.

Все это приводит нас к сумме вопросов, связанных для режиссеров с определением места действия спектакля.

Из целого ряда описаний мы знаем, что Константин Сергеевич предлагал актерам в этюдах самим нафантазировать о месте действия и обстановке. Н. М. Горчаков великолепно описал этюды во время работы над спектаклем «Горе от ума», когда участники репетиции по собственному разумению расставляли мебель в доме Фамусова, входя таким образом в атмосферу московского барского дома.

Этюды такого рода отнюдь не преследовали цели вовлечения актеров в принципы декоративного решения спектакля. Я не помню, чтобы Станиславский когда-нибудь опирался в определении места действия или в общем декоративном решении спектакля на опыт актеров, приобретенный в процессе этюда.

Место действия является одним из важнейших элементов, характеризующих замысел режиссера. Оно раскрывает то, к чему режиссер стремится привести образ спектакля. Избранное случайно, неточно, оно сразу же переведет спектакль в другой ключ, внесет в него чужие, посторонние мотивы, разрушит атмосферу его. Потому-то такое большое значение для судьбы каждого спектакля имеет контакт режиссера с художником, их общая увлеченность пьесой, умение увидеть ее одинаково.

Известно, что Станиславский трижды возвращал эскиз картины «Свадьба» из комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» такому крупному и чуткому художнику, как А. Я. Головин, пока последний полностью не проник в замысел Константина Сергеевича. И тогда вместо традиционной сценической пышности возник знаменитый головинский дворик — небольшое пространство, окаймленное тремя черепичными крышами, красочную гамму которого составляли синее небо да белые стены, освещенные жарким южным солнцем. Это было важно для темы спектакля: здесь, на заднем дворе графской усадьбы, простые люди справляли свое торжество, радуясь соединению двух любящих сердец — Фигаро и Сюзанны.

В практике советского театра работа режиссера с художником обычно предшествует началу репетиционного периода, и уже одно это обстоятельство снимает досужие разговоры о том, будто режиссер имеет право готовиться к спектаклю вместе с актерами.

Мой личный опыт убеждает меня в том, что точно решенное место действия облегчает эту трудную работу актера. Выходя на свой первый этюд, актер сразу попадает в условия того пространства, которое ему предстоит обживать в процессе всей дальнейшей работы.

Но вот сценическая площадка обставлена, все аксессуары подобраны, актеры надели примерные костюмы, и начинается первая этюдная репетиция. Не надо думать, что она пойдет сразу без сучка, без задоринки. Повторяю, сделать этюд не просто, даже если он хорошо подготовлен в период «разведки умом». Актеру, когда он вышел на репетиционную площадку, нужно преодолеть скованность, известную заторможенность. Он вспоминает: «А что дальше?»; он боится что-нибудь упустить и, конечно, на первых порах упускает, берет лишь то, что успел понять органически, что уложилось в его памяти лучше, прочнее всего.

Сцена, достаточно длинная в пьесе, в этюде иногда оказывается куцей, ее мотивировки выглядят беднее, примитивнее, чем у автора, аргументация актера слабее, чем в тексте роли. И сразу становится ясно, что именно актер пропустил, не понял, что оказалось недостаточно четко намеченным нами в период «разведки умом», в чем мы уклоняемся от сути пьесы. Ясно не только режиссеру, по обязанности служащему зеркалом актера, но, что особенно важно, — ясно самому актеру, как только он снова берет в руки роль. Вот почему сразу после того, как этюд проделан, актер вновь возвращается за стол для разбора только что сыгранной сцены.

Необходимо планировать репетицию так, чтобы в ней все время чередовались этюды с разбором их за столом. Очень важно, чтобы даже на протяжении одной репетиции актер не отрывался от пьесы, чтобы он мог тут же проконтролировать пьесой все, что намечено им в этюде.

В опубликованных материалах книги «Работа актера над ролью» Торцов — Станиславский советует учени-

кам, проанализировавшим этюдно начальную сцену «Ревизора», составить два списка: в один внести действия, только что сделанные ими импровизационно, в другой — внести действия, указанные автором, а потом сравнить оба списка, чтобы в дальнейшем «укрепить моменты расхождения»<sup>1</sup>.

Вот эту цель «сличения списков» и преследует последующий разбор. Но это уже совсем не тот разбор, которым актер занимался до начала этюдов. Он уже физически перешел на позиции образа, уже почувствовал себя на его месте, попробовал действовать от его лица. К столу он возвращается разгоряченный, наэлектризованный только что состоявшимся опытом анализа в действии и потому особенно строго ловит себя на пропусках, ошибках, неглубоком, поверхностном понимании того или иного обстоятельства пьесы; тут же снова прочитывается текст, тут же ловится формулировка автора, она воспринимается радостно (ах, как хорошо сказано, насколько это лучше, точнее, значительнее, чем он, исполнитель, смог выразить своими словами!); замеченные пропуски вызывают досаду, и у актера рождается желание идти на сцену и репетировать вновь. Это и есть творчество, как говорил Станиславский, «à chaud, а не à froid».

В период этюдов и их последующего разбора необычайно расширяется круг вопросов, которые актеры теперь уже конкретно, «изнутри» роли задают себе и режиссеру. Они спрашивают, ибо иначе им трудно будет действовать в этюде, они не смогут проникнуть до конца в предлагаемые обстоятельства пьесы.

«Только для того, чтобы войти на сцену по-человечески, а не по-актерски, вам пришлось узнать: кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли, и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы правильно выйти на сцену, необходимо познание жизни пьесы и своего к ней отношения»<sup>2</sup>, — пояснял ученикам Торцов — Станиславский суть своего приема.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 326.

<sup>2</sup> Там же, стр. 320—321.



Нам приходилось наблюдать всякий раз, когда пьеса репетировалась этюдным способом, как активно возникают вопросы со стороны актеров. Поставленные в условия, при которых надо выражать мысль собственными словами, актеры жадно впитывают в себя все, что помогает им понять поведение и ход мыслей своих героев.

Приступая к постановке «Мещанина во дворянстве», мы начали с того, что организовали лекцию С. С. Мокульского о мольеровском театре и о материальной культуре эпохи Мольера, отразившейся в его знаменитой комедии. Лекция была выслушана с интересом, но вопросы лектору возникали только со стороны режиссуры. Актеры вопросов не задавали. Но вот прошло немного времени, мы начали репетировать пьесу этюдно, и тогда участники будущего спектакля буквально засыпали С. С. Мокульского вопросами самого различного свойства.

Какое воспитание мог получить в ту пору во Франции средней руки буржуа? Умели ли купцы читать и писать — не является ли в этом смысле Журден исключением? Правда ли, что светские женщины выходили на улицу в масках или закрывая лицо всерами? Что такое пистоль и луидор, каково достоинство этих монет? В чем держали деньги — в мешочках или кошельках? Кто пил дамам вино за столом — рядом сидящий мужчина или слуги, стоящие позади господ? Чем занималась в те времена жена буржуа: помогала ли мужу, торговала ли в лавке или только хозяйничала и распоряжалась по дому? Нюхали ли тогда табак? Чья прерогатива палка: ходили ли с ней буржуа или светские люди? И многое-многое другое.

Среди этих вопросов было много таких, которые сам Мокульский затрагивал в своей вступительной лекции, но тогда эти сведения еще не стали потребностью и потому немедленно выскользнули из памяти; теперь же они воспринимались актерами как прямая практическая необходимость.

То же было в Ермоловском театре, когда мы репетировали «Как вам это понравится» — спектакль, в котором методика действенного анализа легла в основу репетиций. Помню, как настоятельно допрашивали актеры М. М. Морозова о шекспировском театре, о положении шутов при дворах коронованных лиц, об их происхож-

Денни, воспитаний — простые ли они люди или знатного рода и что их вынуждает приняться за это ремесло; выясняли, что такое Арденнский лес; читали, обращались к источникам. Вообще познавательная активность актеров, занятых в этом спектакле, оказалась очень высокой, но она родилась уже в ходе этюдов.

Наконец, в Центральном детском театре участники спектакля «Горе от ума» сперва с вежливым вниманием выслушали доклады В. А. Филиппова и С. В. Шервинского, а позже буквально осаждали их вопросами по быту, взаимоотношениям, культуре и, что особенно интересно, — по лексике и стилистике грибоедовской пьесы.

Был в Центральном детском театре и такой случай. Мы репетировали этюдную пятую картину «Страницы жизни» В. Розова. Одна из героинь пьесы, Надя, говорит брату Борису: «Оторвись от своих дел, возьми наконец за уроки!» (Я передаю только смысл реплики.) Дойдя до этого места, С. Соколов, исполнитель роли молодого рабочего Бориса, не смог продолжать этюда, потому что не представлял себе реально, чем, каким делом может заниматься дома, в свободное время его герой. Тогда мы поехали на завод, познакомились с молодыми рабочими, побывали у них дома, обогатились рядом ценных наблюдений и сведений о быте рабочей семьи. Так, маленькая деталь поведения героя, неясная исполнителем, заставила их остро ощутить неполноценность своих знаний в данной области, повлекла за собой широкое и многостороннее изучение среды, где разворачивается действие спектакля.

Знакомство с натурой, с жизненными прототипами пьесы, походы на места, где происходит действие, посещение музеев, выставок, картинных галерей, изучение материальной культуры эпохи — все, что может облегчить актеру проникновение в сущность образа, — не игнорируется при новом порядке работы. Наоборот, потребность этих знаний активизируется в процессе этюда, так как актер по собственной воле ищет конкретный материал, помогающий ему проникнуть в то или иное обстоятельство пьесы, ищет его для себя, понимая, что без этих знаний он не сможет двигаться дальше — к сближению с образом.

Так, от этюда к этюду актер все глубже входит в жизненную атмосферу пьесы, нащупывает мостики от

себя к образу, познает его внутренний мир. В каждом следующем этюде он действует с большим богатством импровизаций, с более прочным личным ощущением происходящего в пьесе.

Цель этюда достигнута, когда актер не только разобрался в фактах пьесы, правильно оценил их, понял их смысл и значение для судьбы персонажа, но и сумел творчески их оправдать. Тогда он сможет действовать продуктивно и целесообразно в обстоятельствах, предложенных ему драматургом, тогда импровизированный текст будет возникать у него органично.

Контролируя пьесой сделанный этюд, возвращаясь к авторскому тексту, исполнители не только убеждаются в правильно понятом и воспроизведенном в этюде авторском замысле, но и незаметно для себя органически усваивают какую-то часть текста. Бывает и так, что при повторении этюдов исполнители частично прибегают уже к лексике автора.

Послеэтюдный переход к столу и обращение к тексту автора дают возможность актеру проверить себя, понять и свои ошибки и свое правильное движение по роли.

И с какой огромной творческой радостью актер воспринимает текст автора, если он сделал этюд правильно, то есть правильно передал в действиях и словесном выражении все авторские мысли.

Тогда происходит настоящая творческая встреча актера с автором — и это дает ту радость, которая в дальнейшем принесет свои сценические плоды.

Несомненно, в процессе этюдных репетиций возможны, и довольно часто, ошибки — ошибки, прежде всего вызванные недостаточно усвоенной цепью логических построений авторского замысла, его мыслей, подтекста пьесы.

Приведу пример из собственной практики.

Репетирую со студентами ГИТИСа пушкинских «Цыган». Разобрали подробно всю поэму. Делаем этюд. Дошли до места тайного свидания Земфиры с молодым цыганом. Этюд проходит хорошо, темпераментно, оценки происходящего живые, органичные. Не занятые в этой работе студенты хвалят товарищей. Особенно поправилось, что студент, репетирующий молодого цыгана, желая спасти любимую, дать ей возможность бежать от гнева мужа, смело пошел на Алеко, подставляя свою грудь под удар пожа. Он решил пожертвовать собой,



лишь бы Земфира осталась жива. Алеко воплает в него нож, а потом, когда Земфира бросилась на защиту дядимого, убивает и ее.

Все как будто верно. И последовательность событий учтена, и логика действий как будто верна, и даже чувства живые, настоящие.

Я уже давно выработала привычку, как бы ни был удачен этюд, сейчас же после него садиться за стол, чтобы авторским текстом проверить ход этюда. И на этот раз мы не изменили нашему правилу. Читаем:

«1-й голос

Пора.

2-й голос

Постой!

1-й голос

Пора, мой милый.

2-й голос

Нет, нет! постой, дождемся дня.

1-й голос

Уж поздно.

2-й голос

Как ты робко любишь.

Минуту!

1-й голос

Ты меня погубишь.

2-й голос

Минуту!

1-й голос

Если без меня

Проснется муж...

Алеко

Проснулся я.

Куда вы не спешите оба;  
Вам хорошо и здесь у гроба.

Земфира

Мой друг, беги, беги!

Алеко

Постой!

Куда, красавец молодой?

Лежи!

*(Вонзает в него нож.)*

Я отметила в тексте Пушкина то, что было упущено студентами.

Если бы они обратили внимание на слова Алеко: «Куда вы! не спешите оба»,— то поняли бы, что первая реакция, которая возникает у Земфиры и молодого цыгана,— бегство. Бегут они оба, иначе Алеко не сможет сказать своей реплики.

После слов Земфиры: «Мой друг, беги, беги»,— Алеко говорит: «Постой! Куда, красавец молодой?»

Следовательно, молодой цыган пытается бежать.

По Пушкину, не цыган хочет спасти Земфиру, а Земфира хочет спасти молодого цыгана. В этюде же студент, играющий цыгана, увлекся, может быть, и очень эффектными представлениями, но они исходили не из авторского замысла. В данном случае сопоставление этюда с текстом поэмы сделало то, что авторский текст органично и легко запомнился студентами, и при повторении этюда все действия были выполнены в соответствии с замыслом Пушкина. Сверка этюда с текстом дает возможность наиболее глубокого проникновения в поведение действующих лиц и в точную авторскую лексику, а этим самым и в жанр произведения.

Сколько раз следует репетировать каждую сцену этюдно? Как только актеры вплотную подходят к тексту и содержание сцены становится ясным в этюде, надобность в нем отпадает, можно двигаться дальше, к следующему отрывку. Никакой фиксации и шлифовки этюдов не требуется. Если только актеры утвердятся в собственном тексте, запомнят его, они тотчас же прикроются им, как чужим, как текстом автора, и этюдная репетиция потеряет свой смысл. Режиссеру придется строго следить, чтобы этого не случилось.

Создание образа — длительный и сложный процесс, и по ходу его актер еще многое будет уточнять и углуб-

лять в дальнейших стадиях работы над пьесой. Естественно, что в этюдах он все же не достигнет того богатства мысли, которое дает ему авторский текст. Но он будет подготовлен к восприятию авторской лексики в силу глубокого понимания всех внутренних ходов, рождающих те или иные слова действующего лица. Этюд и осуществляет эту подготовку.

В процессе действенного анализа роли актер, поставленный в условия не переменного творчества (потому что не творчески сделать этюд нельзя), органичнее подходит к воплощению образа живого человека на сцене. Процесс овладения материалом роли ни на минуту не становится у него формальным, не несет в себе элемента механичности.

Мне хочется привести запись одной из моих репетиций с режиссерами тюзов, участниками творческой лаборатории ВТО. (Запись сделана И. Д. Сегеди.)

Шел этюдный анализ пьесы «Последние» Горького. Это была третья репетиция. На первых двух мы разговаривали о пьесе и немного — о будущем спектакле.

Определили наиболее крупные события.

Я кратко рассказала о своем видении будущего спектакля, о том, почему захотелось поставить эту пьесу, о характере, тоне, ритме будущего спектакля, о его пространственном решении, чтобы участники представили себе, где происходит действие, почувствовали атмосферу дома Коломийцева.

И вот — этюды.

Начали с первой картины, но присутствуют все участники. Это очень важно, чтобы все досконально разобрались в пьесе и, главное, вошли в нее как бы изнутри.

Прочитали первую сцену (до момента ухода Софьи).

Исходное событие было оговорено раньше, и, естественно, первая картина (тем более первая сцена) целиком определялась им: и то, что все переехали к Якову, и то, что Софья вынуждена постоянно просить у него денег, и письмо Соколовой, вызывающее такую острую реакцию, — все это последствия покушения на Коломийцева.

Исполнители оговорили темы, затронутые в сцене (деньги, письмо), и выяснили, что делает в этом эпизоде каждый из его участников.

— Для меня, — сказала исполнительница роли Софьи, — главное: посоветоваться с Яковым о письме Со-



коловой. Хотя я начинаю с денег, это — не основное. Это, скорее, приспособление Софьи, подход к самому важному сейчас разговору о письме.

— Я стараюсь помочь Софье, облегчить трудную для нее просьбу о деньгах, хочу облегчить ее жизнь всегда, когда это в моих силах, — задумчиво, не очень уверенно проговорил исполнитель роли Якова.

Исполнительница роли Федосьи сказала, что старая няня чувствует себя уютно, спокойно: у Якова ей живется лучше, чем в доме Ивана, особенно сейчас, когда «воевало» уехал. Она не обращает особенно внимания на то, что говорят окружающие, не очень-то следит за их диалогом, но, когда чувствует, что возникает какая-то сложность, грозящая нарушить уют и покой, вмешивается, стараясь как-то отвести эту угрозу. Так, она по-своему пытается облегчить Софье и Якову неловкость, возникающую в разговоре о деньгах. Упоминание о близкой смерти Якова для нее — не бестактность, а вполне естественный житейский разговор.

Неожиданная сложность возникла в определении действия того персонажа, который в этом эпизоде участвует меньше всех. Исполнительница роли Любы заявила, что она здесь пытается как-то наладить отношения Якова и матери. Она, мол, не дает матери пройти, так как хочет, чтобы та осталась в комнате, поговорила с Яковым и т. д. Эта точка зрения всех удивила, но актриса настаивала на таком решении, ссылаясь на дальнейшие реплики Любы, на ее отношение к Якову, к матери. Спор грозил затянуться, и я предложила проверить все это в этюде.

Перед началом этюда я задала дополнительно только еще один вопрос: когда и где происходит действие? На это ответить было нетрудно. Все помнили, что пьеса начинается в комнате Якова перед обедом, у всех было ощущение, что это зимний вечер, часов шесть, когда уже зажгли лампу...

Репетиция проходила в комнате, выгородку сделали самую примитивную: из столов и стульев. Но реквизит был настоящий, и актрисы надели длинные юбки.

Первыми вышли на площадку Яков и Федосья. Они удобно устроились.

Яков сел в кресло, положил какой-то лист картона на ручки кресла, сделав нечто вроде самодельного шопитра. На шопитр Яков пристроил книгу и начал

читать ее. Чувствовалось, что читает он довольно рассеянно, мысли его чем-то заняты.

Федосья уселась у стола, поближе к лампе, и занялась вязаньем. Вязать актриса не умела, и это, очевидно, мешало ей самой, разрушало органику самочувствия. Вероятно, потому она скоро опустила вязанье и о чем-то задумалась. Мы видели, что она что-то шепчет. Слов не было слышно, но актриса не просто шевелила губами: временами на ее лице появлялась рассеянная улыбка, потом она хмурилась, снова успокаивалась и т. д.

В комнату вошла Софья. Яков сразу оторвался от книги, посмотрел на вошедшую приветливым и как будто немного вопросительным взглядом. Федосья тоже взглянула на Софью и, снова взяв свое вязанье, принялась шептать, несколько интенсивнее, чем раньше. Казалось, приход Софьи вызвал у нее какие-то мысли, реакции, но было неясно — какие именно.

Софья подошла к Якову, мельком взглянула на его книгу, машинально дотронулась до нее. В этот момент Яков в свою очередь дотронулся до руки Софьи, прикрыл ее ладонь на какую-то долю секунды. Это было скорее приветствие, чем ласка. Но смотрел он на Софью очень тепло и чуть-чуть тревожно. Очевидно, чувствовал, что она взволнована.

Софья потупила глаза и тихо сказала:

— Мне очень неловко, но снова приходится просить у тебя денег.

— Возьми, пожалуйста, там, на столе.— Яков ответил торопливо, смущенно. Он говорил нарочито небрежно, всем своим видом показывая, что Софьиная просьба — пустяк, о котором и говорить нечего. Но по неестественной облегченности интонаций, по глазам актера мы видели, что Якову тяжела эта минута: он чувствует, что Софье трудно просить, и ему больно за нее.

Федосья поглядела на обоих и сказала: «Бери, бери, куда ему деньги, в могилу не унесет». Обращалась она к Софье, но смотрела на Якова, казалось, ей было жалко его больше, чем ее. Да это и понятно: Яков был явно расстроен, смущен, а Софья довольно деловито подошла к столу, взяла деньги и, снова вернувшись к Якову, сразу заговорила о письме Соколовой.

Софья настойчиво просила у Якова совета, ей очень важно было решить, должна ли она согласиться на

встречу с Соколовой. Яков не высказывался определенно, он задавал вопросы: как считает сама Софья, должна ли она откликнуться на просьбу Соколовой, что написано в письме и т. д.

Их разговор затянулся, и это не нравилось Федосье. Ее шепот перешел в ворчанье, правда, тихое, но все-таки теперь мы уже разбирали отдельные слова: старуха была недовольна, что говорят о непонятном, что вместо спокойной беседы из-за чего-то кипятятся.

Разговор окончился ничем, Софья пошла в столовую. На ее пути, как это и написано в пьесе, оказалась Любовь, которая уже некоторое время назад вошла и села за столом, изображавшим в нашей выгородке панино.

Софья попросила дочь дать ей пройти, Люба мягко и грустно ответила: «Я всем мешаю» — и посмотрела на мать, взглядом умоляя ее не уходить. Софья немного растерялась, но (как и следовало по пьесе) решила перелезть через диван. Любовь с мягкой укоризной спросила: «Ты это делаешь нарочно, чтобы показать, какая я плохая?»

Актриса, играющая Софью, окончательно растерялась: всем своим поведением Люба звала ее к объяснению, к примирению, и она не понимала, чем ответить на такой призыв. Ведь сцену мы только что читали, и нам было ясно, что ни о каком примирении, предлагаемом Любовью, здесь не может быть и речи.

Растерялся и актер, играющий Якова: он не знал, как реагировать на поведение Любы. Ее поступки подсказывали одну реакцию, а ее добрые желания, явно донесенные актрисой, — совсем другую. Наш этюд «захлебнулся», мы прекратили его (тем более что и заранее было намечено закончить на этом месте) и стали разбирать.

Всем было ясно, что основные споры вызовет линия Любви. Но мы начали с обсуждения других, менее сложных моментов.

— Что мы пропустили в этюде?

Исполнители молчали. Потом Софья неуверенно сказала:

— Кажется, я скомкала тему денег.

И Яков и Федосья горячо поддержали это самокритическое заявление. Яков сказал, что Софья не дала ему достаточных оснований оценить тяжесть ее положения.



В пьесе Яков пытается дать Софье крупную сумму денег, но он даже не успел этого сделать: Софья сразу перешла к новой теме.

Федосья заметила, что ей было жалко Якова, а за Софью она не встревожилась, и ей не захотелось ее поддержать.

Начинаем разбирать этот момент подробнее. Каковы взаимоотношения Якова и Софьи? Как каждый из них чувствует себя в изменившейся ситуации, когда Софья стала зависимой от Якова?

Актеры стали рассуждать чересчур обобщенно. Пришлось задавать вопросы простые и конкретные, но именно они и важны для уяснения сути происходящего.

— Как, по-вашему, просить деньги у Якова стало для Софьи привычным делом, ей сейчас проще это делать, чем первое время?

И Софья и Яков отрицают такую возможность. Софья говорит, что, наоборот, с каждым разом труднее просить. Яков напоминает, что именно поэтому у него возникло желание дать ей сразу большую сумму.

Софья спрашивает:

— А сто рублей, которые я попросила сейчас, это много или не очень?

Надо было конкретно рассказать, что означали по тем временам сто рублей, и этот рассказ еще больше убеждает Софью, что просить трудно: ведь сто рублей — очень значительная сумма.

Вслед за этим, естественно, возникает вопрос об имущественном положении Якова. Затем — об отношениях Софьи и Якова. Все сходимся на том, что память о прошлом и понимание, что Яков ее любит, делают для Софьи еще более трудным обращение к нему за деньгами.

— Любит? — переспрашивает кто-то. — А он ее и сейчас любит или это только память о прошлом?

Начинается разговор о Якове. Чтобы понять его чувство к Софье во всей конкретности, оказывается необходимым разобраться и в состоянии его здоровья, в том, сознает ли он близость своей смерти, думает ли о ней.

В результате актер, играющий Якова, говорит:

— Это сейчас не столько любовь, сколько постоянное желание облегчить ей жизнь, смягчить удары. Не могу видеть, как она страдает, хочу помочь во всем.

— А у меня,— продолжает Софья,— чувство огромной благодарности, сознание, что он единственный верный друг, к которому можно обратиться и за помощью и за советом.

Эта реплика становится поводом для следующего вопроса. Исполнитель роли Якова говорит, что ему трудно была вторая часть этюда, потому что он не понимал поведения Якова: Софья просит совета, а что делает он? Уклоняется от ответа? Не хочет советовать?

— А вы знаете, как она должна поступить? — спрашиваю я.

— Нет, не знаю.

— Значит, вы не уклоняетесь от ответа, а просто у вас его нет.

— Да, понимаю. Очевидно, я стараюсь вместе с ней разобраться, решить, как она должна поступить,— отвечает актер.

Я согласилась с этим и напомнила ему, что он инстинктивно шел по верному пути, когда задавал Софье вопросы, связанные с письмом Соколовой.

В результате этих разговоров, мы делаем два вывода. Первый: просьба денег для Софьи не главное, но и никак не проходной момент, не предлог для встречи, не «подход» к разговору о Соколовой. Коль скоро все живут исходным событием пьесы, этот момент очень серьезен и важен, потому что именно выстрел в Коломийцева и последовавшая за ним отставка привели к нынешнему положению, нынешним взаимоотношениям Якова и Софьи.

Второй вывод, собственно, уже был упомянут: это определение линии поведения Якова в сцене с письмом Соколовой.

Таковы конкретные, практические выводы. Но кроме них, анализируя свой этюд, актеры продумали, поняли и узнали очень многое о жизни, биографии, отношениях Софьи и Якова, об их характерах, о психологических мотивах их поступков.

Теперь можно было перейти к обсуждению главного дискуссионного вопроса: о поведении Любы. Неожиданно для всех эта дискуссия заняла немного времени.

Актриса, играющая Софью, сказала, что поведение Любы поставило ее в тупик. Если Люба будет вести себя так, ей останется пойти навстречу желаниям дочери, так как она ведь и сама хотела бы наладить отношения.

Исполнитель роли Якова, поддержал ее:

— Если бы Люба так активно и так корректно добивалась от матери мира, мне не нужно было бы ни защищать ее, ни объяснять, что скрывается за ее колючестью. При такой Любе мне нечего делать.

— И не только вам,— продолжала Софья,— если Люба ведет себя так, то весь конфликт с нею будет очерпан в первой сцене.

Пришлось сказать, что я тоже вижу в поведении Любы не желание всех примирить, а, наоборот, желание всех разозлить.

— Другое дело, что у этого желания сложная подоплека, что отношение Любы к матери, к Якову отнюдь не простое. Но, чтобы разобраться в этом, нам нужно прежде всего нащупать ее действие, понять, что она делает. Вы видели, что действие, предложенное актрисой, завело нас в тупик...

Все смотрели на исполнительницу роли Любы, ожидая ее возражений. Нужно сказать, что это была актриса очень образованная, культурная, но чрезвычайно рационалистичная. В защиту своей точки зрения она обычно строила сложные концепции, приводила высказывания литературоведов. Ожидая очередной дискуссии, на нее поглядывали с некоторым страхом. Но неожиданно она сказала: «Хорошо, попробую по-другому».

И попробовала.

Нельзя сказать, чтобы в новом этюде все у нее пошло хорошо, ей не хватало непосредственности, трудно было перестроиться. Но действенную линию она изменила четко, и партнеры сразу почувствовали себя по-другому. Софья и сейчас растерялась, но это уже была растерянность Софьи, а не актрисы.

Чувствовалось, что она изо всех сил старается как-то умиротворить дочь и не знает, как это сделать, пытается воззвать к справедливости и в то же время ощущает свою вину.

Яков раз-другой попробовал сказать строгим голосом: «Люба!» — но смотрел он на Софью и взглядом просил ее о снисхождении.

Федосья только один раз взглянула на всех и продолжала вязать, что-то беззвучно нашептывая. Может быть, она считала, что нужно бы разок надрать уши этой строптивой Любушке? А может, так привыкла к подобным сценам, что не обращала на них внимания?



Так или иначе, на фоне ее бормотания вся эта сцена звучала особенно остро и драматично.

— Ну как, вас убедил в чем-то повторный этюд? — спросила я актрису, игравшую Любу.

— Я подумаю, — ответила она.

— Не знаю, как ее, а нас этот опыт убедил в одной очень важной вещи, — вмешался кто-то из «зрителей». — Уже одно то, что актриса не завела дискуссию, а сказала «давайте попробуем», убедило нас в огромном преимуществе этюдного метода.

Все рассмеялись, потому что это была шутка, но каждый подумал, что действительно разбор пьесы за столом толкает на дискуссии и рассуждения, а этюды — на пробы, на разведку действием.

Каковы же главные преимущества действенного анализа?

Почему Станиславский с такой настойчивостью пытался внедрить этот метод в жизнь?

Прежде всего новый репетиционный порядок резко повышает ответственность актера, развивает творческую активность всех участников спектакля. Если актер с первых же минут не отнесется со всей серьезностью к этапу «разведки умом», не разберется как следует во всем богатстве мотивов, характеризующих поведение данного образа, не охватит всех ответвлений, всех поворотов действия, он не сможет органично действовать в этюде. Ведь у него нет текста, который способен скрыть его беспомощность, — ему самому нужно создать для себя свой текст. Не охватив материала роли в ходе «разведки умом», он не сумеет импровизировать в этюде, не сможет участвовать в общей работе, подведет товарищей, сорвет этюд. Это чувство общей ответственности за репетицию, за ее плодотворность очень сплачивает коллектив, рождает ту рабочую атмосферу, которая так необходима для творчества.

Актер в этюде не может не быть сосредоточенным. Если процесс его существования в обстоятельствах роли не будет протекать, как в жизни, если он хоть на мгновение перестанет мыслить, слушать, оценивать, если его поступки не будут последовательными и логичными, он неизбежно упустит нить происходящего и не найдет ни верных действий, ни нужных слов.

Этюд полон неожиданностей для самих участников: никогда нельзя предугадать заранее, что придет от пар-

тера, как сложится разговор. Актер в этюде не ждет очередной реплики от стоящего рядом партнера: он воспринимает непосредственно только что рожденную мысль. Рассеянность, несобранность, формальное пребывание гораздо болезннее отзывается на этюде, чем на застольных читках, более и очевиднее. Этюдные репетиции, как правило, идут «в нерве», творческая активность в работе достигается сама собой, без особых усилий со стороны режиссера.

И второе, еще более важное.

На всем протяжении действенного анализа в подсознании актера гнездится утешительная мысль: «Мы же пока только делаем этюд!» Актер твердо знает, что этюд есть лишь путь от себя к образу, что до образа еще далеко. Это сознание делает его смелым. Ошибка в этюде не страшна. Этюд — это проба, поиск, проверка, это доступ к созданию роли; этюд — это черновик (который для того именно и существует, чтобы не было в работе актера белых пятен, в спектакле — пустых, невыразительных мест). В этюде ничто не закрепляется «намертво», ничто не делается раз навсегда.

Это сознание — «мы же пока только делаем этюд!» — снимает с актера психологические тормоза; актер чувствует себя раскрепощенным. Он охотно пробует, легко отказывается от только что найденного, его фантазия работает активно, остро, у него возникает импровизационное самочувствие не только на время этюдных репетиций, но, что особенно важно, на весь период работы над пьесой. И случается часто, что уже на поздних этапах актеры заспорят, не сойдутся в каком-нибудь пункте, а потом непременно кто-нибудь скажет: «Ну, давайте сделаем этюд!» И идут на сцену и проверяют неясный эпизод, легко переходя к импровизации в ту пору, когда все уже твердо знают авторский текст.

Десятки раз наблюдая это удивительное «раскрепощение» актера в этюде, невольно думаешь, что, если бы даже этюдный метод не имел никаких иных достоинств, лишь ради этого чудесного «раскрепощения» актера необходимо ввести действенный анализ в нашу театральную повседневность.

Это преимущество новой методики — далеко не единственное. Разве не существенно, например, что этюд, бросая актера в предлагаемые обстоятельства роли, заставляет его с самого начала работы не умозрительно,

а реально действовать от своего имени в ситуации пьесы?

Конечно, когда исполнители выходят, скажем, на этюдную репетицию первой сцены «Последних» Горького, то он еще не Яков, а она еще не Софья; им еще предстоит огромная работа внутреннего и внешнего слияния с ролью. Но уже ни тот, ни другая не спросят у режиссера о роли в третьем лице, а непременно в первом («Верно ли я здесь действую?», «Верный ли у меня ход мыслей?», «Что значит для меня данный факт?»). Переход на позиции человека-героя, «вползание в шкуру действующего лица» при этюдной работе необычайно облегчается тем, что актер быстро накапливает личный, конкретный опыт существования в предлагаемых обстоятельствах роли, выполняя действия героя, мысля его мыслями, погружаясь в природу его чувств.

При этом чрезвычайно важно, что этюд самым своим ходом помогает актеру сохранять правильную последовательность в накоплении элементов внутреннего самочувствия, ведет его через действия ко всей сфере жизненных проявлений духовного и физического бытия человека. Почему это происходит?

Мы уже говорили о том, что этюд и еще до него предварительный разбор пьесы за столом быстрее всего наталкивают актера на линию действий героя, заставляют его четко ответить на вопрос: «Что я делаю в данном эпизоде?»

Предположим, репетируется «Снегурочка» Островского. Это одна из его прекрасных пьес. Но красота и сложность ее лексики часто приводят к тому, что действенная структура пьесы гибнет.

Возьмем для примера один из монологов Снегурочки. Снегурочка молит Весну одарить ее чувством любви, до сих пор неведомого ей. Монолог большой, слова красивые, и в нем легко потерять линию действия.

Островский пишет о том, что Снегурочка тоскует, хочет любить, но слов любви не знает. И чувства нет в груди. Начнет ласкаться, услышит «брань, насмешки и укоры за детскую застенчивость, за сердце холодное». Она говорит о ревности, которую познала, не зная еще любви. О зависти к тем, кто любит, о слезах, о бессонных, томительных ночах...

Я неоднократно видела, как молодые актрисы и студентки запутываются в авторском многословии, как в



густой листве, и погружаются в любованье чувством героини. Репетируя эту роль, не зная еще авторского текста, актриса прежде всего осознает, что ее действие заключается в том, чтобы убедить мать-Весну в своем праве любить, в праве, которое дано природой каждой девушке.

Однако, определив в данном отрезке пьесы действие, актриса органически не может остановиться только на нем. Абстрактного действия, не связанного с предлагаемыми обстоятельствами, не существует в природе. Нужно решительно отбросить вульгарное представление о том, будто бы разработка абстрактной логики может механически, сама по себе, привести актера к образу, будто бы достаточно овладеть этой логикой — и образ готов. Если мы поначалу выделяем действие, то только для того, чтобы двинуться от его оголенной сущности ко всей конкретности мотивов, питающих данное действие.

Что значит в данном случае убедить мать-Весну подарить Снегурочке чувство любви? Очевидно, прежде всего убедить тем, что без этого дара она не сможет жить так, как жила раньше, не зная ничего о любви.

Исполнительнице придется как следует пофантазировать, создать целую цепь видений, окунуться во внутренний мир Снегурочки. Ей придется понять, что она пережила, когда Лель ушел от нее к Купаве, что пугало ее в Мизгире...

Не поняв всего этого, она не сможет выполнить намеченного действия.

Возьмем другой пример. В ряде пьес целые эпизоды построены на том, что человек чего-то ждет. Общее в этих эпизодах — лишь абстрактная основа действия: ожидание. Но оно окажется совершенно различным, едва мы коснемся конкретных предлагаемых обстоятельств, характера данного человека, его самочувствия в данный момент. Ждет капитан Сафонов прихода любимой им девушки Вали, посланной в разведку через линию фронта, и всем своим существом устремлен к моменту ее возвращения. Ждет Раевская, чем кончатся торги: продан вишневый сад или спасен? Или героиня пьесы Тургенева «Вечер в Сорренто» Маша томительно ждет, когда робеющий избранник ее сердца решится наконец произнести слова любви, и всячески провоцирует это затянувшееся объяснение. Как все различно в этих

трех отрывках, где все герои чего-то ждут! И потому, начиная с действия, актер тотчас же обращается к совокупности обстоятельств, питающих это действие, конкретизирующих его.

От действия ко всем остальным элементам внутреннего самочувствия — вот путь актера в процессе действенного анализа. И первое, что встает на этом пути, — это характер, индивидуальность того человека, который осуществляет в пьесе данное действие, совершает тот или иной поступок.

В театральных кругах существует мнение, будто бы Станиславский, акцентируя элемент действия, игнорировал вопрос о характере героя. Однако сопоставление последних открытий Станиславского со всей системой его взглядов убеждает нас в том, что какая бы сфера актерской психотехники ни поглощала его внимания в тот или иной период, он никогда не терял из виду цели, которой служит все его учение, — созданию на сцене конкретного, неповторимого человеческого характера.

Когда Торцов — Станиславский, работая над «Ревизором», разбирает сделанный этюд, он фиксирует внимание учеников на том, что, действуя от имени Хлестакова, он пулей врывается в номер провинциальной гостиницы, быстро захлопывает за собой дверь, а потом подглядывает в замочную скважину. Он ощутил в этих поступках существо характера гоголевского героя — труса и «фанфаронизки», мелкого, пустого человека.

Осуществляя в этюде то или иное действие, актер сразу оказывается перед вопросом о том, как это действие характеризует его героя, какие черты открывает в нем, что может и чего не может совершить этот герой. В ходе послэтюдного разбора мы подолгу останавливаемся на том, что допускает и чего не допускает данный человеческий характер.

На режиссерском факультете ГИТИСа (на курсе, руководимом А. Д. Поповым и мною) мы репетировали одну из первых картин шекендровской «Двенадцатой ночи» — «У Оливии». В этюде студент, работавший над ролью Мальволио и впоследствии превосходно ее сыгравший, стал открыто, с гневом реагировать на издевки шута. Вернувшись после этюда к столу, мы обратили внимание студента на то, что такое поведение противоречит характеру Мальволио, честолюбивым замыслам его.

В другом эпизоде пьесы Оливия говорит о своем дворецком: «Где Мальволио? Он вежлив и торжествен. В этом деле такой слуга мне кстати». Значит, в глазах графини Мальволио совсем иной, чем в представлении слуг, которые знают его истинное лицо надутого грубияна. Значит, он маскируется, играет известную роль. Значит, находясь рядом с графиней, он ни за что не отдаст того «капитала», который наживал в течение многих лет.

Мы тут же перечитали все, что относится к Мальволио, все, что говорят в пьесе о нем другие действующие лица, и студент понял, что со слугами Мальволио — один, а с графиней — совсем другой, что таково его двуличное существо, пронизанное фальшивой, ханжеской моралью пуританства. Иначе говоря, о человеке, о его социальной характеристике, об идейном замысле, вложенном автором в образ, — обо всем этом мы заговорили ради маленькой проходной сценки пьесы, где у Мальволио почти нет текста. Но этого разговора оказалось достаточно, чтобы студент, репетирующий Мальволио, в следующем же этюде резко изменил свое поведение. Не снимая внутренней реакции на издевки шута, он преодолевал себя, пытаясь внешне оставаться сдержанным, не теряя монументального спокойствия, столь характерного для «вежливого и торжественного» дворецкого графини Оливии.

Актер должен делать этюд, идя от собственной индивидуальности. Это значит — анализировать себя, человека-актера в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Но именно потому, что обстоятельства эти совсем не те, которые формировали личность актера в жизни, в этюде немедленно обнаруживается разрыв, расстояние между ними, становится ясно, от чего нужно актеру отказаться, что в себе преодолевать, какие из его собственных жизненных черт годятся ему как «строительный материал» для создания образа.

Мы репетировали в Центральном детском театре пьесу В. Розова «Страница жизни». Актриса (Т. Н. Струкова), в жизни несколько экзальтированная, порывистая, пробует в этюде первый выход старой учительницы Елизаветы Максимовны. На послетюдном разборе сразу возникает разговор о том, что профессия учительницы накладывает резкий отпечаток на человека, что долгие годы пребывания в школе неизбежно выра-



батывают у педагога спокойствие, выдержку, размеренность речи, очень четкое, правильное построение ее. Актриса с первого же этюда вынуждена была задуматься об образе создаваемого человека, оказалась перед необходимостью проделать огромную работу над собой, над своими жизненными данными. В результате она сыграла эту роль, с моей точки зрения, безупречно по линии правды поведения своей героини.

И последний пример. Студенты второго курса Театрального училища имени Щепкина, совсем еще дети, работали над одноактной пьесой Чехова «На большой дороге». В пьесе есть персонаж — помещик Борцов, вернее, бывший помещик, а ныне бродяга, несчастный, опустившийся человек. Жена ушла, дом разорен и продан с торгов, денег нет, сам Борцов обезличен и унижен до крайности. Есть одна лишь «святыня» — медальон с портретом страстно любимой женщины, погубившей его. И нет уж надежды подняться, нет больше никаких желаний у Борцова, кроме постоянного мучительного желания выпить, утопить свое горе в вине.

Обо всем этом мы говорили в период «разведки умом», однако студент, готовивший роль Борцова, не учел биографии Борцова, обстоятельства его личной судьбы, и поначалу пытался реализовать в этюде лишь одно действие героя: стремление выпить, достать вина, на которое нет денег, выклянчить у хозяина хоть чашечку, хоть глоток.

Что же получилось? Борцов немедленно смешался с толпой бродяг, ютившихся в постоялом дворе, потерял свой индивидуальный облик. А ведь это неверно, потому что, как ни жалок, ни обезличен Борцов, не выкинешь его прошлой жизни, его воспитания, тех нажитых годами привычек, манер, которые неотделимы от человека, выросшего в определенной среде. Борцов и в отрешках чем-то существенно отличается от своих товарищей по несчастью, как отличался от прочих обитателей ночлежки качаловский барон в мхатовском спектакле «На дне». В нашем же этюде социальная правда о человеке оказалась нарушенной.

Вернувшись после этюда за стол и ища в пьесе объяснения своей неудачи, студент понял, что и лексически Борцов резко отличается от своего окружения, что ему, и только ему, могут принадлежать такие, например, фразы: «Пойми ты, невежа, если в твоей деревянной

мужицкой голове есть хоть капля мозга, не я прошу, нуто, выражаясь по-твоему, по-мужицкому, просит! Болезнь моя просит! Пойми!»

Здесь мы подошли к одной очень важной особенности работы над пьесой этюдным методом, особенности, о которой ничего не было сказано до сих пор. Мы говорили о том, что, репетируя тот или иной эпизод с импровизированным текстом, актер тотчас же после этого переходит к столу, перечитывает авторский текст, проверяя им все, только что родившееся в ходе этюда. И вот в этих послеэтюдных разборах следует требовать от актеров не только уточнения этюда по действиям, по темам, но сознательно обращать их внимание на лексический строй, грамматическую структуру, ту или иную особенность речи героя, проявившуюся в данной сцене.

Это важно по двум причинам.

Прежде всего потому, что у талантливого писателя речь индивидуальна, она строго отвечает характеру человека, ходу его мыслей, его самочувствию в данный момент.

Мы стараемся, чтобы актер понял, почему действующее лицо в известной ситуации говорит много или, напротив, мало; почему у него рождается пауза или монолог. Если речь героя прерывается многоточиями, необходимо понять психологические мотивы именно такой формы речи. Или, напротив, если персонаж говорит плавно, легко, большими периодами, то откуда возникла такая свобода? Оттого ли, что герою уже приходилось десятки раз в жизни развивать ту же тему и речь его течет почти механически, без участия чувства, как, например, у учителя философии в «Мещанине во дворянстве», когда он говорит о физике и прочих науках? Оттого ли, напротив, что данная тема слишком захватывает героя и он может часами говорить о ней? Или оттого, наконец, что ему очень важно убедить собеседника, добиться его согласия, подтолкнуть на известный шаг? Все это нужно понять и решить, иначе не овладеешь в этюде логикой действия, правдой поведения персонажа.

Знаменитая Анфуса Островского говорит междометиями, ей отпущены автором лишь слова-пустышки, слова без значения; но все эти бесконечные «где уж!», «что уж!» как нельзя более точно характеризуют убогий

мир Анфусы, ее положение приживалки, человека, лишённого своих слов, своего языка.

А вот герои Шекспира обладают речью бесконечно богатой, пронизанной образностью, насыщенной живыми сравнениями, неисчерпаемой по силе аргументации. Значит, для того чтобы импровизировать в этюде, приближаясь к Шекспиру, нужно овладеть подобным жизненноощущением, в нем разобраться, его почувствовать, иначе не родятся нужные слова.

Точно так же, чтобы репетировать этюдно стихотворную пьесу, нужно ощутить то душевное волнение, которое заставляет автора вложить в уста героя стихи, а не прозу. И когда это удается, когда актер и в самом деле близок к душевному строю образа, в импровизации обычно произвольно рождается стих, пусть корявый, часто наивный, но все-таки стих, совпадающий по тону и размеру с настоящим авторским стихом. Так было в Центральном детском театре с О. Ефремовым, когда он репетировал этюдно роль Иванушки в «Коньке-Горбунке», так было с целым рядом студентов и актеров, работавших над ролью со стихотворным текстом.

Актеру нужно овладеть текстом пьесы не формально, а через все богатство внутреннего содержания, в нем заложенного. Этюд и преследует эту цель — подвести актера к той форме выражения мысли, какая дана автором. Значит, и самую эту форму нужно изучать, разбираться в том, почему автору понадобилось так написать, именно так и никак иначе. И если у автора есть монолог, то импровизация актера должна приближаться к монологической форме, а не сводиться к трем куцым фразам, лишь схематически передающим авторскую мысль.

В лексике пьесы, обращаясь к ней в послезатюдных разборах, актер, как в зеркале, видит свои ошибки, начинает понимать, где он выразил мысль неточно, вульгарно, в чем погрешил против авторской поэтичности, авторской манеры.

Оппоненты этюдного метода нередко говорят о том, что актер — не литератор, что ему заведомо не подняться до слова, рожденного талантом автора, силой его мышления, что все, произнесенное актером в этюде, неизбежно окажется более мелким, хуже выраженным, чем в подлинном тексте пьесы. Зачем же, говорят они,



сознательно обрекать актера на вульгаризацию, не лучше ли сразу обогатить его сердце и мозг точным авторским словом?

Но ведь на первых порах авторское слово неизбежно будет чужим в устах актера, посторонним тому, что на самом деле творится в его душе. Конечно, актер — не Шекспир, он не может импровизировать в этюдах на уровне великого художника слова, но он может и должен создать в себе тот мир, который позволяет персонажам драмы мыслить по-шекспировски. И так как слово в этюде рождается у актера непронизвольно, в результате внутреннего ощущения происходящего, то сравнение этого слова с подлинным текстом служит барометром того, как далеко продвинулся актер в овладении авторской мыслью. Вот почему на послеэтюдных разборах можно и должно говорить об авторской лексике.

Но вернемся к вопросу о преимуществах этюдного метода. Мы уже выяснили, что этюд кратчайшей дорогой подводит актера от действия ко всем остальным элементам внутреннего самочувствия в роли и прежде всего — к характеру человека. Нетрудно заметить, что, раз заговорив о характере, наталкиваясь в этюде на его неповторимые черты, актер не может не захватить и всех проявлений этого характера, прежде всего той огромной области внутренней жизни героя, которая получила в учении Немировича-Данченко название второго плана.

Студенту, репетирующему этюдно роль Мальволио, пришлось с первых же шагов действенного анализа практически столкнуться с тем, что он не смог верно действовать в ситуации пьесы, не осознав второго плана Мальволио. Так бывает всегда, едва лишь актер окунется в живую конкретность сцены, явления, эпизода; ведь происходящее там всегда шире слов, произносимых тем или иным персонажем. Цель этюда как раз и заключается в том, чтобы вскрыть внутреннее, подводное течение пьесы, питающее ее текст.

Применяя в течение многих лет действенный анализ, я убеждаюсь, что с его помощью актерам несравненно легче удастся овладеть целым рядом очень сложных процессов.

Помню, как Н. П. Хмелев, тогда руководитель Московского театра имени Ермоловой, принимал этюдный

период работы над спектаклем «Как вам это понравится» Шекспира. Вместо сидящих за столом актеров он увидел прогон пьесы. Только актеры говорили своими словами. Но действия, взаимоотношения, мысли, предлагаемые обстоятельства — все было от Шекспира, Хмелев особенно хвалил В. Якута — Жака и Ф. Корчагина — Орlando за то, что они так непринужденно, азартно, с истинно шекспировским комизмом разыгрывали друг друга в сцене у ручья. Это получилось потому, что актеры успели за время этюдной работы натренировать в себе творческое самочувствие розыгрыша, и каждый раз в этой сцене оно вновь приходило к ним. Оно не ушло и тогда, когда актеры овладели шекспировским текстом. Наоборот, все стало ярче, образнее, шекспировский текст лег на прекрасно разработанную природу взаимоотношений.

Проблемой внутреннего монолога много занимались и Станиславский и в особенности Немирович-Данченко. Оба они считали, что у актера на сцене, как у всякого человека в жизни, всегда должны возникать непроницаемые слова. Ведь то, что мы говорим, есть лишь малая часть нескончаемого потока мыслей, возникающих у человека в соприкосновении с действительностью.

Этюд невозможен без внутреннего монолога.

Я борюсь с актерами, которые не верят в то, что внутренний монолог может идти, не верят во второй план. И не верят по вине режиссеров, которые готовы отнести эти понятия к «литературщине». А подлинные актеры не играют отдельные кусочки, они умеют причислить «шлейф» своей роли на сцену.

Этот вопрос мне представляется очень важным и животрепещущим. Я вижу, как деградируют актеры, когда у них отнимается это большое, духовное.

И еще одно обстоятельство чрезвычайно активизирует процесс общения и возникающего в связи с ним внутреннего монолога в этюде: невозможность предвидеть, что придет от партнера, какие слова прозвучат. Мы уже говорили о том, что в застойной репетиции актер часто ждет реплики партнера, в этюде же непосредственно воспринимает его мысль. Он лишь примерно знает, как развернется сцена, но все ее нюансы сегодня могут оказаться иными, чем вчера, а завтра — иными, чем сегодня.

То же можно сказать и о видениях, этом важнейшем элементе системы. Наличие видений у актера Станиславский считал могучим средством для сохранения роли вечно живой. «Кинопленка» видений, то, что Константин Сергеевич назвал «иллюстрированным подтекстом», придает самому тексту пьесы силу образности, силу живого воздействия на партнера и вместе с тем — на зрителя. «Говорите глазу, а не уху партнера», — настойчиво советовал актерам Станиславский. В этюде актер быстрее, нагляднее подводится к необходимости нарабатывать видения. В этюде он не может спрятаться за текст. Ему нужно самому найти слова, горячие и убедительные; а их не найдешь, пока не представишь себе конкретно и зримо то, о чем хочешь рассказать, чего достичь.

Замечательно сказано у Станиславского в режиссерском экземпляре «Отелло», когда речь идет об эпизоде, где Отелло впервые вкушает яд сомнений, вливаемый в его душу Яго: «Этот монолог прерывается, может быть, большими паузами, во время которых Отелло испуганно стоит и молчит, досматривая картину того, что он теряет»<sup>1</sup> (подчеркнуто мною. — М. К.)

Видения проясняют неясное, приближают далекое, делают чужое — своим, туманное — конкретным и точным. Эта проблема, как и все другие проблемы системы Станиславского, не только не обрасывается со счета, но активно решается в ходе действительного анализа роли и пьесы.

Мне уже пришлось довольно много говорить о том, что этюд позволяет актеру с первой же минуты почувствовать физическую природу сцены, эпизода, в то время как в ходе застольных репетиций этот вопрос временно откладывается.

В жизни мы совершаем обыденные, повседневные, привычные действия автоматически, не фиксируя на них внимания: оно целиком отдается духовной сфере человека. Но на сцене актер теряется даже в тех случаях, когда ему нужно совершить самые простые физические действия, если только он в них не тренирован. Скажем, есть и одновременно что-то рассказывать актеру на сцене уже затруднительно; у неопытного актера непременно

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 306



но возникает чередование одного и другого действия, хотя то же самое в жизни постоянно происходит одновременно. Самые условия творчества, его публичность, подчас необычайно усложняют то, что в жизни давно превратилось в привычный рефлекс. Этим, заставляя актера с самого начала работы практически окунается в физическую природу сцены, необычайно облегчает этот процесс, доводя материальную сторону существования актера на сцене до неощутимой жизненной привычки.

Возьмем, например, такую важную проблему психофизической жизни образа, как характерность. У нас характерностью либо не занимаются вовсе, и тогда возникают образы бесформенные, вялые, не наделенные индивидуальными признаками, либо вспоминают о ней на последних этапах работы, и тогда ненажитая, случайная характерность прикрепляется к персонажу лишь в качестве внешнего ярлыка.

Не так понимали характерность Станиславский и Невпрович-Данченко. Для них характерность была не только формой, но и неотъемлемой частью содержания образа. Константин Сергеевич утверждал что лишь тот актер может быть признан настоящим художником, который из тысячи человеческих проявлений берет то, что идеально отвечает характеру героя и выражает его. «Внутренняя характерность слагается из того, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах»<sup>1</sup>.

Но ведь в этюде как раз и анализируется то, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах. И поскольку самое ощущение человека в этюде комплекснее, чем во время застольных репетиций, актер в ходе действенного анализа роли и на верную характерность наталкивается быстрее и тренирует себя в ней активнее. При этом важно помочь актерам увидеть характерность не только во внешних физических признаках — в походке, жесте, — но прежде всего в манере общения, в характере восприятия, в том именно, как данный человек мыслит и реагирует на окружающее. Такова общая постановка проблемы, которая могла бы быть темой отдельной работы.

---

<sup>1</sup> Беседы К. С. Станиславского с народными артистами и режиссерами МХАТ в 1936 г. — Музей МХАТ, № 1186.

Необходимо также, хотя бы вкратце, коснуться той сложнейшей области актерской психотехники, которую Станиславский обозначал понятием темпо-ритм. Совершенно ясно, что вопросы ритма возникают перед актерами в первую же этюдную репетицию, тогда как раньше, сидя в опоскойных позах за столом, они лишь читали о том, как их герои бьются на дуэли, справляют пирушки, готовятся к бою. При старом репетиционном порядке о ритме вспоминают поздно, когда актеры уже выходят на сцену, и тогда начинается механическая гонка, форсирование темпа, и режиссер часто достигает лишь искусственного подхлестывания на сцене, вне органики, вне верного самочувствия участников спектакля.

Но если перед тем как выйти на сцену в этюде актер прочтет в тексте пьесы авторскую ремарку «вбегая», он уже не пойдет размеренным шагом, а непременно попробует действительно вбежать. Он с самого начала работы привыкнет к ощущению ритма и уже не сможет репетировать, минуя его.

Практически актеры чаще всего сталкиваются не с простым, а со сложным ритмом, в определении которого скрещивается ряд разнородных причин. Мы пытались объяснить это на примере с Мальволио: комплексное ощущение сцены помогло исполнителю сохранить в этюде верное соотношение между внешней сдержанностью и бешеным ритмом внутренней жизни. Так, понятие ритма естественно входит в процесс существования актера в этюде.

Суммируя все доселе сказанное о действенном анализе, я вижу силу нового приема Станиславского также и в том, что прием этот не только не растягивает, но, напротив, резко сокращает, против обычного, сроки подготовки спектаклей. Опыт работы в Центральном детском театре, а затем и в Театре имени А. С. Пушкина и в Центральном театре Советской Армии показал, что мы не сумели бы выпускать спектакли в точно назначенные сроки, если бы не удалось увлечь коллектив методом действенного анализа.

Первой моей постановкой в Детском театре была комедия «Горе от ума» — задача труднейшая для режиссера и исполнителей. Положение осложнилось тем, что я рискнула работать с неподготовленными актерами новым для них методом. Пришлось преодолевать и не-

дозерне, и отсутствие навыка, и поначалу слабость рабочего контакта между режиссером и исполнителями. Но в конце концов коллектив увлекся, поверив в силу этого метода, и сумел проанализировать всю пьесу этюдно, за исключением сцены бала. Перед балом я славовала, сочла непосильным в отпущенные нам сроки даять этот массовый этюд, и потому бал был поставлен, был точно разработан план выходов, поведения гостей, их реакций на происходящее. Актеры шли не от себя, не от собственного ощущения действия, не от собственной фантазии. Им был предложен замысел режиссера, и они пытались его оправдать.

В результате, мы возились с балом гораздо дольше, чем если бы вместе с режиссером спектакля А. А. Некрасовой с самого начала рискнули бы проанализировать эту сцену этюдно. Бал не получился таким, каким нам хотелось его видеть. В дальнейшем этот акт стал предметом наших постоянных беспокойств: его приходилось то и дело чистить, репетировать, так как актеры не внесли в него свою живую творческую инициативу и стали лишь более или менее дисциплинированными исполнителями чужой воли.

Работа над «Коньком-Горбунком» по ряду внутри-театральных причин сложилась так, что мы успели осуществить лишь ее этюдную часть, и затем спектакль был отложен на год. Когда же мы вновь приступили к пьесе через год — срок, убийственный для всякой незавершенной постановки, — воспоминания актеров о нашей предварительной работе неожиданно оказались настолько яркими, а их знание пьесы настолько глубоким и свежим, что мы начали чуть ли не с того же момента, на котором остановились год назад, как будто и не было этого огромного перерыва. Невозможно передать, как это обстоятельство окрылило актеров, как скоро и дружно пошла работа — без внутренних сомнений, без обычной раскачки.

Это и понятно: охватывая все элементы сценического самочувствия в их комплексе, в их единстве, помогая актеру одновременно проникнуть и во внутреннюю, духовную и во внешнюю, материальную жизнь человека-героя, приближая самую обстановку репетиций к той жизненной обстановке, в которой существует задуманный актером человек, этюд очень быстро, неощутимо подводит актера к порогу подсо-



знания — к тому порогу, откуда, по мысли Станиславского, только и начинается творчество. Этюд ставит актера в такое положение, когда сама чудодейственная «природа, освободившись от опеки, выполнит то, что непосильно сознательной актерской психотехнике»<sup>1</sup>. Вот почему уже в этюде у актера очень скоро возникают детали, то есть то, что придает произведению искусства прелесть жизненного многообразия.

В процессе этюда сами собой были сдвинуты тюрбаны и сброшены маски, обнажившие перед огорошенным Журденом лица разыгравших его слуг: так родился финал «Мещанина во дворянстве» в Центральном детском театре, который мы ставили совместно с Т. Д. Соловьевым. Этот финал был подготовлен всей нашей концепцией спектакля. Мы хотели сыграть пьесу Мольера как народную комедию, показать в ней народ, смеющийся над богачами, нравственное торжество народной правды, и в этом направлении вели весь спектакль, который и завершился финалом, весьма для него органичным, но возникшим непроизвольно от верного ощущения природы сцены, идейного смысла ее.

В этюде же возникло и решение темы любви Орlando и Розалинды («Как вам это понравится»), за которое критика в свое время так хвалила Ермоловский театр.

У Шекспира, если судить по прямым указаниям текста, не предусмотрено «узнавание» героями друг друга. У Шекспира Розалинда до последней минуты, пока она не появляется наконец в женском платье, продолжает оставаться в глазах Орlando лишь милым мальчиком Ганимедом, согласившимся «подыграть» влюбленному Орlando роль его отсутствующей подруги и тем облегчить его сердечную боль. Возможно, что, репетируя обычным порядком, вне этюда, актриса привыкла бы к такому положению, не почувствовала бы его условности. Но вот в этюде, когда Розалинда — А. Пирятинская, переодевшись в мужское платье, впервые забралась на дерево, неумело подражая повадкам озорного мальчишки, она сразу ощутила ложность своего положения, невозможность в такой ситуации не выдать

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 342.

себя Орландо; тут и сердце подкажет, и тысячи мелочей обнаружат в Розалинде женщину, и не хватит сил, чтобы утратить свою любовь. И тогда она «открылась» Орландо — Ф. Корчагину, открылась не словами, но интонацией, жестом, выражением лица, чувством, вложенным в случайную фразу, и он «узнал» ее, весь подавшись вперед, стараясь разглядеть дорожные, знакомые черты в спрятавшемся за ветками Ганимеде. Та репетиция, когда это случилось, круто повернула всю нашу дальнейшую работу над спектаклем, придав взаимоотношениям героев форму любовной игры, позволив им под этой маской высказывать свои чувства откровеннее, ощутить острее ту шекопировскую полнокровность эмоциональной жизни героев, за которую, думается мне, мы и понравились зрителям спектакля.

Исключительно интересно вел себя в этюде студент режиссерского факультета ГИТИСа, исполнявший в спектакле «Двенадцатая ночь» роль Мальволио, — о нем я уже говорила. Репетировался эпизод, когда Мальволио, полагаящий, что его никто не видит, читает записку «от графини», состряпанную и подброшенную дворецкому веселой компанией сэра Тоби. Никогда прежде я не наблюдала у этого студента такого темперамента. Это было само воинствующее надутое тщеславие, которому уже не нужно маскироваться и сдерживаться, — ведь он, Мальволио, без пяти минут муж графини! От этого пьянящего сознания: «Я — муж графини!» — он катался по полу, прыгал, пел, танцевал, произносил целые монологи, возникавшие у него не потому, что он их помнил по пьесе, а потому, что они, так же как в пьесе, рождены были ситуацией, в которую поставлен человек. И во всем этом было такое изобилие великолепных, неожиданных деталей, что нам, режиссерам-педагогам, нужно было уже не подсказывать, но лишь отбирать, отбрасывать, придавая найденному более скромную форму.

Мне представляется, что одним из качеств, определяющих современный спектакль, является точный рисунок сцен и ролей.

Рисунок роли органически связан с приспособлениями. Станиславский говорил, что талант выражается в силе, оригинальности, неожиданности, многообразии приспособлений. Он, как известно, ценил больше всего подсознательные приспособления: «...как они захваты-

вают общающихся и врезаются в память смотрящих! Их сила в неожиданности, смелости и дерзости»<sup>1</sup>.

Но это удел больших талантов. Ждать, когда придет вдохновение, нельзя, и, как всегда, Станиславский ищет пути, как воспитать в себе интерес к сознательным поискам приспособлений.

Он предупреждает об опасности копирования приспособлений, подсказанных со стороны (в частности, режиссером), объясняет, как чужое приспособление сделать своим собственным, «родным, близким». Станиславский, говоря о сознательном приспособлении, которое актер получил от режиссера или сам придумал, предлагает: «Оживите его с помощью психотехники, которая поможет вам влить в него долю подсознания»<sup>2</sup>.

Сознательные и подсознательные приспособления должны помогать выявить суть пьесы. Связанные с общим решением спектакля, они помогают создавать сложный рисунок сцены, режиссерскую и актерскую драматургию, помогают раскрыть замысел спектакля.

Я уже говорила о сцене Розалинды и Орlando из «Как вам это понравится» Шекспира, сценическое решение которой повлекло за собой целую цепь различных приспособлений. Одни рождались подсознательно, другие подсказывались режиссером и упорно воспитывались в актерам. Мне представляется, что роль режиссера здесь велика. Нередко даже в период этюдов у актеров возникает какое-то приспособление. Бывает, что сразу ни актер, ни режиссер не обратят на него внимания, не угадают в нем чего-либо ценного для будущего. И только после долгой работы вдруг вспоминается это приспособление. Оказывается, в нем есть важное, существенное.

Помню такой случай. Во время войны я ездила в Москву, чтобы встретиться с К. Симоновым. МХАТ принял к постановке «Русские люди». Я была назначена одним из режиссеров. Пьесы я не привезла и рассказывала актерам то, что запомнила после ее чтения автором.

Глобу должен был играть Алексей Грибов. Я сказала ему о Глобе все, что запало мне в душу...

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2, стр. 286.

<sup>2</sup> Там же, стр. 287.



Как-то, когда дело близилось к генеральной репетиции, Грибов—Глоба в одной из сцен взял ломоть черного хлеба и, посыпав его чуть солью, стал есть. Откусывая кусок за куском, он сосредоточенно подбавлял соли. Он говорил о важных вещах. Дело касалось жизни товарищей и его собственной жизни. А ритм речи неторопливый, даже чуть замедленный.

Движения руки, посыпающей соль, были автоматически привычными, слова звучали до страшной простоты. После репетиции я стала хвалить Грибова за найденное.

— Так это же не я нашел. Это еще в первом разговоре о Глобе вы мне рассказали. В пьесе этой ремарки не было — я и забыл, а в последние дни вспомнил — все думал, как бы найти место, где Глоба солит хлеб, ест и прячет за этим свое волнение.

Действительно это было так. Приспособление было подсказано режиссером, потом забыто, но в какой-то момент оно всплыло из глубин актерского подсознания.

И вот другой случай, когда приспособление родилось подсознательно у актера, было замечено режиссурой, а потом довольно длительно воспитывалось и оправдывалось, пока не стало органичным в рисунке роли. Я ставила «Таланты и поклонники» в Театре имени Маяковского. Роль Великатова была поручена прекрасному актеру В. Я. Самойлову.

Это была его первая роль в московском театре. И этюды он тоже делал впервые. Разбиралась сцена третьего акта. Великатов приходит к Домне Пантелевне. Как известно, он приносит ей деньги за Сашенькин бенефис и дарит дорогую шаль. Действие мы определили легко. Надо сделать Сашину мать своей союзницей. Надо увлечь ее богатством своего поместья, роскошью дома, сада, обилием кур, петухов, лебедей.

Самойлов был подготовлен к этюду. Он ясно представлял: чтобы добиться Негиной, необходимо подкупить мать. Для этого, как, впрочем, для всей роли в целом, нужна воля, находчивость, выдержка. Степень бедности Негиной ему известна, любовь к хозяйству, к курочкам он в Домне Пантелевне (ее играла В. Орлова) угадал при первом же знакомстве. Этюд Орлова и Самойлов сделали хорошо. И кроме «запланированного» действия в этюде возникло нечто неожиданное, которое оказалось интересным.

И мне и моему сорежиссеру Н. Зверевой понравилось, что у Самойлова мелькнула нотка горечи при перечислении своих богатств, а у Орловой в ответ на это возникло сочувствие.

Я стала настаивать на этом приспособлении. Привлекало то, что самоеловский Великатов — умный, властный, умеющий получать удовольствие от самого процесса борьбы за то, что в данный момент его забавляет. — ищет путь к детски наивному сердцу Домны Пантелевны, покоряет ее не просто своим богатством, а тоской своей, одиночеством: «...богатство несметное, а тоска...»

Самойлов долго сопротивлялся. Ему казалось, что текст не подчиняется такому рисунку. Я настойчиво увлекала его возможностью придать неожиданную психологическую окраску великатовскому поведению. Прошло какое-то время, и Самойлов наконец поверил, оправдал свое же приспособление, и сейчас эта сцена одна из лучших в спектакле.

Интересно, что в этюде, если актер стоит на правильных рельсах, он, импровизируя, нередко вплотную подходит к стилю автора, нападает на тот самый жанр, в котором автор решил свою пьесу.

Мне в жизни пришлось дважды проводить экспериментальные показы-демонстрации этюдного метода: один раз — много лет назад, в Ермоловском театре, когда мы начинали работу над комедией «Как вам это понравится», другой — в ГИТИСе, когда мы готовили «Виндзорских проказниц» на режиссерском факультете. Это было исключением из правила, потому что этюды существуют отнюдь не для демонстрации, это внутренний, рабочий момент. Я допустила это исключение, потому что мне важно было доказать целесообразность метода руководству театра в лице Н. П. Хмелева и руководству курса в лице А. Д. Попова, утвердить свое право работать по-новому. Мы показывали всю пьесу в этюде, где ничто не было зафиксировано заранее, где не было никаких установленных мизансцен, и я, начиная показ, не знала, во что это выльется.

Главное, что поразило в этих показах и Хмелева и Попова, была непосредственная близость актерской импровизации духу и стилю шекспировских пьес. Хмелев даже отказался поверить, что этих слов, этих афориз-

мов нет в тексте автора, что они только что, произвольно для самих актеров, возникли у них в этюде. А в «Виндзорских проказницах» студент-азербайджанец Т. Кязимов, игравший Форда, импровизировал так, словно подслушал свой текст у самого Шекспира, и образность речи у него рождалась шекспировская и темперамент ревнивца, комический темперамент, у него проявлялся шекспировский. А между тем до овладения образом студенту было еще далеко — мы только начинали работу над пьесой.

Это очень существенно, потому что снимает досужие толки, будто бы метод действенного анализа, допуская свободу импровизации, приучает актера игнорировать авторский стиль, культивирует кустарщину, случайность формы.

На самом деле все обстоит иначе. Новая методика Станиславского не только не уводит актеров от стиля эпохи и стиля автора, но чрезвычайно активно наталкивает на них.

Понятие формы — сложное понятие: оно складывается из многих граней, из совокупности усилий актера, режиссера, художника и композитора. Стиль выражается не только в сценических аксессуарах, деталях быта, но прежде всего в людях, в природе человеческих взаимоотношений, в характере общения героев. Есть четкая определенность в том, как личность, созданная известным временем, культурой, воспитанием, средой, смотрит, движется, разговаривает, мыслит, чувствует, воспринимает мир. Широко известно замечательное по краткости определение: «стиль — это человек».

Та или иная форма спектакля возникает, по существу, не тогда, когда она навязана актерам режиссерской властью, а тогда, когда она рождается всем коллективом его создателей. В такой постановке вопроса сходились и Станиславский и Немирович-Данченко; последний постоянно говорил актерам: «Нужно, чтобы форма пришла от ваших собственных переживаний и размышлений, а не от моих»<sup>1</sup>.

Актер в этюде никак не может игнорировать формальных особенностей пьесы, жанровых признаков ее.

---

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма. — «Театральное наследие», т. 1, М., «Искусство», 1952, стр. 292. В дальнейшем будет указано: «Театральное наследие», т. 1.



Делая этюд, он тем самым вводит себя в самое сердце авторской ситуации, старается этой ситуацией овладеть. Но в настоящем художественном произведении содержание и форма неразрывны, и если автор талантлив, он представляет актеру не просто жизненный материал, но материал, известным образом организованный, облеченный в ту единственную форму, которая для этого материала органична.

В этюде все толкает актера к авторскому стилю, к стилю изображаемой в пьесе эпохи: и верно схваченное внутреннее самочувствие, и характерность, и ритм. Анализируя в этюде характер героев, овладевая психикой человека известной эпохи, определенного национального склада и классовой принадлежности, актер невольно отражает все это — эпоху, национальность, класс, специфику ситуации — трагической или комической — в своем поведении, лексике, манерах, жестике, во всем своем существовании на сцене.

Напомню кстати, что на всех послеэтюдных разборах мы неизменно фиксируем внимание актера именно на способе организации автором интонации, на том, как в особенностях речи отражается характер данного человека. Но ведь это не только разговор о содержании, это в то же время разговор и о форме пьесы, о ее стилистическом строе, о природе ее монологов, диалогов, о ритме речи и о многом другом, не менее важном. Разговор о том, как данный человек написан автором, возникает уже в ходе действенного анализа, то есть на раннем этапе работы над пьесой. Вне особенностей лексики нельзя познать характер человека-героя, и потому, познавая его, актер приближается в этюде к той лексике, которая этому человеку присуща.

Проблему стиля в сценической интерпретации пьесы у нас нередко решают поверхностно, лишь в плане внешних его примет, то есть, по существу, формально. Так рождаются штампы «шекспировского» спектакля, штампы спектакля «испанского», со всеми его обязательными атрибутами, не раз осмеянными в нашей печати. При действенном анализе никогда не возникает беспредметных разговоров о стиле «вообще», а только в связи с неповторимыми особенностями данной пьесы. Одновременно захватывая в этюде и содержание и форму анализируемого произведения, актер органически вырабатывает в себе чувство стиля, приближается к ин-

двигательной манере автора уже с самого начала работы над ролью.

Но вот наконец подсознание актера разбухает в этюде настолько, что уже стирается грань между анализом и воплощением. Наступает время, когда актер на сцене — еще не образ, но уже и не тот человек, каким мы все его знаем в жизни, когда, как говорил Станиславский устами Вьюнцова, «где же кончаетесь вы и начинается роль? Нипочем не разберешь!»<sup>1</sup>

Для Станиславского вопрос о переходе к репетициям с точным текстом продолжал оставаться до последнего дня экспериментальным: он не дал нам точных указаний на этот счет. Этот вопрос остается экспериментальным и поныне. Моя личная практика подсказывает мне, что не следует строить никакого искусственного рубежа между этюдом и репетицией с текстом. Было бы неверно представлять себе новую репетиционную систему таким образом, что вот сегодня еще идут этюды, а завтра уже никому из актеров не будет разрешено сказать ни слова от себя — только по тексту автора. Нет, переход к репетициям с точным авторским текстом происходит обычно постепенно, по мере усвоения его актерами, и одна сцена может еще разрабатываться этюдно, а другая уже идти с точным авторским текстом. Самое дорогое здесь то, что этот процесс протекает обычно почти незаметно для самих актеров.

Чем тщательнее, глубже, подробнее анализирует пьесу актер, чем больше он познает мир, ее образный строй, тем активнее сближается с пьесой этюд, тем больше обнаруживается прямых совпадений между импровизацией актера и тем, что дано у автора. И если актер окончательно овладел всей огромной сферой подтекста, заложенного в пьесе, то он неизбежно придет к убеждению, что ничто так хорошо не выражает данной ситуации, данной мысли, как подлинный авторский текст. Изучение текста в таких случаях является для актера радостным событием, могучим толчком на его пути к постижению образа пьесы.

Правда, для этого нужно, чтобы автор был талантлив, чтобы у него было точное слово, чтобы не было прорех в его драматургическом мышлении; бывает и

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 331.

так, что актеры, разобравшись этюдно в жизненном материале пьесы, подсказывают автору целый ряд необходимых правок, помогают ему заменить слова-пустышки, слова-суррогаты тем единственным словом, которого требует правда жизни, заключенная в пьесе. Проверая себя, актер в этюде чутко воспринимает малейшую нелогичность авторской лексики и, горячо отстаивая проверенное на опыте, не только предъявляет ряд претензий автору, но и подсказывает ему верные, интересные ходы.

Понимая, какую неоценимую услугу может оказать автору такая этюдная проверка текста, В. Розов в ходе работы над его пьесой «Страница жизни» чутко прислушивался ко всем замечаниям занятых в ней актеров. И когда возникали споры с ним по поводу той или иной фразы, он сам просил нас для проверки сделать этюд. Подобная форма «работы с автором» бывает весьма эффективной и очень помогает как автору, так и актеру в его движении к тексту пьесы.

Когда актер таким сложным, таким глубоким путем, через все богатство внутренних ходов приходит к авторскому слову, оно без труда укладывается в его памяти, в его сознании, потому что теперь уже с этим словом у него связан целый ряд ассоциаций, ощущений, эмоций. И оказывается, это как раз то самое слово, которого ему не доставало для того, чтобы логически, последовательно, продуктивно и целесообразно действовать им в спектакле.

Поэтому я лично не вижу в работе такого периода, который мог бы быть назван периодом перехода от импровизации к подлинному авторскому тексту. Но тем не менее это один из наиболее часто задаваемых вопросов. Мне кажется, что такой вопрос возникает, если предыдущая работа велась по вине режиссера недостаточно точно, недостаточно конкретно. Или, если актер удовлетворялся только часами репетиций, не заглядывая в роль в нерепетиционное время. Бывают случаи, когда у кого-нибудь из актеров плохая память. Актер, зная это, должен, естественно, приспособиться к тому, чтобы не задерживать тех, кто уже овладел текстом роли. Этюдный метод не излечивает плохую память, он только помогает изучать роль по видениям, по подтексту, связывает слово с действием. Ведь на всем протяжении этюдного анализа актер непрерывно имеет дело с пье-



сой. Он изучает ее в процессе «разведки умом», возвращается к ней в послеэюдных разборах, перечитывает десятки раз отдельные места, вызвавшие сомнения и споры, разбирается в ее лексическом строе, в природе ее языка. Создавая иллюстрированный подтекст роли, накапливая видения, актер все время сверяет наготовленное с текстом автора, прикрепляя картины, возникшие в его воображении, к тем или иным словам роли. И потому уже сами видения, нажитые актером, держат в его памяти точный авторский текст. Таким образом, актер выучивает роль, выучивает незаметно для себя, без механического напряжения, без зубрежки.

В эту пору перед режиссером встает еще одна ответственная задача: нацелить актеров на железное уточнение текста по автору, вплоть до междометий, до знаков препинания, определяющих собой характер авторской интонации. Нельзя допускать «приблизительной» лексики, словесного шлака, тенденции небрежничать с текстом автора; если такая тенденция появилась, ее нужно безжалостно вытравливать. Однако это совсем не значит, что при этюдной работе «отсебятин» бывает больше или с ними труднее бороться, чем при старом репетиционном методе.

Если актер осваивает текст механически, без участия сознания, он его «забалтывает», у него легко возникают ненужные добавочные междометия, измененный порядок слов в предложении и другой недопустимый сор, загрязняющий авторскую речь.

В процессе этюдов текст осваивается сознательно. И потому актеру становится безразлично, как звучит фраза, почему у автора здесь восклицание, или добавочный эпитет, или неправильный оборот. Он понимает причины, заставившие автора так или иначе организовать свою фразу. И это глубокое понимание того, как рождалось слово у драматурга, служит актеру прекрасным внутренним контролером, сигнализирующим ему о каждом отступлении от авторской речи, о каждом, самом маленьком искажении ее.

Но, конечно, одним лишь критерием точности не ограничивается, не исчерпывается работа над словом в спектакле. Ошибается тот, кто думает, что выверить текст по автору — это значит овладеть им. Вся сфера технологической работы над словом полностью сохраняется Станиславским и для спектаклей, подготовлен-

ных этюдным способом. Вопросы ритма, стилевых и интонационных пауз, дикции, благородства и красоты звучания, перспективы в монологе, нескромности слова в диалоге по-прежнему остаются предметом самого пристального нашего внимания.

«Актер должен уметь говорить» — а это требует воли, терпения, тренировки. Всем этим мы упорно занимаемся на всех стадиях послеэтюдной работы, но разговор об этом лежит за пределами данной статьи.

Точно так же не входит в нашу задачу постановка вопросов, связанных с мизансценированием спектакля.

Скажем только, что мизансценирование при новом порядке принципиально отлично от того, что представлял собой этот процесс в былые дни, да и сейчас еще, к сожалению, представляет в целом ряде театров.

Известно, что на языке некоторых режиссеров подготавливается к репетиции в выгородке — значит дома разработать планировку будущего спектакля, «развести» его сначала на бумаге, для того чтобы на завтра предложить актерам свои режиссерские мизансцены. Даже при условии, что режиссер талантлив, что он великолепно чувствует специфику пьесы, старается учесть индивидуальность актеров, предлагает вещи, органичные для будущего спектакля, даже и в этом случае мизансценирование в отрыве от актеров отрицательно сказывается на судьбах театра, судьбах коллектива в целом, отбивая у актера вкус к самостоятельности, порождая пассивность, безынициативность, все те же сакраментальные вопросы режиссеру: «Куда я иду?», «Где я стою?», «Где я сижу?».

При новой этюдной методике мизансценирование спектакля оказывается до известной степени подготовленным уже в ходе действенного анализа пьесы.

Репетируя этюдно, актер невольно движется в пространстве сцены в соответствии с правдой пьесы. Мизансцены в этюде не установлены заранее, но они не случайны. Они рождены всем внутренним посылом, всем комплексом жизненных проявлений образа, постигаемых актером. И если актер захватывает в этюде такие элементы внутреннего сценического самочувствия, как ритм, характерность, психофизические действия образа, то это непременно толкает его на известное поведение в тех или иных предлагаемых обстоятельствах.

Одновременно, на послезюдных разборах мы сознательно обращаем внимание актера на те мизансцены, которые возникли у него в этюде, заставляем анализировать, что в них было верного, а что неверного, неорганичного для характера персонажа, для его самочувствия в данный момент. Так, уже в ходе этюда определяется характер мизансцен, нередко сохраняемый в спектакле.

Это не значит, однако, что мизансцена, рожденная этюдом, может быть механически перенесена в спектакль и оставлена в нем. Конечно, бывают драгоценные актерские находки. Но чаще всего режиссеру еще предстоит огромная работа отбора, укрупнения, наконец, замены неточных мизансцен, найденных актером в этюде. Иначе — анархия, бесформие, отсутствие стройности, пластической образности. Иначе — отдача сцены во власть случайности, пестрота и нечеткость рисунка, отказ от художественных обобщений в образном строе спектакля.

И это еще один довод в пользу того, что новый прием сохраняет всю высокую сложность задач, поставленных Станиславским перед нашим искусством.

Остается затронуть еще один существенно важный вопрос.

Как сопоставить метод действенного анализа с методом физических действий?

Несовершенство термина «физические действия» признано, кажется, всеми, и в первую очередь самим Станиславским, который пользовался им с целым рядом оговорок, более или менее значительных. Эти оговорки Станиславского, разъяснения, вложенные им в свой термин, и представляют для нас существенный интерес.

Характер этих оговорок у Константина Сергеевича всегда один и тот же: в сумме они сводятся к тому, что физические действия не надо понимать вульгарно, что важны не физические действия как таковые, но внутренний позыв, создающий их, что есть неразрывная связь между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа», и потому физические действия везде и всюду следует читать как психофизические, как единство проявлений творящего их человека.

«В каждом физическом действии, — пишет Константин Сергеевич, — если оно не просто механично,



а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие, переживание»<sup>1</sup>. (Подчеркнуто у Станиславского.— М. К.).

Здесь есть одно чрезвычайно важное обстоятельство. Дело в том, что Станиславский употребляет термин «физические действия» в двух планах с двумя неоднородными функциями, относит его к двум разным стадиям творческого процесса.

Когда Константин Сергеевич говорит о начальной стадии подготовки спектакля, об изучении и разборе пьесы, он употребляет термин «физические действия» в смысле действий физически выполняемых, фактически реализуемых в ходе анализа произведения. Я, актер, физически существую в пьесе, в данном ее эпизоде, я физически ставлю себя на место человека-героя, «я есмь» в предложенных автором обстоятельствах — вот что, с нашей точки зрения, вкладывал Станиславский в термин «физические действия» для данного репетиционного периода.

«Если не только мысленно представишь себе, но и физически исполнишь свои действия, аналогичные с ролью, в аналогичных с нею предлагаемых обстоятельствах, то только тогда получишь возможность понимать и чувствовать подлинную жизнь изображаемого лица не только рассудочно, но и живым ощущением всего своего человеческого организма»<sup>2</sup>, — говорит Станиславский, и эти слова заключают в себе прямое обоснование действенного анализа пьесы и роли.

Вначале, когда актер лишь разбирает, осваивает пьесу, физические действия, действия, физически выполненные, приоткрывают ему дверцу в сферу подсознательного, помогают «размять глину», почувствовать себя в роли. Потом, когда актер уже создал роль и ею овладел, когда спектакль готов или работа над ним близка к завершению, физические действия начинают служить иной цели, становятся, как говорил Станиславский, «манком» для чувства, своего рода творческим аккумулятором его.

Ведь физические действия накрепко связаны с психологией; по диалектике связи одно неизбежно влечет

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 327.

<sup>2</sup> Там же, стр. 347.

за собой другое, одно рефлекторно вызывает другое, независимо от воли и сознания творящего. Начиная действовать в спектакле по схеме «физической задачи и действий», фиксируя свое внимание на простейшем, удобопонятном, на «жизни человеческого тела», актер тем самым невольно захватывает и линию «жизни человеческого духа», когда-то детально разработанную им. Вот это единство, взаимозависимость, позволяющие актеру начинать с простейшего, чтобы приблизить сложное, чтобы войти всем своим существом в предлагаемые обстоятельства роли, Станиславский назвал удивительным открытием, обеспечивающим актеру постоянство творческого самочувствия на сотом и пятисотом спектакле.

Вы сегодня не в настроении? Устали за день, в театре неприятности, у вас болен ребенок, вам трудно сосредоточиться? Что ж, в таком случае не насилуйте свою творческую природу, не требуйте от себя невозможного. Постарайтесь лишь тщательно выполнить простейшее действие — это уже вы, безусловно, вместе, — и оно будет вашим; а за ним второе, третье, четвертое — и вот уже в душе вашей вспыхнут знакомые чувства, всколыхнутся однажды испытанные ощущения и пробужденное подсознание вступит в свои права.

Станиславский пишет:

« У Вас (речь идет о Л. М. Леонидове.—М. К.) роль готова, идет хорошо. Психологию и линию роли мне объяснять нечего, иначе я только спутаю Вас. Моя задача — помочь Вам зафиксировать то, что уже сделано, подсказать Вам такую простую партитуру, которую Вы могли бы легко усвоить, чтоб идти по ней и не сбиваться на другие линии, которые выводят Вас из творческого настроения. Такая партитура, или линия, по которой Вам следует идти, должна быть проста. Этого мало, она должна удивлять Вас своей простотой. Сложная психологическая линия со всеми тонкостями и нюансами Вас только запутает. У меня есть эта простейшая линия физических и элементарно-психологических задач и действий. Для того чтобы не запугивать чувства, будем эту линию называть схемой физических задач и действий и при игре относиться к ней как к таковой, но предварительно однажды и навсегда условимся, что скрытая суть, конечно, не в физической задаче, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из подсознатель-

ных ощущений. В подсознательный мешок человеческих чувствований нельзя залезать и рыться в нем, как в кошелке; с подсознанием нужно обращаться иначе, как охотник с дичью, которую он выманивает из лесной чаши. Вы не найдете этой птицы, если будете искать ее, нужны охотничьи манки, на которые птица сама прилетит. Вот эти-то манки в образе физических и элементарно-психологических задач и действий я и хочу вам дать».

И далее:

«Можно ли допустить, чтоб актер, годами готовивший роль и пьесу, нафантазировавший по поводу каждого ее момента целые поэмы, имеющий перед глазами иллюзию в декорации, освещении, чувствующий на себе грим и костюм, общающийся с другими актерами, которые живут тем же и создают общую атмосферу на сцене, доходящую благодаря присутствию зрителей до высокого градуса каления, и т. д.,— можно ли допустить, чтобы такой актер забыл все это, когда ему дадут задачу, аналогичную с его положением в пьесе, и можно ли допустить, чтобы он при этом остался холоден?»

Конечно, все это вспомнится само собой и такая задача явится лишь манком для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актера живет в его душе.

Но вот в чем секрет и трюк приема. Если вы начнете прямым путем изображать то, что у вас заготовлено для роли, 90% вероятия, что вы попадете на линию игры чувства. Если же вы начнете просто-напросто действовать и на каждом спектакле решать для себя каждый раз по-новому поставленную задачу, вы будете идти по правильной линии, и чувство не испугается, а пойдет за вами»<sup>1</sup>.

Вот почему Станиславский так ценил схему физических действий, так настаивал, чтобы она была у каждого исполнителя и для каждой роли, сравнивая ее то с аэродромом, по твердому грунту которого разбегается самолет, прежде чем ринуться в воздух, то с железнодорожным путем, по которому путешественник может двинуться в дальние страны.

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 304—305.



В этом открытии Станиславского все захватывающе интересно и важно, все нуждается в самом пристальном изучении, развитии, но для того чтобы оно принесло практическую пользу театру, нужно прежде всего строго разграничить, когда Станиславский говорит о периоде становления роли, а когда — о ее творческой жизни в спектакле, в каком именно смысле использует он свой термин «физические действия».

Конечно, речь идет о родственных понятиях, о родственной группе явлений, основанных на диалектике связи физических и психических процессов человека. Но между действиями, физически выполненными в ходе первоначального анализа роли, и схемой простейших задач, по которой актер входит в роль уже готовую, есть существенные различия, о которых забывать нельзя.

Когда об этом забывают, то и получается, например, что, «по Станиславскому», можно выйти на сцену и, выполняя одни лишь физические действия, сделать роль без изучения пьесы, без замысла, без подчинения авторской мысли, что через «жизнь человеческого тела» чудодейственно, сама собой, творится «жизнь человеческого духа» роли. На самом же деле, по Станиславскому, физические действия только потому и могут служить аккумулятором чувства, что были в свое время этим чувством заряжены, что создавались в самой тесной связи с психологией, характером, внутренним миром образа и все это выражали собой.

Практика моей собственной работы доказала мне огромный творческий импульс, заложенный в методике действенного анализа.

Если еще десять лет тому назад только единицы пользовались новой методикой Станиславского, то сейчас, от года к году, все большее число театральных коллективов испытывают на себе преимущество нового приема работы.



## С ВЕКОМ НАРАВНЕ

Есть люди, которые принадлежат не одному поколению, а целому веку, вбирают в себя его культуру, становятся живым воплощением его лучших традиций.

Таким вобравшим в себя век художником был Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Те, кому посчастливилось работать с ним бок о бок, быть свидетелем и участником его репетиций, бесед с молодежью, на каждом шагу убеждались в том, какой удивительно вмести-

тельной и свежей была память Владимира Ивановича, даже в самые последние годы его жизни.

Оглядываясь на свои юношеские годы, он вспоминал о русско-турецкой войне, о демонстрации на похоронах Некрасова, о первом представлении балета Чайковского «Лебединое озеро» на сцене Большого театра, о покушении Веры Засулич на петербургского градоначальника Трепова, о смерти современника Щепкина, артиста Московского Малого театра Шумского.

Современниками для него в равной степени были Крамской и Дмитриев, Мусоргский и Шостакович, Александр Николаевич Островский и Николай Островский. Он чувствовал атмосферу аристократических салонов Толстого и душных купеческих особняков Островского. Для него были своими интеллигентные герои Чехова, его захватывали романтические порывы первых революционных лет и суровая эпоха Отечественной войны. Он знал все это, как только может знать наблюдательный, вдумчивый и смелый художник.

Но сила Владимира Ивановича была не в этой феноменальной памяти, не в протяженности его знания эпохи от века до века. Сила была в том, что он, начавший в эпоху Чайковского и передвижников, шагал вместе с веком, не отставая ни на шаг, являясь во все времена человеком передовым, чутким к жизни и ее требованиям, «социально воспитанным», как он любил говорить. Вот почему, вступив уже в пожилом возрасте в исторический 1917 год, он принял революцию и отдал себя целиком искусству раскрепощенного народа.

То, что старые люди хорошо помнят прошлое, бывает нередко. Но беда, если сами они превращаются в людей прошлого, лишь физически существуя в сегодняшнем дне. С Владимиром Ивановичем так не могло случиться. Впечатления целого века, бережно хранимые памятью, усердно служили нашему времени, привлекались ради задач, возникающих перед искусством сегодня. У него был великий талант видеть прошлое в свете настоящего, более того — в свете будущего. Чувство времени, ему неизменно присущее (а нас всегда поражало, что Владимир Иванович не только современно мыслил, но и чувствовал современно), наделяло его удивительной зоркостью, умением понять, что в искусстве, в жизни устойчиво, долговечно, что растет в наш завтрашний день.



Всей своей вдохновенной работой, своими поисками и убеждениями приближал он этот завтрашний день страны, золотой век социалистического искусства. С полным правом можно переадресовать Вл. И. Немировичу-Данченко замечательные слова Маяковского о том, что слабосильные топчутся на месте и ждут, когда время пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают настолько же вперед, чтобы тащить понятое время.

Дальновидность художника может проявляться по-разному.

Как часто, читая книгу или смотря спектакль, не имеющие прямого касательства к переживаемому нами историческому моменту, мы останавливаемся, пораженные тем, что произведение попадает в самую гущу наших споров, что по другому поводу, при других обстоятельствах в нем были высказаны мысли, дорогие и близкие нам сегодня. Но есть и иное понятие современности: когда внутренняя связь с взглядами художника не прерывалась, когда мы продолжаем учиться у него в течение всех лет, которые мы прошли без него, и все же задачи, которые он перед нами поставил, оказались такими емкими, такими неисчерпаемыми, что мы и сегодня еще ощущаем их как задачи остросовременные. Именно таково завещание, оставленное советскому театру неизменными творческими единомышленниками Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

Неотъемлемым свойством обоих была многосложная целостность их художественных воззрений. Каждый оставил нам стройную систему взглядов, окрашенную индивидуальностью художника, но устремленную к общей цели, как притоки устремляются в лоно реки. Оба мечтали о грядущем расцвете советского театра, о его творческой мощи, богатстве и глубине. Оба занимались искусством для жизни, стремились найти пути и подходы к тому, чтоб его воздействие на жизнь было сильным и благотворным. Оба видели в театре кафедру и делали все, чтобы речи, с нее произносимые, обладали силой мысли, согретой пламенным накалом страстей. Они никогда не отрывали методологию от эстетики, и каждая технологическая проблема в искусстве интересовала их не сама по себе, но лишь как средство для наиболее полного и всестороннего раскрытия идеи, содержания, человека.

Если душой системы К. С. Станиславского является учение о сверхзадаче и сквозном действии, то главным в заветах Вл. И. Немировича-Данченко мне всегда представлялось учение о триединой правде искусства: социальной, жизненной и театральной.

Все люди театра знают об этом. Любая статья о Немировиче-Данченко начинается с разговора об этой триединой правде. Но знать — не значит еще применять, применять с той степенью ответственности, к которой звал нас Владимир Иванович. Мы очень редко бываем вправе сказать, что в наших спектаклях присутствуют все три правды, потому что, может быть, самое сложное в искусстве состоит именно в комплексности, в нормальном развитии каждой из сторон единого творческого процесса.

С самых ранних шагов Художественного театра Немирович-Данченко активно боролся за то, чтоб искусство этого театра было подлинно современным, чтоб оно отвечало тревогам и чаяниям своего поколения. Отсюда идет чеховское — горьковское — толстовское в Художественном театре. Опираясь на писателей, в творчестве которых «отразился век», которые стремились смотреть на жизнь с передовой, народной точки зрения, Владимир Иванович понимал: чем больше таких писателей придет в театр, тем глубже сможет он воздействовать на своего зрителя, тем активнее сможет вторгаться в жизнь, как сказали бы мы сегодня. «Если бы современный репертуар был так же богат и разнообразен красками и формой, как классический, то театр мог бы давать только современные пьесы, и миссия его была бы шире и плодотворнее, чем с репертуаром смешанным»<sup>1</sup>, — писал он Станиславскому еще в 1898 году, на заре Художественного театра.

Этому своему убеждению Немирович-Данченко остался верен до конца дней. Революция укрепила его позиции в этом вопросе, заставила особенно сознательно, планомерно вводить современную тему в театр. Можно без преувеличения сказать, что в первую очередь Владимиру Ивановичу Художественный театр обязан привлечением Леонова и Вс. Иванова, Афиногенова и Корнейчука, Погодина и Симонова — всех тех писате-

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма. — «Театральное наследие», т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 119—120. В дальнейшем будет указано: «Театральное наследие», т. 2.

лей, которые создали в советские годы его славу, подтвердили его репутацию передового театра.

Владимир Иванович потому придавал такое значение выбору репертуара, так внимательно, чутко следил за молодыми побегам в драме, так искал авторов, пусть неопытных, но самобытных, со своим собственным взглядом на мир, что добровольно и полностью признавал зависимость театра от драматургии, от лица автора, считал, что спектакль есть прежде всего реализация мысли, идеи пьесы.

«Руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться»<sup>1</sup>.

Немирович-Данченко не принадлежал к числу художников, идущих в творчестве эмпирическим путем, возводящих сценическое здание от кирпича к кирпичу. Он обладал великолепным умением охватывать целое, упорно двигаться от замысла к воплощению, обогащая замысел в процессе работы. Этот вдохновенный режиссер-архитектор как бы охватывал внутренним взором результат еще неначатой работы, нереализованного проекта и к этому результату подводил актеров — настойчиво, умело, властно, как кормчий ведет свой корабль сквозь беспорядочные и бурные воды океана. Еще не родилась инсценировка «Анны Карениной», еще исполнители не приступили к работе, а Владимир Иванович уже живописал Сахновскому то, что потом оказалось душой мхатовского спектакля.

«Это — Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость — искусственная, выдуманная, порабащивающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода — и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни»<sup>2</sup>.

Последняя фраза чрезвычайно существенна для понимания режиссерской методологии Вл. И. Немировича-Данченко. Неустанно заботясь о том, чтобы идея звучала в каждом эпизоде, пронизывала весь спек-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 228.

<sup>2</sup> Там же, стр. 285.



такль, требуя, чтобы актеры в малейших своих поисках шли от зерна всей пьесы, он не принимал обнаженной тенденции и считал, что всякая идея мертва, лишена содержания, является просто сухой абстракцией, если она не погружена в настоящую жизненную конкретность. Он восхищался умением Горького так расставить фигуры своей пьесы (речь шла о «Врагах»), так столкнуть их в большом социальном конфликте, что самая острая политическая тенденция становилась «не только художественно убедительной, но и жизненно объективной, непреоборимой».

Не навязывать жизни предвзятых мнений, не клеить социальных ярлыков на явления, не сотрясать воздух трескучими декларациями, но слушать жизнь, у нее учиться, видеть, куда она движется, чего требует, и все это раскрывать в художественных образах, с неоспоримостью самой жизни — вот в чем заключалась постоянная забота Владимира Ивановича, мудрость его понимания социального.

Его точка зрения на социальное в искусстве как результат передового мировоззрения режиссера и актера, политического и общественного его воспитания требовала от творческих работников постоянного «идейного подъема», умения всегда быть на высоте духовного движения современности, жить всеми ее интересами. Вот этим умением сохранять до последнего дня боевую гражданскую активность, точнее, неумением жить иначе он и сегодня может служить вдохновляющим примером для целых поколений режиссеров и актеров.

Он ненавидел искусство бесстрастное, ему был чужд холодный объективизм, но он требовал от актера умения подводить зрителя к нужным общественным выводам самым ходом сценического повествования, «непреоборимо», как это делал в своих пьесах Горький. «Нужно быть прокурором образа, но жить при этом его чувствами», — мне кажется, что здесь, в этих словах Немировича-Данченко, прекрасно сформулировано диалектическое единство, взаимопроникновение двух правд — правды социальной и правды жизненной.

Разрабатывая те или иные элементы внутренней психотехники актера — второй план, внутренний монолог, физическое самочувствие и так далее, — Владимир Иванович искал способы сделать социальную правду на сцене убедительной и сложной — такой, какой она

поражает нас в жизни. Иначе не произойдет того чуда заражения, ради которого и существует театр,— зритель, уходя со спектакля, не понесет из него с собою в жизнь ощущения чего-то важного.

Он умел расценивать с позиции нового времени произведения старых эпох и, сохраняя душу классической драмы, ее мысли и ее страсти, приблизить ее к современному восприятию, выявить в ней крупным планом все то, что сегодня нам в первую очередь дорого, в первую очередь важно.

Сам Владимир Иванович в своей сценической практике был прочно связан всеми корнями с русской реалистической традицией, с тем замечательным наследием, которое оставили театру наших дней великие мастера русской сцены. Но в то же время не было новатора более смелого, экспериментатора более неутомимого, художника более самостоятельного, чем Владимир Иванович. Подобному диалектическому подходу к взаимодействию традиций и новаторства художники нашего поколения тоже могут поучиться у своего старшего современника — Вл. И. Немировича-Данченко.

Владимир Иванович пришел в театр из литературы. С литературой связаны были его первые профессиональные опыты, его ранние творческие мечты. Позже, когда он уже безраздельно посвятил себя театру, его духовные связи с литературой остались такими же прочными, как и в молодые годы. Часто говорят, что Владимир Иванович отличался незаурядным актерским дарованием, что в его лице остался невыявленным крупный актер. Разумеется, это так, но нужно прибавить, что он сверх того обладал бесспорной потенцией романиста, и этот свой талант он широко применил в режиссерской и педагогической работе.

Владимир Иванович был в первых рядах людей искусства, осознавших, что русской сцене нужен как воздух новый репертуар. Страстный пропагандист и поклонник Чехова, человек, которому наш театр обязан утверждением чеховской драматургии, он, быть может, потому так рано бросил писать пьесы, что путь, которым он шел как театральным писателем, перестал его удовлетворять.

Надо думать, что, практически соприкоснувшись со старым театром, он уже тогда понял, что мало вернуть высокую литературу в театр; нужно добиться еще.

чтобы театр научился раскрывать человека на сцене с той степенью жизненной сложности, с той силой проникновения в его внутренний мир, с тем богатством подробностей, которые до сих пор считались привилегией одной только литературы.

У писателя-беллетриста всегда есть возможность посвящать многие страницы описанию психологического процесса, рассказу о становлении человека, о событиях, формировавших его характер, обо всем том, что предшествовало непосредственному действию повести или романа. Возможности драматурга намного меньше. Владимир Иванович выдвинул перед русским театром задачу: преодолеть ограниченность драматургического изображения человека. Он хотел, чтобы театр с его во многом ограниченными возможностями (три часа сценического действия, восемьдесят страниц звучащего текста, прямая речь без подсказываний со стороны автора), чтоб этот театр соревновался с литературой в умении проникнуть в сущность характера персонажа, в глубины его души.

Тем самым Владимир Иванович поставил перед театром задачу, которая во все времена будет трудно разрешимой для сценических художников. Однако как только нам удастся радостно приветствовать крупную удачу кого-либо из актеров — будь то А. Степанова и А. Кторов в «Милом лжеце», Е. Лебедев в «Карьере Артуро Уи», И. Смоктуновский в «Идиоте» или Н. Плотников в фильме «Твой современник», — мы всегда видим того самого живого человека-героя, которого так страстно доискивался Владимир Иванович. Ко всем этим выдающимся созданиям советского театра можно отнести его слова о том, что данный человек именно «так ходит, так говорит, так пьет, так кричит, любит, хохочет, радуется. Не «простецкий» живой человек, а тип, целое явление, генерация таких людей».

Владимир Иванович добивался от актеров постоянства внутренней жизни в образе, непрерывности психического процесса, текущего так же свободно, подчиненного тем же законам, как это было бы с реальным человеком. Он хотел, чтобы зрители во всякую минуту знали, чем живет, о чем думает, чем волнуется герой.

Чувство нового, так свойственное Владимиру Ивановичу, подсказывало ему необходимость особенно при-



дирчиво требовать от актеров, чтобы они умели принести с собой на сцену мир мыслей и чувств советского человека, его духовный багаж. Владимир Иванович понимал, как важно убедительно показать зрителю, что мысль современного человека — это мысль крылатая, мысль государственная, мысль хозяина жизни; что это чувства яркие, свободно изъясняемые, достигающие очень часто своей гармонической полноты; что духовный багаж такого человека питается мечтой и идейностью, благородством и патриотизмом, верностью долгу и широтой кругозора, каких раньше не знала история.

Всего этого Владимир Иванович добивался от Добролюбова — Кречета и Сафонова, от Топоркова — Береста, от Ливанова — Рыбакова, от исполнителей «Полочанских садов», но прежде всего и больше всего — от Грибова в роли Ленина. Он добивался, чтобы Грибов схватил по всей роли «молнии» ленинских мыслей, почувствовал бы биение пламенного сердца вождя, чтобы за скупыми словами текста вставала бы грандиозность ленинских планов, ощущался бы масштаб его личности, небывалая емкость его интеллектуальной жизни во всякую минуту сценического пребывания.

Глубоко проникая в духовную сферу человека, Владимир Иванович никогда не отрывал его от земли, от физического, от материального. Он знал тонкую связь между физиологией и психикой, знал, что самое высокое, «идеальное» чувство проявляет себя материально, сказывается в поведении человека, в его физической природе, в его самочувствии в каждый данный момент.

Вот почему, работая с Яншиным над ролью предателя Харитонова в «Русских людях» Симонова, Владимир Иванович требовал, чтобы актер «показал ему физически, что такое трус»; чтоб Добролюбов, играя Сафонова, принес с собой на сцену, опять-таки физически, пять долгих бессонных ночей обороны кусочка земли за лиманом. Шарнирность хмелевского князя К. в «Дядюшкином сне» и торчащие уши его же Карсина, парализованная рука Ярового — Добролюбова и медлительный автоматизм движений задумавшейся о жизни актрисы Луговой — Тарасовой — разве все эти физические подробности не слились в нашем сознании с личностью героя, не стали неотъемлемой частью его существа?

Владимир Иванович строил свои спектакли полифонично. Он не умел отделять человека от обстановки, в которой тот действует, от вещей, которыми пользуется. К самому Владимиру Ивановичу, к его методологии целиком относятся слова, сказанные им когда-то о Чехове: «...он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставней, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от быта. От миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой»<sup>1</sup>.

Но для Владимира Ивановича, как для «социально воспитанного» человека, направляющего все средства сценической выразительности на службу замыслу, атмосфера, в которой разворачивается действие, неизменно становилась атмосферой социальной. В письме к Сахновскому по поводу «Анны Карениной» он писал задолго до премьеры спектакля, словно перед глазами его проходила вся панорама толстовского романа:

«И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо. И на этом фоне, или, вернее, в этой атмосфере, — потому что и Анна и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы, — пожар страсти. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безысходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуогуленных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным разворотом во всех углах этого импозантного строения»<sup>2</sup>.

Это и есть та самая трагическая правда жизни, которая волновала Владимира Ивановича в произведении Толстого, правда, взятая в ее социальном разрезе. Но это и прямой наказ художнику, программа сцени-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 80.

<sup>2</sup> Там же, стр. 285.

ческой реализации мысли, идеи будущего спектакля. Здесь две предыдущие «правды» Владимира Ивановича отчетливо сливаются с третьей — театральной.

Владимир Иванович любил быть на сцене, потому что по-чеховски видел людей лишь в живом контакте с тем, что их окружало. Но когда театр останавливался на быте, не поднимаясь до обобщений, не освещая бытовую правду поэзией, Владимир Иванович такого искусства не принимал и считал «бытовизм» бичом современной сцены. Он боролся с будничностью исполнения в советских спектаклях, уча актеров «не бояться больших идей, больших слов», внутренней собранности, духовного подъема. В своей статье «О театре романтическом» он писал: «В достижении театральной яркости простых человеческих чувств и переживаний и, может быть, еще дальше — в одухотворении этих чувств поэтическим началом и есть искусство театра. Это есть единственный, настоящий наш реалистический театр»<sup>1</sup>. Он видел гениальность Ермоловой в том, что, творя идеальные души своих героинь, она достигала при этом такой простоты, которая заставляла трещать по всем швам обветшалую мишурную театральность. Мужественная простота советского театра была самой горячей надеждой Владимира Ивановича; за нее он боролся в поздние годы своей жизни.

Будучи художником тонким и смелым, Владимир Иванович оставил нам великолепные образцы многообразного режиссерского новаторства. Он, один из основоположников театра, накрепко связанного в нашем представлении с принципами спектакля-иллюзии, делал постановки в сукнах, на черном бархате, с деталями декораций, вращал круг в «Трех сестрах», вводил чтеца во внутрь психологически насыщенного действия, ставил спектакль в два вечера, широко применял условность на сцене, только бы она диктовалась внутренними нуждами произведения. «Умирая в актере», он никогда не умирал в спектакле, но творил его свободно и вдохновенно на твердой основе жизненности и идейности, поражая благородством стиля, верностью внешнего облика внутреннему. Лозунг Владимира Ивановича: «на сцене не может быть ничего «чересчур», если это верно», — расчищает путь истинному новаторству и кла-

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 171.



дет предел режиссерскому «самовыражению», пресекает поиски «эксперимента ради». Нетрудно заметить, что и в этой области он помогает сегодняшней борьбе за реалистический театр.

В эстетике Вл. И. Немировича-Данченко нет нежных положений; нет ничего, что можно было бы нам, работникам сегодняшнего советского театра, за ненадобностью сдать в архив.

Нам дороги и понятны его художественный максимализм, его горячая вера в приоритет русского искусства, русской сценической школы — школы перевоплощения. Нам близки его заботы о реализме на театре, реализме с большой буквы. Мы разделяем его ненависть к дурной условности, ко всем и всяческим проявлениям театральщины, к мертвым сценическим канонам. Советский театр всегда оказывается в выигрыше, когда на сцене живет и борется, страдает и радуется тот самый «живой человек», который был знаменем всей многолетней работы Владимира Ивановича в искусстве.

Мне вообще кажется, что мысли Владимира Ивановича с каждым годом все глубже войдут в нашу театральную практику и мы будем все чаще проверять свою работу с высот его требований. И действительно, стоит лишь подумать: «А принял ли бы он этот спектакль? А одобрил бы?» — сразу становится ясно, в чем нарушена здесь нераздельная правда социального, жизненного и театрального.

Когда видишь спектакли социальной схемы, где царит оголенный тезис, не подкрепленный жизненными наблюдениями художника, когда идея произведения ослабляется и унижается тем, что она не выражена в живых образах, не вытекает из действия неизбежно, — думаешь о том, как прав был Владимир Иванович, усматривая в этом падение и профанацию театра.

Когда видишь, что художник уходит в сторону от «проклятых вопросов» времени, теряется при встрече с ними, не знает жизни, его окружающей, с особенным уважением думаешь о восьмидесятилетнем Владимире Ивановиче, державшем руку на пульсе эпохи, безошибочно чувствовавшим, как бьется сердце страны.

Когда со сцены веет холодом, когда там загораются тусклым светом бенгальские огни риторики, думаешь о том, как мстит за себя равнодушные к мысли Влади-

мира Ивановича о единстве эмоционального и действительного в творческом претворении авторской мысли на сцене.

Когда режиссер «экспериментирует», насилуя волю актеров, ломая хребет драматургу и пьесе, вспоминаешь полные уважения к литературной первооснове театра, к лицу автора репетиции Владимира Ивановича.

Но когда видишь спектакли, полные жизни и правды, рожденные горячим сердцем художника, его непрерывными «социальными чувствами», когда в каждом движении актера на сцене, в каждой режиссерской детали сквозит острое желание театра идти в ногу с временем, быть с народом в одном строю,— с гордостью думаешь о том, как порадовался бы Владимир Иванович, с какой охотой повторил бы свою формулу, гласящую, что все самое высокое в искусстве выходит из недр глубоко национальных.

Наследие Станиславского и Немировича-Данченко — это наше нержавеющей боевое оружие, наша опора в строительстве нового театра. Перефразируя слова Владимира Ивановича, мне хочется призвать всех моих молодых товарищей по профессии: это наследие — изучать, к нему подходить и ему подчиняться.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТСТУПЛЕНИЯ

Я подхожу к теме особенно для меня важной. Должна признаться, что делаю это после многих раздумий. Кроме того, заранее оговариваю право субъективного подхода, очень личной точки зрения.

Эта тема — взаимоотношения Станиславского и Немировича-Данченко. Их союз, их связь, осветившая историю не только русского, но и мирового театра, определившая творческие судьбы множества людей.

Я коснусь этого вопроса, чувствуя своим долгом рассказать то, что знаю. Кроме того, эти взаимоотношения кажутся мне психологически самыми интересными из всех, которые приходилось в жизни видеть.

Не только чувство благодарности за все, полученное от моих учителей, не позволяет мне разделять их. Я думаю, что и история свяжет их навеки. Тем не менее союз этот был сложен и драматичен.

Я оказалась в числе тех, кто долгие годы, работая в Художественном театре, подчинялся законам этого союза, так или иначе каждый день его ощущал. Из спектакля, который ставил Станиславский, мы перехо-



шли в спектакль, репетированный Немировичем-Данченко, наблюдали этих двух великих художников вместе и порознь, жили известиями об их открытиях, спорах и взаимоотношениях. Мы думали о них каждый день тогда, когда они были живы. И сейчас нет дня в моей жизни, прошедшего без мыслей о моих учителях.

Итак, что же мне сегодня кажется самым важным и что самым сложным в их взаимоотношениях? У этого вопроса по меньшей мере две стороны — человеческая и творческая. И обе стороны неразрывны.

Времени свойственно стирать острые углы и болезненные противоречия — союз основателей МХАТ нередко представляется идеальным содружеством двух великих деятелей театра.

Это понятно, здесь есть большая доля истины, ибо самым значительным результатом их союза был Художественный театр, который своим возникновением и существованием изменил, направил течение всего мирового театрального дела. Отношения основателей могли осложняться, изменяться, но театр, ими созданный, от этого не разваливался — он жил, рос, развивался, воспитываемый с двух сторон, двумя людьми, двумя родителями.

Сравнение с родителями и ребенком тут очень заманчиво и, мне кажется, многое освещает.

Станиславский и Немирович-Данченко произвели на свет Художественный театр и любили его так, что расстаться не могли. Но если ребенок первое время своей жизни неотрывно связан с матерью и только потом осознает влияние отца — театр требовал непрерывного творческого питания двоих. И Станиславский и Немирович-Данченко питали этот организм — то вместе, то порознь, то любя друг друга, то ненавидя, то восторгаясь и преклоняясь друг перед другом, то отвергая, споря и возмущаясь. Ни на минуту они не бросали воспитывать, растить, наказывать и ласкать свое детище.

В этих сложных взаимоотношениях «женой» вернее было бы назвать Немировича-Данченко. Однажды, во время тридцатилетнего юбилея МХАТ, Константин Сергеевич так и сказал:

«Он — скромная супруга, а я — не сидящий дома муж, потому что я вечно на сцене, вечно перед публикой, в то время как Владимир Иванович сидит в кабинете наверху. Я разъезжаю с нашей общей труппой по

всей России, Европе и Америке, а Владимир Иванович сидит здесь и караулит театр. Вот почему получилось, как это вы слышали не раз и сегодня, и всегда мы слышим, укоренившееся название «Театр Станиславского». Конечно, это не так, это театр мой и Владимира Ивановича, и всех нас; только потому, что я вам постоянно мозолю глаза, считают, что это мой театр, поэтому меня заставляют принять и то, что принадлежит другому. Но я могу принять только то, что относится лично ко мне, а половину того, что мы слышим, я передаю моей дражайшей половине...»<sup>1</sup>.

Слова эти были сказаны на юбилее, прерывались возгласами «горько», объятиями и поцелуями — тем не менее реальный смысл их драматичен.

Владимиру Ивановичу было трудно ежесекундно, потому что, отдавая все силы, всю жизнь театру, он создавал «театр Станиславского». Широчайшая популярность, обаяние, заразительность Станиславского были огромны — Немирович-Данченко нередко подшучивал над своей неэффектностью рядом с ним.

Они вместе ставили «На дне». После спектакля Станиславский, имевший огромный успех в роли Сатина, выходил на вызовы. Потом стали вызывать режиссуру. Сняв парик, Константин Сергеевич остался на сцене, Владимир Иванович подошел к нему. Публика шумно приветствовала Станиславского уже как режиссера. Когда Немирович-Данченко вернулся в зал, он услышал чью-то реплику: «Кто этот метрдотель, что выходил со Станиславским?»

Владимир Иванович посмеивался, вспоминая, мы тоже смеялись. Однако не думаю, что он так же легко смеялся в день премьеры «На дне».

Но главное было не в публичном признании, не в общественной славе и благодарности, хотя ждать всего этого Владимиру Ивановичу пришлось много лет. Главное было в том, что рядом с ослепительной фигурой и могучим размахом таланта Станиславского нелегко было сохранить собственную индивидуальность, самостоятельность, художественную и человеческую совесть.

Иногда отношения складывались невыносимо трудно для обоих. Надо сказать, что в этих отношениях муже-

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 248.

ственный, волевой Немирович-Данченко обнаруживал все достоинства и недостатки женской души.

Он был предан делу, театру, Станиславскому, но он всегда ждал от Станиславского внимания, ласкового слова. От других это ему было не нужно, от Станиславского — необходимо. Станиславский был для него той высшей и единственной инстанцией, которая — одна — или наполняла его новой энергией, или приводила в состояние апатии.

Станиславский порой это забывал. Он необычайно высоко ценил деятельность Немировича-Данченко, всегда был на высоте в смысле широкого, публичного признания его вклада в общее дело, но при этом в интимно-творческих отношениях нередко забывал о том, чего так от него ждали. Откровенность в похвалах была ему чужда, он и в себе самом радовался больше не достижениям, а открытию недостатков, которые необходимо было исправлять. Все хорошее, верное он считал нормальным, и это верное не вызывало у него непосредственного душевного порыва. Порыв возникал в столкновении с тем, что требовало ломки.

Многие люди ждали от него ласки, одобрения, поддержки — он этого не замечал. Но, заметив, что нечаянно кого-то обидел, щедро изливал поток глубоких, нежных слов... Ему самому такая человеческая поддержка была не столь нужна — он смело шел вперед, беря отовсюду то, что могло его обогатить, все подчиняя своим замыслам и опытам, поглощенный своими мыслями и планами.

Сталкивались два очень разных характера. Немирович-Данченко с его склонностью к постоянному анализу собственных человеческих черт; Станиславский, не испытывающий особого интереса к своей личности, своему характеру, целиком углубленный в анализ творческих процессов в себе и в других.

Немирович-Данченко — реальный, земной, жадно любящий жизнь и ее радости, великолепно знающий тонкости психологии мужчин и особенно женщин, азартный игрок, изысканный *bonvivan*; Станиславский — живущий целиком в сфере театра, отстранившийся от многих вопросов реальной жизни (но в минуты творческого озарения поражающий глубиной всесторонних знаний), далекий от ежедневных нюансов взаимоотношений, смотрящий чуть «поверх головы» скружающих.



Когда отношения между ними обострялись, Немирович-Данченко всегда тянуло объясниться. Он писал письма Станиславскому, в которых стремился объяснить откровенно, до конца выявить все тонкости конфликтов, снять все мешающее, угнетающее, засоряющее их связь. Станиславского трогали такие письма, но ему чужды были «объяснения», он не верил в их эффективность и не любил их. Он предлагал все забыть, сгладить работой, уверял в своем уважении, дружбе и т. п., но объяснений не хотел, избегал их, сознательно или бессознательно. Немирович-Данченко мучился от возникавшего иногда человеческого непонимания. Станиславского больше мучили творческие конфликты, обстоятельства, мешающие работе, поискам. При этом самое главное, что оба понимали, какова сила их связи друг с другом. Однажды Константин Сергеевич заболел, и Немирович-Данченко в письме к Лилиной сказал то, чего он не говорил, вероятно, самому Станиславскому:

«Была бы так больна моя мать или мой брат — это было бы дальше от меня, меньше придавило бы меня, чем болезнь Конст[антина] Серг[еевича]. С ним у меня, наперекор всему, что между нами бывало, сплелись все важнейшие нити моей души и моей жизни. И, конечно, именно поэтому между нами и было так много недружного, что в нем — все самое важное, чем жива моя душа. Наша связь давно перестала быть механической и далеко опередила связи родственные. Я 50 лет брат своего брата и сын своей матери, но разве было между нами столько духовной близости хоть один год, сколько у меня с К[онстантином] С[ергеевичем] за 10 лет было. Он в моей жизни и в моей душе, как я сам. Этого нельзя сравнить ни с кем. И никакие общие мерки дружбы, любви, сочувствия не применимы к нам. Мы можем не плакать друг о друге, можем стать во враждебные отношения друг к другу, и все-таки ту связь, которая между нами, может разорвать только бог и смерть. Да и смерть не разорвет»<sup>1</sup>.

Возможно, если бы у Владимира Ивановича была не столь обостренная нервная конституция, а его привязанность к Станиславскому была бы менее требовательной, их отношения были бы спокойнее. Но в том и неповторимость их сложного союза, что две промадные лично-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 290.

сти с абсолютно непохожими характерами были жгуче интересны друг другу в течение целой жизни. Их связало нечто такое, что оказалось неподвластным многим разрушительным силам. Труд театра.

«Вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисье сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой: труд актера над ролью... Труд мучительный, жертвенный, часто неблагодарный до отчаяния... Вот что было в самом корне сближения между мною и Станиславским»<sup>1</sup>, — говорил Владимир Иванович. Не было момента, когда один из них отдавал бы театру все силы, а другой — пожинал славу. Это были два богатыря, равно работавшие до самозабвения и это прежде всего друг в друге любившие.

А дальше были — не могли не быть — разногласия творческого порядка (при всем единстве — никогда не нарушавшемся — общих художественных взглядов). Мне кажется, корни этих разногласий ведут к первоначальному этапу их отношений, к тому разграничению обязанностей, которое они добровольно установили.

«Мое с Вами «слияние» тем особенно ценно, что в Вас я вижу качество художника *par excellence*, которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства. И поэтому, я думаю, лучшей нашей работой будут пьесы, которые я высоко ценю по содержанию, а Вам дадут простор творческой фантазии»<sup>2</sup> — писал Немирович-Данченко.

Жизнь показала, что такое разграничение функций было нереальным. Сами этого не ведая, они пытались оторвать содержание от формы. Ответственным за содержание должен был стать Немирович-Данченко, за форму — Станиславский. Но это противоречило развитию их художественных индивидуальностей, их творческого метода.

---

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, «Academia», 1936, стр. 105—106. В дальнейшем указывается: «Из прошлого».

<sup>2</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 74.

Начав с писания мизансцен «Чайки», с поисков внешней выразительности формы, Станиславский очень скоро стал проникаться глубочайшим интересом к сути произведения и к тончайшим психологическим нюансам внутренней жизни актера.

Подобное — в иной последовательности — происходило и с Немировичем-Данченко. Талант постановщика развивался в нем не с такой огненной стихией, как у Станиславского, но глубина анализа, естественно, вела его к поискам оригинальной, сценической формы. Ограничить себя только «толкованием» произведения, не находя этому толкованию сценического воплощения, было бы актом противоестественным.

Крах надуманной концепции был мучителем для обоих, потому что именно эта концепция лежала в основе их рабочей договоренности. Это был крах идей у людей, которые не могли представить, предвидеть степени своего роста, своей потенциальной силы.

Станиславский в «Моей жизни в искусстве» пишет так: «К этому периоду моей артистической жизни мы — оба главные деятели театра, то есть Владимир Иванович и я, — сложились в самостоятельные законченные режиссерские величины. Естественно, что каждый из нас хотел и мог идти только по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему основному принципу театра...

Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя»<sup>1</sup>.

Казалось, с момента, когда каждый получил полную самостоятельность, которая была гарантирована абсолютной человеческой порядочностью обоих, должен был наступить душевный покой.

На самом деле все оказалось не так. Они не могли внутренне оторваться друг от друга. Не только потому, что вопросы текущей жизни театра требовали вмешательства обоих, не только потому, что Станиславский был еще и актером, игравшим под режиссерским руководством Немировича-Данченко, не только потому, что постепенно формировавшаяся система Станиславского

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 305—306.



ежесекундно обогащалась практической проверкой и опытом Немировича-Данченко.

Но потому, что оба были одержимы громадной идеей преобразования театра во всех его частях — организационной, этической, эстетической. И тут возникала почва для серьезного конфликта. Для Немировича-Данченко все проблемы преобразования накрепко связывались с одним театральным организмом — с Художественным театром. Все — для Художественного театра, все — ради него, все — в его стенах...

Гений Станиславского не мог прикрепиться, воплотиться в одном театральном организме. Ему уже через несколько лет после создания МХТ нужны были студии, эксперименты с другими людьми, и т. д. Он любил МХТ, но широта его экспериментаторских интересов была необъятна, она выходила за рамки строительства одного театра.

Немирович-Данченко был глубоко убежден, что Станиславский, как и он, все силы должен отдавать только Художественному театру. Возникало единоборство. Немирович-Данченко настаивал, умолял, требовал, охранял. С мучительной затратой сил он добивался того, чтобы «неуправляемый» Станиславский стал управляемым — ради Художественного театра. Наконец, он по-человечески ревновал, отчаянно страдая от того, что кто-то может оказаться для Станиславского интереснее и нужнее, чем он. Стоит внимательно прочесть их переписку в период Мейерхольдовской студии, чтобы увидеть эту степень волнений и страданий Владимира Ивановича. Тут смешивалось многое. Он принципиально не принимал Мейерхольда, его искусства, не принимал его и как человека, и мысль, что Станиславский отдаляется от него из-за Мейерхольда, казалась ему чудовищной.

Он требует, чтобы Станиславский вернулся к своему «делу», понимая под этим дело своей жизни — Художественный театр. Но Станиславскому уже тесно и неудобно в этих рамках, он думает о преобразовании театра вообще, театрального дела в целом.

«Я стал строже и ревнивей к самому делу, от которого требую еще большего за все то, что я сломил в себе, — пишет он. — Я имею право требовать широкой общетеатральной деятельности на всю Россию, хотя бы... И в этом направлении уже нельзя удержать моего

самодурства. Может быть, я разобью себе голову... а может быть... умру спокойно. Я не могу разбирать, какой человек Мейерхольд, большой или маленький, лукавый или простой. Он мне нужен, потому что он большой работник...»<sup>1</sup>.

Увлечение Мейерхольдовской студией было изжито, Станиславский вернулся в родной дом, но конфликт, о котором я говорю, по сути дела, сопутствовал всей жизни обоих. Это был постоянный спор о месте эксперимента в жизни театра. Немирович-Данченко считал, что любой опыт должен быть в сфере определенного театрального организма.

Это, конечно, в чем-то сдерживало мысль и дела Станиславского, для которого эксперимент, поиски были важнее театра или спектакля. Он жил открытиями законов творчества.

Кто был прав в этом споре?

Оба. Каждый по-своему. Из-за многих обстоятельств театральной жизни Станиславский не мог творить в полную силу в стенах МХАТ. Он был прав в своем стремлении к широчайшей экспериментаторской деятельности. Но жизнь показывает, что эксперимент сам по себе, вне театра — живет недолго, он неизбежно становится мертвым. Эту мысль страстно защищал Немирович-Данченко и был прав. Невозможным оказалось, например, длительное существование последней студии Станиславского — она жила, пока жил Станиславский, потому что все его занятия были подготовкой нового театра. Не вылившись в театр, в театральный организм, студия прекратила свое существование.

Неумная и постоянная тяга Станиславского к поискам и опытам определяла и его привязанности в театре и отношение к нему актеров. Для его работы были нужны преданные, живые, непосредственные люди. Он все больше разочаровывался в возможности «переделять» — его все больше тянуло «создавать заново». Поэтому самым желанным материалом для него была молодежь. Актерам с ним бывало нелегко — будучи неудовлетворенным, он безо всякой скидки на возраст, положение, самолюбие заставлял этих прекрасных актеров бесчисленное количество раз повторять учениче-

---

<sup>1</sup> Письмо К. С. Станиславского Вл. И. Немировичу-Данченко, июнь, 1905 г. — Музей МХАТ, № 5182.

ские упражнения и т. д. и т. п. В своих требованиях он всегда был чуть впереди реальных возможностей актера.

«Со Станиславским трудно — без него невозможно», — говорил Качалов. То, что трудно, — чувствовали все, но что без него невозможно — понимали далеко не всегда. Боготворя Станиславского, преклоняясь перед ним, работать актеры любили больше с Немировичем-Данченко. Гений Станиславского обжигал, а то и испепелял, остромный талант Немировича-Данченко ласкал, вызывал к жизни дремлющие силы.

У Владимира Ивановича любовь к созданному и накопленному была стойкой, постоянной. Его привлекала не начальная педагогика, а те сложные проблемы искусства, которые, как он считал, доступны актерам уже сформировавшимся, выросшим, впитавшим в себя школу Художественного театра. Эта школа была для него основой, но творческого аппетита к занятиям этой основой у него, пожалуй, не было.

Какой бы пьесой, с каким бы актером ни занимался Станиславский, его не покидала страстная мысль исследователя творческого процесса. Немировича-Данченко всегда увлекало другое — автор, пьеса, роль, спектакль. У него была другая природа мышления. Он питался драматургией, пьесой и через это шел к поискам сценического поведения актера.

Станиславский — весь от театра, от ощущения действия, действенной природы актерского искусства. Только через это он шел к познанию пьесы. У него вызывал внутренний протест глубинный, «головной» анализ произведения, особенно в начальном этапе работы. Он искал путей максимального освобождения актерской природы от какого бы то ни было насилия, заказа со стороны.

Тут кроется, может быть, самое существенное различие в творческой методологии Станиславского и Немировича-Данченко.

На этом вопросе стоит остановиться. Меня эта тема занимает по многим причинам. Во-первых, потому что различия между методологиями основателей МХАТ — это важнейший вопрос нашего театра, но до сих пор он освещался робко и боязливо, а в последнее время подвергается опасности быть освещенным односторонне, так сказать «сенсационно». Во-вторых, сама я в своей



педагогической и творческой работе всю жизнь «разматываю» (пользуясь термином А. Д. Попова), как соединяются взгляды Станиславского и Немировича-Данченко, какой могучий синтез они образуют.

Станиславский и Немирович-Данченко по-разному относились к проблеме замысла спектакля и роли. В этом и заключалось различие их творческих методов, это и было почвой разного рода столкновений.

Дело в том, что система Станиславского возникла в сфере актерского искусства, не касаясь режиссуры, то есть области, где актер встречается с замыслом спектакля в целом. У самого Константина Сергеевича, как актера, можно заметить постоянное и последовательное желание хранить «в чистоте» первоначальный этап возникновения образа. (Немирович-Данченко в одном из писем с оттенком недоумения и обиды спрашивает: «Почему Вы так охотно работаете со мной над ролью, которую Вы уже сделали?»)

Немирович-Данченко в силу иной природы мышления понимал и принимал замысел иначе — он считал, что замысел рождается поэтическим проникновением в роль, в пьесу.

На этой почве между ними возникали конфликты, сопровождавшиеся иногда полным непониманием друг друга.

Я перечитала их переписку в период работы над «Драмой жизни» (1907). Суть сложного конфликта, в котором смешались многие человеческие и творческие разногласия, сводится именно к этому, то есть к вопросу замысла, его присутствия, его места в процессе работы.

Немирович-Данченко обвиняет Станиславского в том, что он увлекся приемом репетиций «как бог на душу положит», настаивая, что это тот самый прием, о котором он «давно мечтал». Владимир Иванович противопоставляет этому свою точку зрения на замысел и на метод работы.

«Я понимаю режиссера, — пишет он, — который придет на репетицию (или на первую беседу — все равно) с картиной пьесы, совершенно сложившейся, взрослой в его собственной, одной его личной душе, самостоятельно, под напором его личного художественного миропонимания, тех художественных пятен, какие он увидел в

пьесе, тех тонов красочных и звуковых, какие ему подсказали его чувство пьесы, его опыт сценический.

Может быть, он знает постановку еще не в деталях, не знает еще, где ему придется видоизменить задуманное под влиянием тех артистов и художников, с которыми ему придется иметь дело, но видоизменить, не отказываясь от общей картины, общего тона, но он хорошо чувствует ту атмосферу пьесы, в какую он возлетит исполнителей, знает цвет пьесы и ее дикцию... Моя фантазия может оказаться малохудожественной, мой план может быть беден пятнами, мои искания робки, но я твердо знаю, чего я хочу...

...Я понимаю режиссера совсем другого склада, которого пьеса захватила неожиданными красками столкновений, характеров, поэтически жизненных сценических страстей, но который сначала развел руками и говорит: «Совершенно не знаю, как ставить эту пьесу: те приемы, какими я до сих пор пользовался, кажется, здесь не годятся». Может быть, он и ошибается, может быть, нужны те же приемы, более утонченные и усовершенствованные, но, любя новизну, остывая ко всему раз испробованному, он думает, что здесь все должно быть ново и неизведанно и что поэтому и браться за пьесу надо иначе. Может быть, он и ошибается, вернее даже, что ошибается, но он не уверен, и этого достаточно, чтобы считаться с этим. Как быть в таком случае? Для меня ответ совершенно ясен. Надо вжиться в самую пьесу, говорить о ней направо и налево со всеми, кто хоть в какой-либо мере может быть полезен. — с художниками, с актерами и с критиками. — стало быть, надо вдвое, втрое больше общих художественных бесед, чем в предыдущие разы, отнюдь не зарываясь в детали, которые могут засушить чувства. Надо смотреть десятки, сотни, тысячи картин и гравюр, пока в душе режиссера начнут шевелиться какие-то образы, пятна, краски, звуки, отсылающиеся на эту пьесу и ему, режиссеру, как художнику, присущие. Если эти зашевелившиеся образы еще не создадут ему всей картины постановки, ее общего тона, то они дадут ему какие-то отдельные куски. И хорошо, если он их попробует на сцене...

Но суть в том, что я выше подчеркиваю: режиссер делает пробы для того, что он уже почувствовал, пробует инсценировать образы, уже вставшие в его воображении!..

...А вспомните, — продолжает он, — что требовали Вы. Вы хотели, чтобы актеры шли на сцену и играли отрывки из пьесы, когда ни у них, ни у режиссера нет никаких образов. На актеров чтение пьесы [«Драма жизни»] не произвело никакого впечатления... После такого чтения что надо было сделать? Что я и хотел. Приступить к беседам, чтобы зажечь труппу, окунуть ее в художественную атмосферу путем рисунков и снимков и тем самым пробудить в режиссере ряд сценических воплощений. И вдруг режиссер говорит: как ставить пьесу — я не знаю, но знаю одно, что бесед никаких не надо, а надо идти на сцену и играть... Я сразу почувствовал, что такой порядок работы внесет в дело испытанный когда-то сумбур, недовольство, потерю времени, даже загубит пьесу, — я собрал всю энергию для протеста. Я должен был так поступить. Я не смел поступить иначе. Вы на моем месте сделали бы то же самое. И не я, как узурпатор, захватил в свои руки право протестовать, а Вы. Вы сами в течение стольких лет вручили мне право поддерживать строй театра, как общественного учреждения. А поддерживать этот строй — значит, иногда мешать Вам в тех случаях, когда Вы начинаете «другой рукой разрушать» то, что создаете сами»<sup>1</sup>.

Удивительное впечатление производит ответ Станиславского на это письмо.

«Дорогой Владимир Иванович. И я люблю многие Ваши качества, Ваш талант, ум и прочее. И я подавлен тем, что наши отношения испорчены... и я ломаю голову над тем, как их исправить. Я ждал от Вас совсем иных слов, и потому письмо Ваше, за добрые намерения которого я Вас благодарю, не достигло желаемой цели. Не думаю, чтобы наши отношения могли исправиться объяснениями. Слишком они мучительны для моего (очень, может быть, дурного) характера и опасны при Вашем огромном самолюбии... не искать ли другого способа? Заменим объяснение делом. Это самое сильное орудие в Ваших руках против меня»<sup>2</sup>.

Никаких объяснений по поводу существования конфликта, полное молчание по этому, главному вопросу. Почему?

---

<sup>1</sup> Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому, 8—10 июня 1905 г. — Музей МХАТ, № 1614.

<sup>2</sup> Письмо К. С. Станиславского Вл. И. Немировичу-Данченко, 1905 г. — Музей МХАТ, № 5182.



Я думаю потому, что тогда, в то время, Станиславский впервые интуитивно натолкнулся на прием работы, в котором ему почудились совсем новые возможности, но он еще не мог защитить свою точку зрения так последовательно и логично, как защитил свою его оппонент. Станиславский ушел от разговора, как бы заключив своим молчанием тот, еще робкий росток нового, которому нужны были годы, чтобы окрепнуть и дать плоды. Фанатически охранявший покой и могущество Художественного театра, Немирович-Данченко ошибся в оценке опыта, который проводил Станиславский. А Станиславскому понадобилось почти три десятилетия, чтобы окончательно проверить свои открытия и прийти к выводам, определившим направление современных театральных поисков...

Станиславского всегда волновала импровизационная сущность актерского искусства. Импровизационное самочувствие — к этому он подбирался с первых лет в театре, а его экспериментальная работа в этой области длится всю жизнь. В конце жизни был сделан мощный рывок — открытие, касающееся всего процесса творчества, дающее этому творчеству самую надежную основу. Этим открытием был метод действенного анализа.

— Мы сами совершили революцию в театре, — сказал Станиславский, — сделав актера сознательным. Теперь надо совершить новую революцию — сделать актера активным, действующим.

Итак, нужно сам процесс замысла сделать действенным, чтобы в нем участвовали неразрывно физическое и психическое начала. Нужно анализировать всем организмом.

Кроме того, анализируется не только роль, но вся пьеса. Тут лежит принципиальное открытие Станиславского уже по отношению к драматургии. Он, наконец, нашел свой ход к пьесе. Тот ход, который не насиловал бы природу актера, а, наоборот, пробуждал ее к жизни, направлял при этом к самой сути драматического произведения.

Такой метод работы подразумевал совсем новое отношение к слову на сцене. Выученное, зазубренное слово становится веригами, связывает актера по рукам и ногам. Станиславский открыл простую и глубокую истину: если актер может своими словами сыграть роль,

значит, он ее понимает. Текст в первоначальный период работы дается не для заучивания, а для познавая роли.

Надо отметить одну важную вещь. Этот метод работы как непереносимое условие требует талантливой актерской и режиссерской природы. Станиславский никогда не брался своим учением помогать малоодаренным людям. Стоит помнить это требование, потому что известно — самый плодотворный творческий метод, будучи применен на практике малоодаренными людьми, может привести к мертвому педантизму, не совместимому с искусством.

Как же к открытиям Станиславского отнесся Немирович-Данченко? Тот протест против интуитивного, «как бог на душу положит», способа репетиций, что вспыхнул на «Драме жизни», в общем, всегда жил в его душе. Он боялся, что в поисках удобного для себя самочувствия актер может уйти от образа, от глубины его. «Образ. Это то, что меня волнует больше всего. Постоянный мой спор с Константином Сергеевичем». Эта мысль беспокоила его в течение всей жизни. Он говорил об этом постоянно, говорил мне об этом в период работы над «Кремлевскими курантами», говорил и в последнем нашем большом разговоре по поводу предполагавшейся работы над «Лесом» Островского.

Его опасения были не напрасны. Выхолостить, исказить можно любую гениальную мысль. Выхолостить открытия Станиславского можно, оторвав действие от замысла, от предлагаемых обстоятельств пьесы и т. д. Сегодняшний театр дает немало тому примеров.

Но, коснувшись разногласия, я тут же думаю о том, как в других важнейших проблемах они нащупывали и решали основные вопросы актерского искусства.

Замечательно было то, что своим собственным путем Немирович-Данченко шел к тому же, к чему пришел Станиславский. Как и Станиславский, он задумывался о неразрывности физического и психического. Все его учение о «бытии» — об этом. О «мизансцене тела» — тоже об этом. На выброшенный Станиславским лозунг — «физическое действие!» — последовал лозунг Немировича-Данченко — «физическое самочувствие!». (Сегодня мы можем сказать, что без верного физического самочувствия нельзя верно найти физическое действие.)

По существу, они расходились лишь в методологическом подходе к первому этапу работы. Владимир Иванович считал, что надо идти от замысла, от точно определенной сверхзадачи — к действиям, самочувствию и т. п. Он был феноменально одарен умением замысливать спектакль, характер, сцену. Его чисто режиссерское мышление было необычайно активным. (Вторым после него в этом отношении, из тех, кого я наблюдала, могу назвать А. Д. Попова.) Эта особенность, это качество таланта, конечно, накладывало печать на весь процесс работы (не степень таланта, а именно — качество его). Роли режиссера как кормчего — этому надо учиться у Немировича-Данченко.

Станиславский требовал совместного актерского и режиссерского анализа тех же вещей. «Разберемся вместе!» Он часто не формулировал замысел, может быть, не мог так рассказать о нем, как Владимир Иванович с его литературным даром, но он всегда чувствовал его. Он знал, куда должен идти анализ, и сразу ощущал, когда этот анализ шел не в ту сторону.

Меня всегда поражала реальность того, как Владимир Иванович ощущал уже навеки ушедшего Константина Сергеевича. Он был для него живым. Он не договорил с ним о многом и продолжал проверять свои мысли, сочиняя возможные возражения. Как только он касался мыслью Константина Сергеевича, у него начинался внутренний диалог с ним и, может быть, именно в эти минуты нерасторжимая привязанность его к Константину Сергеевичу была ощутима.

Недоговоренным осталось отношение Станиславского к внутреннему убеждению Немировича-Данченко, что в искусстве режиссуры слово, заражающее актера, является ни с чем не сравнимой силой.

«Когда я стараюсь проникнуть в самую глубь явлений, когда я напрягаю свои силы, чтобы заразить актера тем чувством тайного творчества, которое я получаю от пьесы или роли, заразить актеров тем ароматом авторского творчества, который не поддается анализу, слишком ясному, той проникновенности психологии, которую не подгонишь ни под какую систему и не подведешь ни под какие корни чувств, когда дважды два становится не четыре, а черт знает чем,—тогда Вас охватывает дрожь протеста. И не только потому, что Вам кажется, что актер легко потеряет технические нити, но и



еще по каким-то более глубоким стихийным побуждениям души.

И наоборот: когда Вы начинаете подходить с «материальными» приемами к тому, что составляет лицо автора или роль, аромат его духа,— мне начинает казаться, что и на этот раз, как было много за 15 лет, театр проходит мимо тайн искусства и проникновенной психологии и становится грубой фабрикой, заводом суррогатов. Тогда мы становимся врагами...»<sup>1</sup>.

Станиславский в порыве гениального прозрения утверждает, что все тайны искусства доступны человеческому разуму. И Немирович-Данченко с поразительной тонкостью проникает в эти тайны, но упорно не хочет с ними расставаться.

Любое, самое сложное психологическое движение души надо уметь перевести в действие, говорит Станиславский. Да, необходимо перевести в действие, подтверждает Немирович-Данченко, но это арифметика актерского искусства, а есть еще алгебра и геометрия, когда действует образ, характер, рожденный неповторимой личностью автора, когда на сцене возникает атмосфера, принесенная актером, когда рождаются чувства, неподвластные никакому анализу.

Они спорили, мучительно признавая правоту друг друга, строя и развивая не только неповторимое явление — Художественный театр, но, что, быть может, еще гораздо важнее, — создавали науку о творчестве актера и режиссера.

---

<sup>1</sup> Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому, 1914 г.— Музей МХАТ, № 1699.

# ШКОЛА РЕЖИССУРЫ Вл. И. НЕМИРОВИЧА- ДАНЧЕНКО

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Немирович-Данченко был художником-патриотом, свято верившим, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных»<sup>1</sup>. И до самого последнего дня оставался глубоко современным человеком, живущим всеми интересами своей страны и своего народа.

Всю свою жизнь защищал и отстаивал Владимир Иванович мысль о связи и взаимозависимости искусства и действительности, о преобразующей роли театра — воспитателя и учителя народа.

Не случайно в далекие дни возникновения Московского Художественного театра Владимир Иванович записал на первом же листке своего известного доклада в городскую думу изречение Гоголя: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная ме-

---

<sup>1</sup> «Из прошлого», стр. 373.

жду собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясенным, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»<sup>1</sup>. (Последние слова Владимир Иванович выделил, считая их наиважнейшими.)

Владимир Иванович признавал за театром широкое и неотъемлемое право вмешательства в жизненные вопросы и требовал от художников театра, чтобы они пользовались этим правом повседневно, чтобы оно было их священной обязанностью. В то же время он подчеркивал, что театр лишь тогда в состоянии осуществить это право, когда он верен жизни во всем объеме своего искусства, от крупного и до мелочей.

ТРИ ВОЛНЫ. Немирович-Данченко был подлинным пропагандистом реализма на театре, реализма углубленного, реализма с большой буквы; в беседах своих, и в статьях об искусстве, и практически, в ходе работы над спектаклем, он постоянно вскрывал и демонстрировал актерам содержание этого основополагающего понятия.

«Я хочу говорить о трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех волнах, из которых создается театральный представитель. И, значит, о трех путях к нему: *социальном, жизненном, театральном.*

...Только соединение всех этих восприятий дает полноту художественности, создает полноценное театральное произведение»<sup>2</sup>, — писал он незадолго до смерти в заметках «Мысли о театре» (подчеркнуто мною. — М. К.).

Вне идейности Немирович-Данченко не мыслил себе искусства; он не мыслил его иначе даже в годы, когда Художественный театр только-только зарождался и его творческие принципы не оформились окончательно, не окрепли. Владимир Иванович не оставлял борьбы за идейность и в самые тяжелые для театра, как и для всей передовой русской интеллигенции, годы реакции, последовавшие после разгрома революции 1905 года.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 63.

<sup>2</sup> Там же, стр. 178.



В самый разгар этого мрачного периода он с упреком говорил актерам Художественного театра: «Вся труппа и режиссер — лучшие в мире. Недостает подъема идейного, подходим к пьесе с мелко налаженной душой и станем мелкими натуралистами. Если же подходить с большой идеей и возвышенно налаженной душой артиста, то мелочи отпадут, и жизнь сама поможет создать высшее»<sup>1</sup>.

Он отчетливо сознавал уже в то время, что измена передовому знамени влечет за собой смерть искусства, делает его мелким, бескрылым. С болью писал он в ту пору И. М. Москвину, имея в виду наметившееся отставание искусства Художественного театра от идейных задач современности: «С этим надо кончить решительно и очень энергично, а то мы с «Месяцами в деревне», да «Мудрецами» окончательно уйдем от нашей дороги свободного и художественного театра, от той дороги, где были «Штокман», «На дне», «Бранд» и «Мещане» и т. д. ...Разве Вы не чувствуете, до чего мы отстали от тех, кто идет впереди? От тех, кто, в сущности, и создал нам нашу славу?»

Конечно, нас будут много ругать... люди с усыпленной совестью будут вопить, что их тревожат. Но это надо встретить мужественно. Иначе, когда — очень скоро! — наступят боевые дни, мы будем бежать на запятках»<sup>2</sup>.

Владимир Иванович мучился сознанием невыполненного долга перед народом, настойчиво, снова и снова напоминал своим товарищам о том, что только боевое участие в современных вопросах спасет театр от упадка, поможет ему удержаться на высоте подлинно художественных задач.

Понятие социального не осталось неизменным в понимании Немировича-Данченко. Оно развивалось и крепло с политическим ростом художника и всего советского театра. В юбилейные дни 1938 года, когда широко праздновалось 40-летие МХАТ, он говорил:

«Революция углубила наше понимание искусства и сделала его мужественнее и сильнее.

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 119.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: В. Я. Виленкин, Русская классическая драматургия на сцене Московского Художественного театра, 1917—1947 гг.— «Ежегодник МХТ» за 1947 г., М., 1949, стр. 203—204.

...МХАТ всегда признавал только искусство, насыщенное большими мыслями,— теперь он наполняет свои постановки крупными социальными политическими идеями. Он хочет, чтобы они передавались зрителю через совершенную художественную форму, давая зрителю непосредственную и светлую радость. ...Он хочет подлинного социалистического гуманизма, наполненного любовью к труду, Родине и человечеству и ненавистью к его врагам»<sup>1</sup>.

Таков был проникновенный взгляд передового художника на основополагающую и направляющую роль идейности в театре, заставившей его поставить «социальное» на первое место.

Но большой художник-практик, Владимир Иванович глубоко понимал, что достижение идейности в искусстве— это вовсе не такое простое дело и что оно никак не сводится к декларированию со сцены каких бы то ни было идей. Сам он смог поставить ряд замечательных, значительнейших в идейном отношении спектаклей именно потому, что великолепно знал всю сложность и своеобразность достижения подлинной социальности.

Его понимание идейности было глубоким и исключало всякую возможность грубой тенденциозности, спекуляции на политической теме, слишком поспешных попыток «отобразить» в произведениях для театра конъюнктурную «злобу дня».

Владимир Иванович ратовал за органическую идейность, идейность, претворенную в плоть и кровь художественного произведения, пропитывающую каждую букву его. Это свое требование он распространял на искусство и режиссера и актера.

Актер должен овладеть природой чувств героя, осуществлять логику его действий, проникаться его мышлением, всем его индивидуальным складом. Но это совсем не значило для Владимира Ивановича, что актер, проникнувшись логикой образа, может идти на поводу у последнего, расценивать происходящее в пьесе только с позиции образа и потому во всем оправдывать его.

В процессе работы над пьесой у актера, как у человека определенного мировоззрения, носителя общественных взглядов своей эпохи, складывается то или иное отношение к образу, идейная оценка его. В зависимости

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 154—155.

от своей точки зрения на образ, от идейного и эмоционального восприятия образа режиссер и актер намечают акценты в роли, отбирают краски, решают для себя, какие черты характера героя следует в первую очередь подчеркивать и наживать. Так возникает то, что обычно называют замыслом, трактовкой, интерпретацией драматургического образа. Но как только сложилось известное отношение к образу, определился круг его характерных свойств и проявлений, наживать эти свойства актеру нужно органически, со всей искренностью, с полной верой в предлагаемые обстоятельства пьесы. А где-то в глубине существа актера, «в мозжечке», как любил выражаться Владимир Иванович, по-прежнему будет сидеть «прокурор», и он-то и «поддаст жару в исполнение всех тех задач, которые подсказываются переживанием...»<sup>1</sup>.

Обращаясь к исполнителям спектакля «Последние дни» М. Булгакова (рассказывающего о травле и гибели Пушкина), Владимир Иванович говорил: «...мало злые вы все, очень добродушно общес актерское отношение к самому произведению. Добродушно актерское отношение к судьбе Пушкина. Вас мало разозлило то, как относятся к Пушкину и дома, и во дворце, и в литературе. Вам мало, что затравили «солнце России», «солнце поэзии». Там, где-то в мозжечке актера, где помещается идеологическое отношение к своей роли,— там инертно, слабо, не серьезно, не зло»<sup>2</sup>.

Делая на репетиции замечания В. Л. Ершову, игравшему Николая I, Владимир Иванович указывал:

«Вы говорите про Пушкина, что «он дурно кончит», и говорите это добродушно. Это неверно. Нужно сказать эту фразу с таким внутренним пафосом зла, чтобы я по вашим глазам понял, что не просто «он дурно кончит», а что «я его дурно кончу». Сила очень большая в этом, злая сила, а не добродушие»<sup>3</sup>.

Для того чтобы это необходимое актеру «идеологическое отношение к роли» было выражено сильно и страстно, нужно подходить к искусству не с «мелко налаженной душой», не с узкой меркой обывателя и мещанина, далекого от идейных задач современности,

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 340.

<sup>2</sup> Там же, стр. 330.

<sup>3</sup> Там же, стр. 340.



а с постоянным горячим и подлинным интересом к большим политическим событиям дня. Нужно, говорил Владимир Иванович, добиться, чтобы ведущие идеи времени стали «непрерывными социальными чувствами» режиссера и исполнителей, и тогда они уже не ошибутся, расставляя в спектакле идейные акценты, и тогда социальное начало само по себе пронизает произведение искусства, определит политическое звучание его. Социальное воспитание не даст режиссеру ни в чем погрешить против жизненной правды, ошибиться в оценке классово-социальной сущности каждого персонажа пьесы.

Таково положение Владимира Ивановича о передовом мировоззрении художника как первом и обязательном условии полноценного реалистического искусства.

Сражаясь за жизненную правду на театре, он понимал, что она может быть отражена в искусстве полно и неполно, глубоко и поверхностно, в проявлениях коренных и решающих или случайных и внешних.

И если «социальное», по учению Немировича-Данченко, должно опираться на жизненное, то и жизненное в свою очередь должно браться не стихийно, не случайно, а в свете того прожектора, каким являются идейные требования. Владимир Иванович учил нас, что между стихийным и сознательным отражением жизненного процесса — дистанция огромного размера.

Идейность в понимании Владимира Ивановича — это отбор типического, интерес к явлениям крупного содержания, умение показать в действии и в верном соотношении все социальные силы общества. Иначе говоря, это есть единственная основа для раскрытия жизненной правды в искусстве.

А с другой стороны, самая правильная, самая передовая идея не найдет своего воплощения на театре, если актер не сумеет окунуть ее в настоящую жизненную конкретность, если она не будет вырастать органически из самого содержания пьесы, образа, спектакля. Голая тенденция так же противна серьезному искусству, как и стихийная, неотобранная передача потока явлений.

Так формулирует Владимир Иванович взаимосвязь и диалектическое единство социального и жизненного в искусстве.

Владимир Иванович не терпел неправды на театре ни в каких видах. Малейшие ее признаки заставляли

его иногда зачеркивать весь спектакль, отвергать плоды длительного труда одаренных исполнителей. Если на сцене не было правды, не было жизни, реальной и осязаемой, его уже не интересовали ни мастерство, ни формальные достижения, ни великолепные краски, ни растраченные впустую блески режиссерской фантазии.

Он не признавал театрального искусства вне правды характерных черт эпохи, типических деталей, оживляющих ту сценическую атмосферу, в которой действуют персонажи пьесы, то есть того, что он называл бытом. Он считал, что быт во все времена был, есть и будет одной из привлекательнейших сторон театрального искусства; сам он и в жизни и в творчестве не умел видеть людей вне той привычной им среды, в которой с особенной ясностью и полнотой проявляет себя тот или иной человеческий характер. Он был замечательным мастером по отбору точных красок быта, вплоть до мельчайших привычек, обычаев, черточек, присущих героям пьесы.

В то же время он не уставал подчеркивать, что если театр и актеры останавливаются только на внешней правде образа, если они не идут дальше, не проникают в мир человеческих мыслей и чувств героя и их игра лишена обобщения, поэтического подъема, то это значит, что жизненное в их работе уступало место житейскому, реалистическая глубина — плоскому, бескрылому натурализму.

Его мысли смыкались с замечательным высказыванием Горького: «Факт — еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл»<sup>1</sup>.

Именно этот отбор существенного, обязанность театра ставить на сцене коренные вопросы жизни имел в виду Немирович-Данченко, утверждая свой тезис о реализме, отточенном до символа. Говоря о реализме, отточенном до символа, он подразумевал ту степень обоб-

---

<sup>1</sup> М. Горький, О литературе, М., «Советский писатель», 1953, стр. 563.

щения, когда произведение искусства, сохраняя всю силу конкретного документа эпохи, отмечено широкой типизацией, несет в себе неумирающие идеи, способные вдохновлять целые людские поколения.

Он не терпел фальшивой романтики в искусстве, надуманных страстей и чувств, всего того, чем художники старого театра подчас пользовались при сценическом воплощении образа. Он не терпел актеров, которые жили на сцене не подлинными переживаниями героев, а «красотой стиха», красотой позы, красивой декламацией, воображаемой горячностью. Именно в этом видел он «ужас театральной лжи». Но, восставая против этого ходульного, ложного театрального романтизма, Владимир Иванович высоко ценил подлинность романтических взлетов в искусстве.

«Не нужно бояться слова «поэзия», не нужно думать, что поэзия — это непременно лунный свет и фальшивая интонация,— писал он,— не надо бояться слов «подъем», «пафос», не нужно думать, что «подъем», «пафос» — это значит непременно ложный внешний прием, внешняя декламационность»<sup>1</sup>. Он всегда говорил с горячностью, что в том-то и заключается громадная сила русского искусства, что оно может охватывать поэтически самые будничные черты быта. Он приводил в пример «Мертвые души» Гоголя, произведение до такой степени богатое бытовыми подробностями, что читатель отчетливо представляет себе и фантастические лохмотья Плюшкина, и медведеобразный облик Собакевича, и знаменитую таратайку Чичикова, и даже камни на мостовой губернского города, по которой катит гоголевский герой. И в то же время Гоголь справедливо и по чести назвал «Мертвые души» поэмой. Это поэма и по широчайшему охвату явлений дореформенной русской действительности, и по силе и глубине обобщения, и по высокой взволнованности автора, пронизывающей каждую строку произведения.

Он видел образцы подлинного романтизма в лучших спектаклях Художественного театра, одухотворенных поэзией и в то же время отвечающих самой придирчивой требовательности правды. Он говорил о «Царе Федоре» как о произведении шекспировского духа, он замыслил своего «Юлия Цезаря» как спектакль, где достовер-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 174.



ность исторических подробностей лишь способствует выявлению трагедии нации, охваченной пожаром грандиозных драматических событий; он вспоминал о Качалове в «Бранде», о заключительном монологе Ольги — Еланской в «Трех сестрах», о Штокмане и Сатине Станиславского, наконец о самом Станиславском, о всей его жизни в искусстве как о явлениях, в высокой степени проникнутых поэзией и романтикой.

Он считал особенно важным, чтобы поэтическим подъемом были отмечены спектакли современной темы, основанные на произведениях советской драматургии. Этого требовало само изменившееся содержание жизни, ее повседневная героика, о которой люди мечтали веками и которая наконец стала реальностью наших дней. Он боролся со сниженностью тона в советских спектаклях, учил актеров «не бояться больших идей, больших слов». Работая над «Половчанскими садами» Л. Леонова, он принципиально обосновал в беседе с актерами это свое понимание советской драматургии как драматургии, требующей от актеров героической интонации, высокой одухотворенности, страстной взволнованности чувств.

«...В пьесах Чехова — тоска по лучшей жизни. А у Леонова... жизнь *пришла*, очень сильная, яркая. И театр и поэт показывают сильных людей с благородными чувствами, людей, которые строят заводы, пускают новые паровозы, и все это не для своего личного счастья, а для торжества общечеловеческой идеи, для социализма, для коммунизма, для каких-то одухотворенных громадных идей. В пьесе Леонова действуют люди, отдающие этому самые лучшие чувства, самые лучшие переживания своего существа, но встречающие на пути препятствия, за осуществление величайших задач борющиеся и побеждающие. Мы должны подойти к пьесе с ощущением этого «большого дыхания» и далеко направленной фантазии — выше и дальше, чем простые реальные действия... Подъем над будничной действительностью, подъем в искусстве всех тех великолепных, благородных чувств, которыми полны действующие лица. Этот подъем в себе носить!.. Потом, каждую ближайшую задачу непременно реально рассмотреть и не бояться, что это будет «страшно реально», до натурализма. Натурализма не будет. Можно на сцене пить настоящий квас, настоящее молоко — я против этого ничего не скажу, если я

вижу, что весь спектакль широко и смело охватывает жизнь, если это — поэзия искусства, театра, а не фотография»<sup>1</sup>.

Он не уставал повторять эти свои мысли всякий раз, когда Художественный театр сталкивался с произведениями современной темы. Он развертывал перед актерами многочисленные живые параллели, свидетельствующие о том, как входит романтика в советскую повседневность, как поэтичны в самой своей основе будничные дела советских людей.

Нетрудно увидеть, что критерий жизненного, с которым подходил к искусству Владимир Иванович, уже в самом себе заключает требование театральности, того, что он метко называл чувством театра — необходимым качеством сценического художника.

Если речь идет об искусстве, одухотворенном поэзией, а не об унылом бытописательстве, если от актеров требуется, чтобы их воображение умело отбирать типичное в жизни, то соответственно с этим и выразительные средства театра должны быть не механической копией жизни, а творческим претворением ее.

Ратуя за «живого человека на сцене», требуя, чтобы в театре все было так же просто и вместе с тем так же сложно, как и в жизни, Владимир Иванович был страстным противником мелких, невыразительных переживаний.

«Где границы тождественности органических, естественных самочувствий актера с театральными? — ставил вопрос Владимир Иванович и отвечал: — Тождественности полной не может быть. Актер, актриса, переживающие на сцене, скажем, глубокие страдания, где-то, в каких-то тайниках своего существа отдаются полной радостью этого переживания. Актер, актриса радуются, переживая на сцене страдания, чего уже никак нельзя сказать о человеке, когда он страдает: там нет никакого элемента радости. Вот самая коренная, зерновая разница между правдой театральной и правдой жизненной, естественной»<sup>2</sup>.

Он сетовал, что боязнь впасть в фальшивое переживание подчас удерживает актера на «азбуке и арифме-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 314—315.

<sup>2</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, О простоте актера.— «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. 1, М., 1946, стр. 21.



Тике» сценического мастерства, на правде простейших действий, не возведенных в степень искусства. Он презирал то качество актерской простоты, которое граничит с простецкостью, вытесняющей со сцены большую правду человеческих чувств.

Владимир Иванович в последние годы много говорил о мужественной простоте как определяющем стиле зрелого, взращенного советской действительностью современного театра. Мужественная простота — простота трудная; простота не от бедности, а от богатства фантазии, не от убогости мысли, а от высокого полета ее, не от прозаической сухости, а от поэтической щедрости художника. Это простота Пушкина и Чехова, это правда трагических взлетов Шекспира, прозрачность музыки Чайковского, суровая мудрость суриковского письма.

«Мужественная простота, — писал Владимир Иванович, — сама по себе заключает непременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, в характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально»<sup>1</sup>.

Социальное, жизненное, театральное выступают в этом определении как части единого целого, взаимодействующие и непрерывно связанные между собой.

В своей практике Владимир Иванович показывал замечательные образцы органического слияния этих трех частей, позволившего ему создать такие шедевры социалистического реализма, как спектакли «Враги», новая редакция «Трех сестер», «Анна Каренина»...

На этих спектаклях зритель испытывал сильнейшее социальное воздействие — в них была острейшая тенденциозность, возникавшая без малейшего «нажима», логикой самих событий, с помощью той «мудрой композиции», о которой Немирович-Данченко писал Горькому.

Блестящий урок того, как достигается этот результат, как практически осуществляется органическое слияние «трех волн» в процессе подготовки спектакля, я получила от Владимира Ивановича во время работы над спектаклем «Кремлевские куранты».

Постановка спектакля была поручена Леониду Мироновичу Леонидову и мне. Позднее в работу вступил Немирович-Данченко.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 149.



Еще до того как Владимир Иванович принял на себя руководство постановкой, была проделана большая предварительная работа. В творческой жизни Леонидова «Кремлевские куранты» были большим событием. Художник огромного интеллекта, всегда страстно интересовавшийся политикой, с увлечением изучавший философские труды Ленина, он весь ушел в эту работу. Леонидова, всю жизнь мечтавшего о широких романтических полотнах, чрезвычайно увлекла идея создания политически масштабного спектакля с образом Ленина. Он стремился насытить спектакль ощущением необыкновенного быта 1920 года, атмосферой той великой и суровой эпохи, чтобы ярче засияла величественная мысль Ленина, его непоколебимая вера в победу социалистического строя.

Леонидов требовал от исполнителей подлинного проникновения в эпоху, широты и страстности мыслей и чувств, без которых невозможно раскрыть тему революции и становления новой жизни. Он часами рассказывал актерам о героических событиях первых лет революции, подчеркивая особенный характер этого незабываемого времени.

— Несмотря на все невзгоды и грозы, которыми были так насыщены эти годы, я вспоминаю о них с огромным наслаждением, — говорил он. — Это было время романтики. Было очень тяжело, и все же в этом времени было колоссальное обаяние.

Леонид Миронович заражал всех своим страстным отношением к спектаклю, своей влюбленностью в него.

Войдя в работу, Владимир Иванович высоко оценил общую направленность, которую дал спектаклю Леонидов. Он также увидел возможность создания при воплощении пьесы Погодина большого социально-философского спектакля, в котором на фоне подлинного быта эпохи раскрывались бы многие человеческие судьбы, концентрирующиеся вокруг главного — образа Ленина. Однако он многое изменил в спектакле, и эта его работа была необычайно интересна и поучительна.

Первое принципиальное изменение, внесенное Немировичем-Данченко, коснулось структуры самой пьесы. В первоначальном варианте спектакль начинался с лирической сцены «У опушки», в которой на фоне великолепно прочувствованной художником В. В. Дмитриевым русской природы раскрывалась тема отношения народа

к Ленину. Владимир Иванович решил, что нужно начинать спектакль с картины, живописующей эпоху.

— Только так можно заставить зрителя ощутить время во всей его исторической конкретности, с его суровой неповторимой поэзией, — говорил он, предлагая начать спектакль сценой «У Иверской» и изменить эту сцену в сторону увеличения ее масштабности и социальной конфликтности.

В первоначальном режиссерском варианте сцена «У Иверской» была поставлена с небольшим количеством участников. Забелин появлялся под вечер, когда люди уже давно разошлись по домам. Лишь человек десять случайно застряли здесь, усталые, голодные, злые.

Владимир Иванович категорически возражал против такого решения этой сцены.

— Здесь должно участвовать не десять, а сто человек, — говорил он. — Перед зрителем кипит всецветное торжище. Сюда выброшены обломки всех слоев, сокрушенных железной рукой великой революции. Какая великолепная возможность показать здесь столкновение двух миров. Нафантазируйте как можно больше фигур, в которых, как в зеркале, отражалась бы с негативной стороны эпоха, переломная в истории человечества. Соберите сюда спекулянтов, жуликов, воришек, бывших людей. Покажите, как все они стараются любым путем зацепиться, любой ценой дожидаться лучших времен.

Не случайно Забелин демонстративно приходит торговать спичками именно сюда, где собирается голодный, все продающий люд, готовый обменять на хлеб решительно все — от кружев до церковных колоколов. Здесь Забелин еще сильнее растравляет свою душу, убеждая себя, что пришел конец всему, что ему дорого: науке, культуре, цивилизации...

Предложенное Владимиром Ивановичем изменение начала спектакля вело к резкому усилению социальной волны, которую он считал особенно важной в спектакле о Ленине.

Этой же задаче служил и новый финальный эпизод картины, который должен был перевести всю сцену в новый план, напомнить зрителям о том, что пришла победоносная революция, что за ней будущее. Так появился проход курсантов, рослых, в буденовских шлемах. От одного их появления разбегается во все стороны спекулянтская нечисть.

В соответствии с таким режиссерским решением возникла и превосходная декорация Дмитриева к этой картине, где неожиданным контрастом в мрачный колорит врывался революционный плакат с фигурой красноармейца в шлеме и строками из «Левого марша» Маяковского.

Заботясь о «социальной волне», Немирович-Данченко в то же время не забывал и о «жизненном» и о «театральном». Он хотел, чтобы служба в часовне, возле которой снуют толпа спекулянтов, звучала так, как она в действительности еще звучала в те годы. Старинные церковные песнопения, неожиданно вплетаясь в трагикомические эпизоды, сообщали им ноту подлинного драматизма. Далеко не для всех зрителей этот момент имел значение в плане усиления жизненной достоверности спектакля, потому что большинство из них мало разбиралось в церковной службе, но театральное значение — усиление контрастности и ощущение своеобразия эпохи — здесь, безусловно, было налицо.

Социальное начало в спектакле, естественно, связывалось прежде всего с образом Ленина.

Владимир Иванович понимал, что перед Художественным театром встала в этом спектакле самая ответственная, самая грандиозная из всех задач, какие только могут стоять перед нашим искусством, — задача воплощения образа Ленина. Владимир Иванович утверждал, что встреча с ролью такого величия и масштаба является громадной вехой в творческой жизни актера и требует от него самой интенсивной работы над собой, над своим политическим кругозором, над своими человеческими качествами. Иначе он не имеет права даже заглянуть в духовный мир человека, осуществлявшего невиданные в истории человечества социальные преобразования во имя счастья людей.

— В сюжетной схеме пьесы, — говорил Владимир Иванович, — раскрывается только крошечная часть величия Ленина. Нам надо добиться, чтобы в каждой реплике исполнителя Грибова характер Ленина отражался бы так, как в капле воды отражается солнце. Для этого надо фантазировать круг занимающих Ленина вопросов, надо почувствовать природу его мышления, природу мышления гения.

Владимир Иванович часами работал с А. И. Грибовым. Он требовал, чтобы актер ощутил необычную ду-



ховную интенсивность Ленина, стремительный полет его крылатой мысли, ту ее молниеносность, которая, как говорил Владимир Иванович, прежде всего характеризует гения.

Было чрезвычайно поучительно наблюдать, как Владимир Иванович так стягивал все жизненные и театральные нити спектакля, что они, с одной стороны, освещались светом этого центрального образа, а с другой — давали как бы дополнительную грань, высвечивали ленинский образ. Зорко находил он детали, которые сильнее оттеняли великий подвиг Ленина, прозревающего сквозь тьму тяжелого, голодного времени поступь новой, социалистической эпохи.

Анализируя даже самые незначительные образы пьесы, Немирович-Данченко требовал, чтобы в каждом из них раскрывалась не только личная судьба, но и определенное и точное отношение персонажа к революции и Ленину, чтобы тема «Ленин» была центральной. Он хотел, чтобы ответ ленинского гения доходил до зрителя в самых различных образах — и в образе матроса-революционера Рыбакова, беззаветно преданного делу партии, и в образе саботирующего инженера Забелина, для которого встреча с Лениным становится переломным пунктом всей его дальнейшей судьбы, и крестьян, встречающихся с Лениным во время охоты, и старого часовщика, ремонтирующего куранты.

Выдвигая на первое место социальное звучание спектакля, Владимир Иванович не мыслил постановки вне связи с важнейшими идеями нашего общества.

Владимир Иванович стремился найти близких его требованиям драматургов в первую очередь среди современных писателей. Он считал, что современная пьеса имеет для зрителя гораздо больше притягательной силы, чем пьеса классическая, даже если она, эта современная пьеса, менее совершенна, менее чеканна по форме. Он много раз говорил о том, что театр, не имеющий современного репертуара, обречен на омертвление, на творческую гибель. Он требовал, чтобы театр шел в ногу с временем, жил теми идеями, теми темами, которые в данный момент волнуют народ.

Ориентируясь в основном на творчество советских драматургов, добиваясь от их произведений классической ясности форм, Владимир Иванович предлагал включать в репертуар только те из классических пьес,

«в которых отражаются благороднейшие современные идеи». В лучших его спектаклях о прошлом всегда бился живой пульс современности, потому что он, режиссер-постановщик, точно знал, зачем нужен сегодня этот спектакль, какие струны призван он задеть в сердце зрителя наших дней, к чему призвать, чему научить его.

С уважением относясь к живым, плодотворным традициям русской сцены, Владимир Иванович в то же время энергично предостерегал и режиссеров и актеров от рабского следования традициям, от превращения их в догму. Он говорил: сегодня традиция, а завтра уже штамп. Актер, творящий образ в пределах чужого, уже отзвучавшего замысла, не сможет внести дыхание времени в старую пьесу, омолодить ее.

Есть и вторая причина, обязывающая театр, приступая к постановке классической драмы, отрешиться от всех устоявшихся представлений о ней. Владимир Иванович часто говорил о том, что великие драматурги прошлого наряду с глубочайшим проникновением в гайники человеческих душ, со способностью подниматься до постановки вечных, неумирающих проблем отдавали значительную дань театральным вкусам своей эпохи. И потому даже на произведениях, отмеченных бессмертием, лежит отпечаток старой, отжившей сценической техники, чуждой и даже враждебной театру наших дней. Это касается всех классических авторов, до Шекспира включительно. «Почему современный театр всегда должен идти к Шекспиру, пусть и Шекспир к нему подойдет! — говорил Владимир Иванович в 1940 году на собрании труппы МХАТ. — Я беру от него только то, что никогда не будет мелко, и то, что не может быть фальшиво. Все то, что нам нужно от старого театра, от самой драматургии, возьмем, а что не надо — отбросим»<sup>1</sup>.

Эту смелую формулу Немирович-Данченко повторял всякий раз, сталкиваясь с классической драмой. Когда Художественный театр начал работать над «Горем от ума» (1938), Владимир Иванович говорил актерам: «Мне нужен глубокий анализ заложенного в «Горс от ума» быта, мне нужны краски этого быта. Но я рассматриваю этот быт сегодняшними глазами, а не гла-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 176.

замыслил того зрителя, для которого театр был только хорошим развлечением...»<sup>1</sup>.

Итак, во-первых, Владимир Иванович считал условием успешной работы над классической драмой умение театра взглянуть на нее по-новому, «свежими и нынешними очами» (Гоголь), во-вторых, он предлагал воплощать классические образы без всякой оглядки на каноны и традиции, средствами передовой и непрерывно развивающейся техники советского театра. Лишь выполнение этих двух условий может превратить спектакль о прошлом в произведение, отвечающее насущным запросам сегодняшнего дня.

Настаивая на свободном, «не перегруженном традиционностью» отношении театра к драматургическому материалу, Владимир Иванович был в то же время глубоко убежден, что в судьбе спектакля главную, определяющую роль играет литературная первооснова.

Авторский замысел был основным источником, из которого Владимир Иванович черпал материал для творчества. Авторскому замыслу он подчинял весь творческий процесс актера. Он подразумевал под театром ансамбль такой театр, который сознательно претворяет во всех частностях сценического произведения идею автора, и в процессе подготовки спектакля не устает проверять каждую его краску, каждую наработанную деталь через тот же авторский замысел.

— Или не ставить пьесу, или проникнуться автором... Найти то, что в произведении его есть личного, ему присущего,— говорил он не однажды и был в этом строг и придирчив до мелочей.

Но Владимир Иванович не ограничивался тем, что настойчиво требовал от актера умения разобраться в замысле и конкретном содержании отдельной выбранной к постановке пьесы. Он считал, что нельзя понять до конца ни одного произведения, не постигая того, что он называл «лицом автора». Мало знать только пьесу, нужно понять автора в целом, почувствовать его неповторимый стиль, его собственный взгляд на вещи, его метод творческого воспроизведения человека в искусстве.

Вот почему на вопрос участников будущего спектакля, что им почитать, например, по «Грозе», Владимир Иванович неизменно отвечал: «всею Островского»,

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 218.



точно так же как в других случаях: «всего Чехова» или «всего Толстого». Он требовал, чтобы это чувство стиля, эту способность ощущать почерк автора режиссеры и актеры развивали в себе постоянно, как залог успешной работы в театре.

Чувство авторского стиля у самого Владимира Ивановича было потрясающее. Он с полуслова угадывал автора незнакомого произведения, если только когда-либо знал другие его вещи. Он рассказывал об этом своем свойстве театральной молодежи МХАТ:

«Если говорить о себе, о том, как я сам воспитал в себе эту способность, — она, вероятно, развилась оттого, что с самой юности я углубленно воспринимал то, что читал. Не только прочел — «ах, как интересно!» — заволновался и отошел, а именно углубленно искал самую сущность автора, систему его мыслей и приемов, и развил в себе это чувство настолько, что такой-то образ, такие-то взаимоотношения, независимо от заголовка, говорили мне: это Тургенев, а не Гончаров, или Гончаров, а не Тургенев; это Островский, а не Писемский; это Алексей Толстой, а не Лев Толстой; это Шекспир, а не Шиллер, или Шиллер, а не Шекспир. И т. д.»<sup>1</sup>.

Но для того чтобы проникнуться стилем автора, почувствовать прелесть его индивидуального облика, театру нужно в выборе репертуара ориентироваться на драматургов с ярко выраженным лицом, с неповторимым почерком, со своим собственным видением жизни, чтобы за драматургическим текстом проглядывал целый большой мир, способный напитать воображение актера, разбудить его творческую природу. Владимир Иванович всегда предпочитал пьесы несовершенные по форме, когда в них чувствовалась индивидуальность автора, самостоятельный взгляд на вещи, ловко скроенным драматическим поделкам, не несущим в себе и следа подлинной самобытности.

В постижении стиля автора, его неповторимого лица Владимир Иванович придавал огромное значение интуиции, считая ее одним из первых признаков зрелого таланта. Он понимал под интуицией творческое воображение, которое, разбуженное авторским замыслом, действует в сфере этого замысла, но вбирает в себя и весь круг личных ассоциаций режиссера и ак-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 224.

теров. Владимир Иванович высоко ценил жизненный опыт, наблюдательность, широту умственного кругозора режиссера и актера, их умение отказываться от внешне эффектных решений, нарушающих авторский замысел, во имя решений, подсказанных чутким проникновением в существо авторской ситуации.

Он придавал огромное значение правильному распределению ролей и говорил, что оно предполагает интуитивное чувство режиссером-постановщиком того, как конкретный авторский образ может быть воплощен данной актерской индивидуальностью.

Добровольное и принципиальное подчинение всей работы над пьесой авторскому замыслу никогда не превращалось у Немировича-Данченко в слепой пиетет перед литературным первоисточником. Он никогда не рассматривал ни себя, ни актера как бездумных копиистов, выполняющих чей-то чужой приказ. Он не допускал и мысли о том, что сценическое искусство, являясь искусством вторичным, лишено самостоятельных функций. Напротив, он всегда горячо отстаивал его творческую самобытность. И в этом нет никакого противоречия, как нет противоречия между зависимостью писателя от жизни, которую он изображает, необходимостью быть верным этой жизни и свободой его творений, как нет покушения на свободу творчества в афоризме Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

Да, режиссер и актер вдвойне зависимы — от жизни и от литературы, и раскрывают жизнь не непосредственно, а через творческое претворение ее драматургом. И все-таки именно они, режиссер и актер, настоящие хозяева театра, основные и главные фигуры в нем. Так всегда полагал лучший друг, учитель целых актерских поколений Владимир Иванович Немирович-Данченко.

**РЕЖИССЕР И ЕГО ФУНКЦИИ.** Вл. И. Немирович-Данченко оставил нам стройное учение о творческой роли режиссера в спектакле.

«Режиссер — существо трехликое, — отмечал он в своей книге «Из прошлого»:

1) режиссер — толкователь, он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером, режиссером-педагогом;

2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля»<sup>1</sup>.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Он проявляет себя непосредственно во всей художественной ткани спектакля. Что же касается первого и второго, то их не видно, потому что они «потонули» в актере, «умерли» в нем. Владимир Иванович не принимал режиссерского деспотизма ни в каких его видах и формах и презирал заботу иных режиссеров о том, чтобы их эстетическое кредо, их творческие пристрастия сквозили в каждом шаге исполнителя.

Сам Владимир Иванович сознательно добивался, чтобы в поставленных им спектаклях не было заметно и следа той гигантской работы, которую он вел с актерами на всем протяжении репетиционного периода. Но мы, его ученики и воспитанники, сотни раз имевшие случай наблюдать, как «умирает в актере» Владимир Иванович, мы, видевшие его во всем блеске его таланта режиссера-толкователя, режиссера-зеркала, мы можем засвидетельствовать, что этот невидимый зрителю процесс формирования живого человека-актера из материала авторского образа проводился Владимиром Ивановичем с поразительным мастерством и проникновенностью.

Он говорил: «Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода»<sup>2</sup>. И он великолепно умел забрасывать эти зерна художественной истины в душу актера, умел выхаживать их неусыпно и бережно, как трудолюбивый садовник. Он любил актера активной и деятельной любовью, и для него не могло быть большей радости, чем видеть эти молодые побеги творчества, поднимающиеся из посеянного им зерна. Может быть, потому-то он так и увлекался педагогикой с того самого момента, когда впервые вошел в классную комнату Московского филармонического училища, и до дня смерти, накануне которой он вплотную был занят организацией школы при Московском Художественном театре.

«Это дело необычайно засасывающее,— писал он.— Всякий, кто когда-нибудь брался за преподавание ис-

<sup>1</sup> «Из прошлого», стр. 162.

<sup>2</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 256.



куств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию, расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с каботинством, с мелким самолюбием... непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими твоими идеями; с радостью и заботой следить за малейшими ростками...

Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его...»<sup>1</sup>.

Его не только увлекала педагогика как таковая, его постоянно заботила мысль о единстве школы, о том, чтобы творческий метод МХАТ был признан и освоен всеми актерами, когда-либо вступившими на его сценические подмостки. Он знал и то, что сила этого метода, его жизнеспособность заключена в его неустанном развитии, в его обогащении новыми открытиями в области внешней и внутренней техники актера. Находя все более и более тонкие и сложные элементы для воплощения «живого человека» на сцене, Владимир Иванович тотчас же помогал актерам овладеть этими элементами и воспитывал весь коллектив театра в новом, только что найденном приеме. Вот почему педагогика всегда была для Владимира Ивановича составной частью репетиционного процесса; вот почему его репетиции того или иного произведения служили своего рода творческой лабораторией, где закладывался фундамент будущих побед и успехов МХАТ.

Но он никогда не рассматривал готовящийся спектакль как материал для упражнения во внутренней технике, как предлог для экспериментальных поисков в чистом виде. Он не поставил ни одного спектакля с той целью, чтобы доказать себе и другим жизнеспособность нового метода работы, чтобы проверить опытным путем свои теоретические воззрения. Он и проверял, и доказывал, и пробовал, но ставил спектакли не для этого, а для того чтобы выразить в них живое общественное содержание. Его репетиции были экспериментальны, но это случалось само собой, в ходе практической работы над пьесой, в строгой зависимости от замысла, от раскрытого им зерна драматургического произведения.

---

<sup>1</sup> «Из прошлого», стр. 46.

Говоря о функциях режиссера, с замечательной точностью определяя каждую из них, Владимир Иванович утверждал своей многолетней практикой единство и преемственность этих функций в процессе репетиций. Режиссер-толкователь и в ту же минуту — едва лишь актер начал пробовать предложенное, воплощать намеченное — режиссер-зеркало, преломляющее промахи и выходы исполнителя, и тут же рядом — режиссер-организатор, умеющий окинуть взором целое, направить все компоненты спектакля к конечной цели — к воплощению его идеи.

В функции режиссера-толкователя Владимир Иванов был особенно активен. Он с блеском реализовал свой аналитический дар, «заражая» актера содержанием избранной пьесы. Это был период выращивания замысла, когда закладывался фундамент будущего спектакля, когда Владимир Иванович направлял актера, реально способствовал его сближению с автором. «Назвать актера автором» — такова была цель Владимира Ивановича на всем протяжении работы.

Он шел к этой цели своими путями, умея с самых первых минут взволновать актера, вызвать в нем прилив энергии, энтузиазма, воли к созданию сценического образа. Он владел искусством режиссерского подсказа, как музыкант владеет своим инструментом. Он действительно был великим толкователем, способным в немногих емких словах исчерпать суть драматургического произведения, проникнуть в самое сердце его. Рассказывая о роли и пьесе, он развертывал перед актерами десятки жизненных параллелей и ассоциаций, адресованных к их личному опыту, к их наблюдательности, и это сразу же делало образ драмы понятным, живым, связанным всеми корнями с действительностью. Вовлеченные Владимиром Ивановичем в сферу жизненных обстоятельств пьесы, актеры с первых же встреч схватывали задачу, начинали постигать существо образа; их мысль работала напряженно, их фантазия становилась смелой и гибкой, их пробужденные к творчеству нервы подсказывали такие душевные движения и краски, каких даже сам Владимир Иванович не мог бы предвидеть. Это и значило, что цель достигнута: «заражение» актера авторским замыслом уже произошло.

— Эти разговоры, в которых режиссер возбуждает актера, а актер ведет за собой режиссера, и автор под-

сказывает обоним,— это все и составляет сущность репетиций,— говорил Владимир Иванович.

И когда идея постановки уже принята коллективом, взаимоотношения найдены, фарватер спектакля намечен, то это еще совсем не означало, что функция режиссера-толкователя, как понимал ее Владимир Иванович, в творческом процессе исчерпана, что она уже сходит на нет. Он знал, что найти и нажать — понятия далеко не равнозначные, что, изо дня в день репетируя пьесу, актер не только приобретает вновь, но кое-что и теряет из усвоенного ранее, что ему нужно непрерывно подбрасывать какие-то мысли об образе, освежать представление о нем. И потому на любой стадии готовности спектакля он вновь и вновь возвращался к разбору его идейных задач, к разговорам о времени, в которое происходит действие, о зерне всей пьесы и каждой в отдельности роли.

Но он делал это всякий раз на другой основе, умея подойти к старому, десятки раз обсужденному вопросу с новой неожиданной стороны. Невольно вспоминаешь замечания Владимира Ивановича по уже идущим спектаклям.

Осуществив постановку «Любови Яровой» в сезоне 1936/37 года, он неотступно следил за художественным ростом спектакля, собирал участников, делал им замечания или репетировал отдельные сцены.

Он придавал большое значение массовым сценам в спектакле, требуя от их участников такого же отношения к поведению на сцене, как и от актеров, играющих центральные роли, и всегда ставил перед ними большие и сложные задачи.

Работая спустя три года после премьеры над сценой митинга в четвертом акте, Владимир Иванович обвинял актеров в том, что они утратили настоящее зерно спектакля и сошли на крепкий, веселый ремесленный спектакль.

— Революция — это то, чему вы отдаете жизнь, семью. Вот в чем настоящая атмосфера спектакля. Когда вы приходите на спектакль, гримируетесь и идете на сцену, непременно подумайте о зерне роли, о зерне спектакля, и тогда вы заживете его жизнью. Напомните себе перед каждым спектаклем: мужественность, внимание, физическое самочувствие собранности, ответственности.



Владимир Иванович напомнил участникам, что зерно пьесы и ее бытовая фон — революция, а сквозное действие — торжество революции.

— Надо помнить,— говорил он,— что это жестокая революция, а не сладенькая. Даже когда вы несете на руках Кошкина, у вас глаза должны гореть победой, торжеством, огневой победой, а не мягкой радостью. А у вас отсутствует зерно пьесы и отсюда все какне-то веселые и равнодушные. Только один участник массовой сцены — актер Северный — верно живет в этой сцене.

— Видно,— сказал он, обращаясь к актеру,— что вы можете каждую минуту снова начать стрелять, ломать, разрушать. А у остальных, наоборот, чувствуется, что они каждую минуту готовы все кончить, лишь бы отдохнуть. В этой сцене необходима крайняя мужественность, мужественность, на которую способны только те, которые делали революцию. Я не приму ни малейшей сентиментальности. А то вдруг — трагедия революции, а финал — сладкий. Вы все сильные, рабочие мужчины, у вас громадное дело впереди — помните об этом.

Владимира Ивановича очень беспокоила мысль о том, как сохранить в идущем и имеющем успех у зрителя спектакле тот художественный уровень, к которому все стремились в дни его выпуска.

На репетиции, о которой я сейчас рассказываю, Владимир Иванович обратился ко всем ее участникам:

— В спектакле «Любовь Яровая» идет постепенное снижение высокого искусства до хорошего, мастерского ремесла. Почему это происходит? Перед выпуском каждого спектакля мы считаем необходимым проверить его на публике, и это действительно правильно, так как на публике он начинает жить, дышать. Через три-четыре спектакля становится ясным, на что и как отзывается публика и что из того, что мы задумали, до нее доходит. Потом начинает происходить такой процесс.

На первых представлениях публика приняла спектакль во всей его художественной внутренней гармонии. Но публика смеется и аплодирует на определенные места. А так как актеру держать внутреннюю художественную атмосферу спектакля очень трудно, ибо для этого всегда нужен подъем, нерв и внимание, то атмосфера спектакля начинает рассеиваться и все яснее и крепче устанавливаются места, на которые публика дает ак-

тивную реакцию. Таких мест в «Любови Яровой» много, актеры, заштамповываясь, начинают играть во имя успеха определенного куска в роли. Отсюда вырабатывается чисто внешняя актерская техника, внешнее мастерство и совсем уходит то, что составляет душу спектакля. Поэтому каждое возобновление спектакля, каждая его репетиция должны непременно быть возвращением наших самочувствий к художественной атмосфере.

Определяя вторую функцию режиссера — режиссера-зеркала, — Владимир Иванович говорил о его способности почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в актере отражаются замыслы автора и режиссера, что ему «идет и что не идет», куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Он говорил о необходимости следовать за волей актера и одновременно направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия.

Осуществляя эту задачу на всем протяжении репетиционного процесса, Владимир Иванович опирался на свойственное ему глубокое знание творческой природы актера и на свое необычайное умение видеть рождающийся образ живым и конкретным, во всей реальности его психофизических черт. Он как бы тут же, на репетициях, прикидывал, приближается ли созданный актером набросок к искомому характеру героя, и умел показать несоответствие столь очевидным, что актеру сразу становилось ясно, куда идти, в каком направлении искать. Владимиру Ивановичу это всегда удавалось, потому что в потенции он был настоящим актером, потому что его собственная актерская природа немедленно сигнализировала, что именно у актера не ладится, что скомбывает его творческий нерв. Обладая талантом видеть целое, схватывать сразу все стороны жизни образа, он демонстрировал актеру, и в самом деле как в зеркале, какой из элементов внутренней техники им упущен, не найден, не получил развития в конкретном материале роли и почему он необходим для правды «живого человека», для его верного сценического бытия.

Подсказывая, он часто показывал, молниеносно воплощаясь в того человека, которого предстояло сыграть актеру, показывал в полном смысле слова гениально — по точности этих мгновенных зарисовок, по разнообразию и богатству жизненных наблюдений.

А когда дело уже подходило к генеральным, когда уже шли прогоны и до встречи со зрителем оставались считанные дни и часы, Владимир Иванович с особенной строгостью проверял все, паработанное ранее, словно проходил по спектаклю с объективом киноаппарата, попеременно выделяя крупным планом то одну, то другую из его частей. И если Владимир Иванович замечал, что в игре того или иного актера чего-то не хватает, недоедает какого-то «чуть-чуть», а в нем-то и заключается, как говорят, власть искусства над людскими сердцами, у Владимира Ивановича возникала потребность еще раз — в последний раз — встретиться с актером с глазу на глаз, чтобы поговорить с ним о созданном им человеке.

Вот тогда назначались знаменитые в истории Художественного театра интимные репетиции, введенные в практику Владимиром Ивановичем, — нередко самые продуктивные во всем репетиционном процессе. Они действительно были интимными — по приказу Владимира Ивановича на них не допускали посторонних, даже из числа участников спектакля. Владимир Иванович, оставаясь наедине с актером, добивался от него полнейшей духовной сосредоточенности, полной творческой самоотдачи.

Это был разговор о человеке, которого воплощает актер и которого он уже теперь знает настолько, что может без конца рассказывать о нем, — разговор, простиравшийся далеко за пределы конкретной сюжетной ситуации. Владимир Иванович говорил, что роль у актера готова тогда, когда он представляет себе своего героя в любых произвольно выбранных жизненных обстоятельствах, а не только в обстоятельствах, предлагаемых пьесой. И потому он просил исполнителя рассказать ему все, что тот знает об образе, с мельчайшими, теперь уже выявленными подробностями, с учетом всего многообразия мыслей и чувств героя. Актер сблизившийся в процессе репетиций с образом, рассказывал Владимиру Ивановичу обо всем передуманном, пережитом, выношенном, рассказывал об образе в первом лице, раскрывая все факты биографии героя, все стороны его характера, все переломы его судьбы.

А Владимир Иванович слушал, оценивал, уточнял, жесточайшим образом проверяя актера, насколько ор-



границно в его устах звучит «я», употребляемое от имени действующего лица, насколько прочны его внутренние связи с образом. Тут же, по ходу разговора, он заставлял исполнителя делать этюды на сюжеты, близкие ситуациям пьесы, но непосредственно не затронутые в ней. И тогда становилось предельно ясно, что пропущено, чего не хватает, что примелькалось, утратило свежесть за долгие дни работы и нуждается в помощи новых задач. Именно на этих интимных репетициях, подчас превращавшихся для актера в репетиции высшего творческого подъема, образ окончательно становился на ноги и мог начинать свою самостоятельную сценическую жизнь. Вот тогда-то Владимир Иванович со спокойным сердцем отпускал актера.

Иногда бывало и так, что интимные репетиции протекали в абсолютном молчании. Владимир Иванович предлагал актеру думать в образе, проигрывать сцену за сценой молча, а сам пристально следил за невольной игрой его лица, выражением глаз, улыбкой, и вдруг говорил: «Э нет, здесь ваша мысль отклонилась в сторону, это уже не от существа характера, подумайте-ка еще раз». Как будто он видел человека насквозь! Да он и действительно видел его насквозь. На этих замечательных репетициях Владимир Иванович подлинно формировал душу образа из живой индивидуальности актера, а актер в свою очередь раскрывался до дна, прикасаясь к самой сердцевине сценического характера.

В Художественном театре знают много примеров того, как будущие творческие победы с несомненностью определялись именно на этих закрытых репетициях под чутким руководством Владимира Ивановича, умевшего в последние минуты подсказать актеру тончайшие штрихи образа.

Третья функция режиссера—режиссера-организатора—заключается в том, чтобы слить все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актера. Режиссер сливает актера со всей окружающей его обстановкой в одно гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин, и его особенно важным качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты.

Владимир Иванович всегда рассматривал актера как решающую силу театрального представления и считал, что нельзя верно решать вопросы формы без

учета того индивидуального начала, которое вносит в спектакль актер.

Великолепный аналитик, мастер разгадывать неповторимые особенности авторского стиля, режиссер четкого замысла, точных и ярких сценических решений, Владимир Иванович видел, конечно, уже к моменту первой репетиции контуры будущего спектакля, представлял себе основные черты его воплощенного облика. Но, выбрав главное направление, определив для себя, в какой именно области нужно искать сценические краски, он считал невозможным что-либо фиксировать, устанавливать, закреплять, не зная того, что пройдет в спектакль от актеров, от их творческой воли, от их личного видения образов.

Работая над спектаклем «Три сестры» Чехова, Владимир Иванович решал его с позиций нашей современности. Он говорил, что мы должны отнестись к пьесе Чехова как к новой, со всей возможной свежестью нашего художественного подхода, на которую мы только способны.

Он разбирал монолог Тузенбаха из первого акта: «Тоска по труду, о, как она мне знакома», — который заканчивается словами: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый».

— В этом монологе, — говорил он, обращаясь к Н. П. Хмелеву, — заложены большие мысли о грядущей революции, которая все изменит. Вы его произносите, когда революция коренным образом изменила жизнь. Монолог Тузенбаха произносите вы, Хмелев, — советский гражданин и художник сегодняшнего театра. Он сейчас прозвучит совсем иначе, чем когда-то, за двадцать-тридцать лет до революции. Надо быть осторожным, чтобы в монологе не почувствовалась тенденциозность, чтобы пафос, в нем заложенный, не зазвучал бы плакатно. Это может случиться. Если режиссер захочет подчеркнуть социальный характер монолога и предложит произнести его, став в позу, — это будет плакатность и это будет неверно, хотя, может быть, и вызовет аплодисменты. Вместе с тем нельзя забывать, что монолог со-

держит в себе пафос. И его надо пронести через художественность, сделать его жизненным — тогда вы избежите плакатности. Тут должна помочь выразительная мизансцена. Попробуйте говорить сидя, внешне совсем не эффектно, но обязательно почувствуйте жизненность монолога — тогда его значительность, глубина чеховских мыслей зазвучит совсем по-новому. Найдите форму, которая уведет вас от плаката.

Владимир Иванович терпеливо дожидался того момента, когда внутренняя душевная жизнь человека-актера выльется в определенную форму, когда атмосфера спектакля перерастет в его стиль, а физические действия актеров, рожденные правдой самочувствия в образе, создадут динамическую партитуру спектакля, определяя собой смену его мизансцен, его ритм и тональность. Вот тогда-то и настанет момент собирать воедино все разрозненные до тех пор элементы спектакля.

«Если режиссер придет с готовой формой, актеры будут вправе считать, что режиссер должен все выдумывать за каждого из них, и пережить за них все, и найти для них внешнюю форму, и сказать: «Вы — то-то, а вы — то-то». Тогда месяц на постановку спектакля — с лихвой!

У нас — по-другому. «А ну-ка, поживите, раскройтесь!» — скажет режиссер актеру и только спустя много времени поймет: «Ага, вот какая форма складывается из всего этого...»<sup>1</sup>.

Эта непредвзятость сценических решений, этот дар находить индивидуальную форму содержания драмы, составляет едва ли не главную черту режиссерской манеры Владимира Ивановича. В его осуществленных работах невозможно найти ни одной, в которой форма шла бы не от существа пьесы, не от актерских переживаний, не от замысла автора, претворенного силами коллектива.

Так возникало органическое и всегда содержательное новаторство Владимира Ивановича — режиссера, его художественный максимализм, выраженный знаменитой формулой: «на сцене не может быть ничего «чресчур», если это верно». Он никогда не решал вопроса о том, допустим ли, нужен ли данный прием в спектакле, в отрыве от общего режиссерского решения, от ак-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 334.



фра, от общих идейных задач постановки. Можно все, что только помогает творить актеру, выявляет суть драматургического произведения, и нельзя ничего, что находится за пределами избранной цели, к которой вместе с режиссером движется занятый в спектакле коллектив.

Это, конечно, совсем не значит, что Владимир Иваница был безразличен к форме спектакля, лишь бы нечто в трехмерном пространстве сцены не мешало актеру, не затрудняло его внутренний процесс. Он отчетливо сознавал, что, если в спектакле не найдена форма, это с неизбежностью скажется и на актере, а главное — лишит произведение реалистического единства жизненного, социального и театрального начал. Он мог без счета повторять неудавшийся эпизод спектакля, пока ее определялся внешний рисунок этого эпизода, точная, действительная смена его мизансцен; он был неумолим, когда, просматривая каждую мелочь сценического обихода, отбрасывал то, что нарушает цельность формы, что не соответствует духу ее. Но он требовал от режиссера-постановщика свободного, не связанного никакими предвзятостями, смелого подхода к вопросам формы, умения подчинять весь образный строй спектакля его идейному замыслу, правде «живого человека» и сам давал тому бесчисленные примеры.

Видя в реалистической образности основное средство борьбы с формализмом и натурализмом, он сказал однажды по этому поводу: «Так вот, еще раз подчеркиваю, что если делать хороший упор на идеологию, — причем она у нас уже в крови, а не в расчетливой сообразительности, — и на простую мужественную жизненность, то это не такие «жупелы», чтобы можно было из-за них отказываться от смелых исканий в искусстве»<sup>1</sup>. (Подчеркнуто мною. — М. К.)

Он был подлинным новатором, инсценируя русский роман, ставя спектакль в два вечера, вводя чтеца в систему выразительных средств. Он опрокинул общепринятый взгляд на предельную длительность непрерывного действия в спектакле: можно играть картину семь минут и более полутора часов, и первая не покажется зрителю слишком короткой, а вторая — слишком длин-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 253.

ной, если обе они насыщены кипением страстей, напряженной внутренней динамикой. Он заботился о реалистической образности, о том, чтобы образность эта находилась в полном соответствии с «жизнью человеческого духа», реализованной в спектакле. Он никогда не прибегал к одинаковому приему для выражения разного литературного материала, и потому, возвращаясь к старым своим постановкам, он их коренным образом обновлял — изменившийся взгляд на содержание вещи диктовал обязательные и немедленные изменения в ее форме.

И естественно, например, что чтец в «Братьях Карамазовых» и лицо «от автора» в «Воскресении» — фигуры, ни в чем между собой не схожие. Они существуют в этих спектаклях в разном качестве, с разными функциями, на разных правах. Чтец в «Карамазовых» лицо нейтральное: он лишь пассивно иллюстрирует действие, объединяет разрозненные эпизоды спектакля; его роль начинается, когда падает занавес, и с открытием занавеса она кончается. Соответственно с этим и место он занимает в углу авансцены, за кафедрой, где в темноте загорается лампочка и шуршат перелистываемые страницы романа. Лицо «от автора» в великолепной передаче Качалова — начало активное, страстно заинтересованное в ходе совершающихся событий. Он — совесть спектакля, его философия, его душа; он — связующее звено между сценой и зрительным залом, через него с наибольшей силой выражено отношение театра к образам и идеям Толстого. Потому и роль его в спектакле неизмеримо шире, чем роль иллюстратора. Свободно и с необычайным тактом вмешивается он в развитие действия, прерывает его своими монологами, часто меняет положение, то застывая у боковой кулисы, то спускаясь по лесенке в зрительный зал, то появляясь среди действующих лиц на сцене, то временно покидая ее, а по существу всегда оставаясь полновластным хозяином спектакля.

Владимир Иванович был непревзойденным мастером решения массовых сцен; он отливал каждую фигуру в них с выразительной точностью скульптуры. И за всю свою жизнь он не сделал двух одинаковых массовых сцен.

Одно дело — разноликая, многообразная, пестрая толпа в «Юлии Цезаре», заливающая улицы Рима сво-

им неумолчным гомоном и обрисованная щедрой кистью режиссера-живописца. Другое — однородное при всех своих индивидуальных проявлениях петербургское общество 70-х годов, заклеившее холодом и отчужденностью свободное, смелое чувство Анны; белые с золотом ложи театра, белые с золотом туалеты дам, переливы шелков и сверкание бриллиантов, однообразный шелест вееров и программ, равномерный рокот французской речи. И третье, совсем особое, — два мира, два лагеря в «Любови Яровой»; крикливая наглость белогвардейской своры, атмосфера всеобщей купли-продажи, спекулятивный азарт и рядом — сосредоточенные, строгие лица рабочих, темные блузы, платочки, глубокая боль за товарищей, томящихся в белом застенке, величайшая революционная готовность.

Он не боялся контрастов и резких сопоставлений, лишь бы только они хорошо выявляли идейную правду пьесы, лишь бы только они помогли актеру. Он настаивал на жесткой, приближающейся к гротеску характеристике членов суда в «Воскресении», существующих в единой образной системе с благородным и полным поэзии образом Катюши. Он настаивал на самом резком разграничении стана Восмибратовых и Гурмыжских и вдохновенного мира актера-поэта Геннадия Несчастливцева («Лес»).

Он умел отказываться от эпизодов, сулящих ему, как режиссеру, возможность красочных решений, дополнительных характеристик, если эпизоды эти не укладывались в сквозное действие спектакля, не были оправданы по существу его внутренних линий. И потому, например, он отсекал в инсценировке Н. Волкова несколько «московских» картин «Анны Карениной», охватывающих все начало романа Толстого, поскольку они оказывались вне основного конфликта спектакля — столкновения живой и естественной страсти Анны с фарисейской моралью света, с узаконенным развратом его. Он умел добиваться, не уставая искать и переделывать, полноты соответствия между идейным замыслом и его выявлением во внешней стороне спектакля, в его оформлении, в планировке сценического пространства.

Добиваясь от художника глубокого проникновения в «зерно» готовящегося спектакля, он боролся с самодовлеющей тенденцией «показать кусочек великолепной декорации», если она не раскрывает внутренний образ



сцени. В поисках внешнего решения спектакля он смело экспериментировал, находя в многообразии приемов оформления единственно верный для данной пьесы.

Так, неприятие формального подхода к форме призывает собой каждый спектакль, к которому когда-либо прикасался Владимир Иванович.

А рядом с этим свободным и добровольно подвластным замыслу, чутким к требованиям автора и проникнутым духом современности стилем спектаклей Владимира Ивановича — стилем в широком смысле слова (он его называл образом спектакля) — в его постановках всегда ощущалась забота о точной передаче времени, когда происходит действие, о верности манер и поведения, костюмов и предметов сценического обихода традициям изображаемой в пьесе эпохи. Это и значило для Владимира Ивановича «ставить Островского не так, как ставили Островского при Островском, а каков был быт при Островском», точно так же как при Чехове, Грибоедове, Горьком, Шекспире, Толстом, при Леонове, Симонове, Треневе. Отсюда — детальное изучение быта, требующее от всех участников спектакля острой наблюдательности и культуры.

Приучая актеров к тому, что соприкосновение с вещью на сцене есть акт глубоко творческий — актер должен верить в то, что взятая в руки вещь: «моя вещь», — Владимир Иванович во всех своих спектаклях развертывал перед зрителем картину эпохи, придиричиво добивался от художника исторической подлинности «действующих» в спектакле вещей.

Перчатки и шляпа Аркадиной — Книппер-Чеховой были те самые перчатки и шляпа, которые могли быть у среднего положения провинциальной актрисы в конце XIX столетия. Веер в руках у княгини Бетси — Степановой точь-в-точь такой, какой должен был быть у этой законодательницы петербургских салонов, привыкшей выставлять на всеобщее обозрение свою эффектную красоту. На барахолке у Иверской полный набор «товаров», и в самом деле имевших хождение в годы разрухи и гражданской войны, — насквозь пропахшие нафталином, вытасченные из бабушкиных сундуков, они казались нелепым анахронизмом рядом с ватниками, шинелями, солью, спичками, зажигалками и прочей нехитрой продукции голодного и нищего двадцатого года. Владимир Иванович с великолепным мастерством

рассыпал эти блестящие истории в поставленных им спектаклях, несмотря на то, что в его постановке сукна или бархат часто заменяли сложность строгих декораций.

А параллельно с поисками вещей определялись и уточнялись в спектаклях Владимира Ивановича манеры людей, их движения, жесты, допустимые или не допустимые при данном общественном положении, воспитании, образе жизни, привычках и вкусах определенной среды и эпохи.

Работая над «Горем от ума», он говорил актерам об историческом колорите комедии: «Здесь это играет громадную роль. Его вы покажете и стихом, и костюмом, и движением. Вам придется поработать над многим: танцы, манера себя держать... «словечка в простоте не скажут, все с ужимкой»... Как мужчины кланяются, как лорнеты держат... Эта работа пойдет параллельно с работой над ролью»<sup>1</sup>.

Умело и точно применяя в своей многообразной практике все три функции режиссера, Владимир Иванович создавал спектакли, отмеченные той самой мужественной простотой, за которую он так неотступно боролся. Органическая ненависть к украшательству, к завитушкам, фокусам, занимательности ради занимательности, лаконизм выразительных средств, доходящий порой до скупости, глубочайшая духовная сосредоточенность исполнителей спектакля вокруг его главной темы, мысль — не холодная, не рассуждающая, но кипящая в страстном действии, та поражающая правда, которая так пленяет и радует зрителя, — все это роднит между собой самые разные работы Владимира Ивановича. Чуткий зритель — тот зритель, который приходит в театр не развлечься, который стремится вынести из сценического представления поучительные уроки жизни, — всегда покидал спектакли Владимира Ивановича, обогащенный новыми мыслями, новыми впечатлениями, новой правдой об окружающем мире.

Поборник содержательного, идейно насыщенного, углубленно психологического театра, он никогда не забывал о тех, ради кого существует наше искусство. Он

---

<sup>1</sup> «Вл. И. Немирович-Данченко в работе над спектаклем «Горь от ума» Грибоедова». — «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, М., 1948, стр. 361.

уважал их, верил в их вкус, в их способность ценить и понимать прекрасное и вел с ними со сцены разговор о важных жизненных вопросах, разговор серьезный, прямой и честный, обращенный прямо к сердцу зрителя.

\* \* \*

«Я много раз говорил о том, что можно построить великолепное, прекрасное здание, прекрасно его осветить и отопить, собрать оркестр, художников, назначить великолепного администратора, директора — и все-таки театра не будет. Будет только здание, хорошо обслуживаемое. А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления»<sup>1</sup>. Так говорил режиссер, умевший добиваться гармоничной целостности спектаклей. Умевший подчинять все сложные компоненты высокой режиссерской технологии — главному. В его спектаклях на первом месте был актер.

Актер был для Владимира Ивановича драгоценнейшей частью театра, душой его. Все для актера: режиссер, и художник, и технические работники театра. Все то, что образует сценические условия, что помогает актеру творить. Весь многоликий штат театра, вся его разветвленная организация существуют ради нескольких секунд того «охвата», которыми потрясают зрительный зал порывы актерского вдохновения. Владимир Иванович с большим уважением относился к способности актера «заражать» зрителя. «Я все время употребляю слово «заразительно», — говорил он, — потому что всякий талант — и писательский и актерский — заключается именно в способности заражать других людей своими (пока будем их так называть) «переживаниями». Это и есть талант, помимо «данных» — сценических или не сценических»<sup>2</sup>.

Заражать зал, утверждал Владимир Иванович, можно только своими нервами, своими переживаниями, своими душевными порывами, своим человеческим темпераментом. Если эти, как говорил он, особые нервы актера не вибрируют, не отзываются на происходящие в

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 184.

<sup>2</sup> Там же, стр. 200.



пьесе события, зрительный зал останется холодом, сколько бы тщательности и умения ни вложил исполнитель в играемую роль.

Стало быть, пока актер не сделает чувства и переживания героев своими чувствами, пока его собственная нервная организация не затронута, не растревожена, жизнь его в спектакле будет невыразительной, тусклой, лишенной подлинного творческого огня. Это будет холодное, ремесленное искусство, а оно никогда и ни при каких обстоятельствах не устраивало Владимира Ивановича. Он исходил из главенства авторского замысла в спектакле, из «великолепного авторского руководства», но он отлично сознавал, что, если на помощь автору, сколь ни был бы сам по себе хорош его замысел, не придет актер со своими «особыми нервами», настоящего искусства не будет, а будет лишь холостой выстрел, мертвая догма, не облеченная в живую плоть театра. Иначе говоря, сценический образ не является, с точки зрения Владимира Ивановича, ни только авторским, ни только режиссерским, ни только актерским созданием, а неким синтетическим третьим, сложившимся в результате творческого воспроизведения драмы.

Владимир Иванович высоко ценил это самостоятельное актерское начало, вплетающееся в сценический образ,— то, что подсказано актеру всей его нервной организацией, его личностью. «Самое любимое у актера то, что ему удастся зацепить свое, собственное,— говорил он.— То, что шло от него,— то крепко... это его создание... это драгоценная вещь»<sup>1</sup>. И чем больше таких индивидуальных включений, тем прочнее оказывается рождающийся образ, тем глубже уходят корни его.

Он относился с огромным уважением к актерскому труду, потому что знал, как много сил душевных затрачивает актер, овладевая сценическим образом. Ведь мало понять, разобратся в характере героя, нужно еще «сотворить произведение через себя» или, говоря словами Щепкина, влезть в шкуру действующего лица, сблизиться с ним настолько, чтобы за каждым моментом игры актера вставал огромный органический мир, где исполнитель неотделим от созданного им образа.

---

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского.— «Ежегодник МХТ» за 1943 г., М., 1945, стр. 282.

В неразрывном, глубинном сращивании индивидуальности актера с драматургическим образом и жизнью для Владимира Ивановича коренное и самое главное отличие школы Художественного театра от прочих школ и направлений в сценическом искусстве.

Художество и старый театр знал минуты такого интуитивного проникновения в образ, когда актер совершенно сливался с ним. Но эти минуты были разрозненны, случайны, не объединены в систему актерского воспитания, в принцип сценической культуры, в сознательную цель мастерства. Только Художественный театр поставил перед актером категорическое требование: никогда ничего не играть — ни образ, ни чувство, ни слово, ни положение, но долгой и кропотливой работой творить на сцене «живого человека».

«Что значит — живой человек? Это значит: когда я вижу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то выпил; когда он молчит, — понимаю, почему он молчит; когда он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; когда он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение; когда он говорит, что сегодня жара, я вижу, что жарко и ему, или — когда холодно, я вижу, что холодно и ему; когда он испугался, я вижу, что он испугался, а не сыграл этот испуг. Я вижу перед собой живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии. И тогда все его переживания я нахожу совершенно естественными, а не сыгранными, не такими, за которыми видно искусство актера»<sup>1</sup>. Этими словами Владимира Ивановича ознаменована вся его многолетняя работа с актерами, его творческие требования к ним.

Ратуя за «живого человека» в искусстве, Владимир Иванович добивался, чтобы театр рисовал этого человека во всей сложности переживаемых им духовных процессов, обычно скрытых от посторонних глаз. Актер мог быть от природы правдив и естествен, и все-таки он не удовлетворял Владимира Ивановича, если не пытался раскрыть на сцене огромный мир человеческих чувств, показать самое зарождение переживаний и мыслей ге-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 191.

роя, передать, как говорил Станиславский, «жизнь человеческого духа» образа.

Чернышевский писал о Толстом, что, в отличие от многих романистов, не умеющих показать переход «одного чувства в другое, одной мысли в другую» и фиксирующих, как правило, «только два крайние звена этой цепи, только начало и конец психического процесса», Толстой «не ограничивается изображением результатов психического процесса — его интересует самый процесс»<sup>1</sup>. Эти слова Чернышевского можно целиком отнести к принципам режиссуры Владимира Ивановича. Недаром Толстой принадлежал к числу наиболее дорогих ему художников. Он добивался от работающих с ним актеров, чтобы они проникали в психический процесс человека-героя так, как это научилась делать литература, как этого требовала не мелкая, не житейская, а глубокая правда жизни. Он добивался, чтобы этот внутренний, психический процесс героя в спектакле становился достоянием зрителя.

Чтобы создавать живые и полноценные сценические образы, являющиеся одновременно воплощением авторского и режиссерского замысла и творческой индивидуальности исполнителя, Немирович-Данченко разрабатывал в первую очередь конкретные элементы своей театральной школы. Они должны были привести актера и творческий коллектив в целом к слиянию в спектакле «трех волн» театрального искусства.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

**ЗЕРНО СПЕКТАКЛЯ И РОЛИ.** Творческий процесс актера представлялся Владимиру Ивановичу как процесс неуклонного и последовательного воплощения авторской идеи в сценический образ.

Как возникает образ на сцене? Как складывается в спектакле система образов, раскрывающих нам в своем взаимодействии существо драматургического произведения? Что предпочтительнее в творческом процессе — движение от целого к части или, напротив, от частного к общему?

---

<sup>1</sup> «Н. Г. Чернышевский об искусстве», М., Изд-во Академии художеств, 1950, стр. 232—233.



На эти вопросы Владимир Иванович отвечал неизменно и отчетливо и всегда одинаково в разные периоды своей жизни. Он не принимал метода работы, при котором роль складывается от кусочка к кусочку, от явления к явлению; он стремился, чтобы с помощью режиссера перед исполнителями возникал — пусть еще очень смутно, нечетко — внутренний образ будущего спектакля, к которому, как к дальнему маяку, устремляется занятый в пьесе коллектив.

Владимир Иванович не верил, что можно начинать работу, не представляя себе целого, не поставив перед собой ясной конечной цели, в надежде на то, что на пути от простейшего к сложному образ выкристаллизуется сам по себе.

«Что такое образ?» — спрашивал он. И объяснял: «Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувство прочитанного, причем тут сказываются ваши индивидуальные склонности... То, что складывается таким образом в вашем сознании, — это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней»<sup>1</sup>.

Разумеется, в ходе сближения с образом это первоначальное актерское видение непрерывно уточняется и углубляется, по мере того как в результате настойчивого и кропотливого анализа актер проникает в каждую черточку, каждую деталь созданного драматургом характера.

Но самый глубокий, самый кропотливый анализ лишь тогда приносит пользу, когда он весь проникнут чувством целого, когда он подчинен зерну спектакля, выношенному режиссером и уточняющемуся в ходе репетиций.

Понятие зерна занимает ведущее место в системе творческих взглядов Немировича-Данченко. Верно установленное режиссером, оно в первую очередь способствует «видению целого», помогает построить спектакль на основе гармонического единства всех частей. Идея должна звучать в каждом эпизоде, говорил Владимир Иванович и требовал, чтобы любой из участников спектакля, все равно, играет ли он маленькую роль или большую, был крепко связан со всеми остальными общим

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 226.

стремлением обнажить на сцене самую суть авторского замысла, то, ради чего пьеса явилась на свет, ради чего выбрал и ставит ее театр.

Ярким примером борьбы Владимира Ивановича за сознательное утверждение зерна в спектакле являются его замечания актерам на репетициях пьесы М. Булгакова «Последние дни». Он неустанно твердил им о том, что идейным стержнем этой своеобразной по замыслу пьесы является образ ее отсутствующего на сцене героя — Пушкина. Ни одна роль в спектакле не может быть решена вне основного вопроса, который должен задать себе каждый из исполнителей: «А как мой герой относится к Пушкину? Что для него Пушкин?» Владимир Иванович понимал, что только в том случае, если зерно спектакля будет органически освоено всеми без исключения участниками, замысел Булгакова окажется реализованным театром и образ национального гения, великого народного поэта встанет перед зрителем.

Работая над спектаклем «Три сестры» в его последней редакции, Владимир Иванович определял существо переживаний, стремлений, чаяний героев пьесы как «тоску по лучшей жизни». Здесь и Ольга с ее долготерпением и мужеством, с ее неистребимой верой в будущее, и горькое, «урывочками» счастье Маши, и растоптанные надежды Ирины, и несостоявшаяся семейная идиллия Андрея, и затаенная жизненная драма Чебутыкина, и неразделенное чувство барона и его тем не менее светлые взгляды на мир, и так далее, включая всех героев пьесы, кроме одной лишь Наташи — она проходит через спектакль резким контрастом к остальным персонажам, напоминая о том, что в мире, окружавшем Ольгу, Ирину и Машу, торжествовала другая, чем им мечталась, пустая и пошлая жизнь.

На одной из репетиций Владимир Иванович говорил о том, что зерно «тоска по лучшей жизни» до такой степени ярко для всей пьесы, что оно составляет самый важный источник тех впечатлений, какие должны получить от спектакля зрители.

— Но если актеры начнут ныть, это убьет замысел, — говорил он. — Помните, что в первом действии — радость, весна, именины, но тоска будет уже и там. Я ее ожидаю, несмотря на радужную обстановку, сквозь что-то неуловимое. Во втором действии она ощущается уже больше. Масленица, сумерки, монолог Андрея, ожида-

ние ряженных — придут или не придут... В третьем действии, на пожаре, это выявится почти у всех персонажей. А в четвертом действии плачут. Частица неосуществившихся желаний прорвалась, и ничего не осталось. Полное разрушение всех надежд, мечтаний. И в Москву не поехали, и Тузенбах убит...

Владимир Иванович повторил, что если актеры будут ныть, это убьет Чехова, но пройти мимо «тоски по лучшей жизни» нельзя. Поэтому, думая о роли, необходимо прежде всего помнить об этой тоске, найти, в чем она заключена для каждого.

Надо отметить, что зерно «тоска по лучшей жизни» было определено Немировичем-Данченко, то есть оно исходило от режиссера, и он терпеливо, настойчиво увлекал им всех участников, как бы цементируя, объединяя их вокруг своего замысла, вокруг задачи, которую коллектив должен был осуществить в новом прочтении «Трех сестер» Чехова.

То же происходило и во время подготовки спектакля «Кремлевские куранты». Владимир Иванович требовал, чтобы тема «Ленин» была центральной для каждого из исполнителей в преломлении через его индивидуальный образ.

Шла репетиция сцены Ленина с журналистом (его играл В. Я. Станицын). Посмотрев эту сцену, Владимир Иванович не согласился с ее трактовкой и повел долгую беседу с нами. Он сказал, что его смущает, что спорят «равные приятели», равные по положению людям. Журналист — даже крупный журналист (под журналистом подразумевался писатель Уэллс), — не может так фамильярно разговаривать с Лениным. При всей необыкновенной простоте в Ленине есть что-то, что заставляет держать какую-то дистанцию. Вероятно, это масштаб мысли, размах дел Ленина, которых не могут не ощущать все, кто сталкивается с ним.

— Вот вы, — обратился Владимир Иванович к Станицыну, — пришли, сели и сразу нога на ногу положили. Лакированные ботинки, великолепно одеты, видно, у вас так задумано — независимый, самодовольный писатель. Это было бы верно, если б вы играли не писателя, а крупного министра-капиталиста. Тогда возможно так себя вести. У вас высокомерный тон. А я, представляя себе известного журналиста, не могу согласиться с тем, что он говорит таким тоном с Лениным,



с Лениным, который перевернул весь мир. Если пойдете по этому пути, то, как бы вы хорошо ни играли, ваш журналист получится фланирующим писателем, а не Уэлсом, другом Эдисона, передовым умом Англии. Он сам занимается социализмом, политической экономией, и вот этот писатель сейчас приехал посмотреть на эксперимент, который Ленин осуществляет на Востоке. Он страстно заинтересован в том, чтобы увидеть Ленина. Уэллс пришел с ним познакомиться и благодарен, что Ленин его принял. Подтекст Уэллса: «Я буду страшно откровенен, в этом скажется и мое личное достоинство и достоинство всей моей журналистской профессии».

— Я бы на вашем месте,— продолжал Владимир Иванович,— взял бы крепко отношение Уэллса к Ленину, исходя из зерна Уэллса. Ленин кажется ему безумным мечтателем, который погубит и себя и Россию. Поэтому мне хотелось, чтобы ваш Уэллс искренне и взволнованно стремился предупредить катастрофу. «Простите, но я должен говорить прямо: как вы можете мечтать о социализме, ведь вы на краю гибели. Россия во мгле, у вас все ходят рваные, небритые»— это надо говорить искренне, горячо, с темпераментом. Интерес и желание все понять и искренне высказать свои опасения громадны. Вот это интересно для образа Уэллса! И потом, после встречи с Лениным, он не будет говорить пренебрежительным тоном: «Я был у Ленина, он мечтатель». Он будет говорить серьезно: «У них ничего нет, там не бредутся, с голоду погибают, а он мечтает об электрификации».

— Из-за неточного зерна, из-за неточного отношения к Ленину вы и внешне ведете себя неверно. Вы слишком шикарно держитесь, встаете, ходите, только что сигару не закуриваете, и я не могу отделаться от мысли — почему Ленин не выгонит журналиста вон. Я понимаю, что режиссура шла от желания столкнуть Ленина с мещанином. Но пошли вы путем облегченным. Не учли, что уозость мышления, мещанство политических взглядов Уэллса должны раскрываться не сами по себе, а в сопоставлении с ленинским масштабом мысли. Вы считаете, что этому сопротивляется текст, что такие фразы, как «Маркс мне надоел» или «Как вы можете делить людей на бедных и богатых», звучат фарсово, и этот текст влечет вас к облегченному рисунку.

Я попробую сейчас повернуть текст так, что он ляжет на мой рисунок, и уверен, что мы обойдемся без всяких купюр — и все будет верно.

Немирович-Данченко поражал точностью, подсказывающая характер мышления персонажа, направленность его мысли. И в данном случае Владимир Иванович показал Станицыну человека, мучительно размышляющего над судьбами мира. Ленин был ему чрезвычайно интересен, он даже записывал в блокнот его ответы. Но у него самого была крепкая, железная концепция. О богатых и бедных он говорил, отвергая возможность такого разъединения, а слова о надоевшем ему Марксе звучали не как признак ограниченности человека, неспособного вникнуть в учение Маркса, а как острая реакция политического деятеля на то, что учение Маркса приобретает все большее значение, вытесняя иные политические взгляды, близкие Уэллсу. Так, от изменения рисунка, от изменения зерна образа Уэллса выиграла вся сцена.

Теперь Ленин Грибова разговаривал с человеком, который искренне и очень серьезно пытался найти правду. Но ограниченность политических взглядов этого человека становилась еще более явной, ибо он, заинтересованный в судьбах человечества, не мог подняться выше мещанского понимания социальных конфликтов.

Приведу еще один пример, достаточно характерный. Забелина Н. П. Хмелев сыграл после того, как Немирович-Данченко провел все репетиции с первым исполнителем этой роли М. М. Тархановым. Работу Хмелева он оценил очень высоко, но тем не менее высказал свои замечания:

— Хмелев, — сказал Владимир Иванович, — раскрыл зрителю правду внутреннего мира Забелина значительно глубже, чем сам Погодин. Сцена Забелина с Лениным и сцена с дочерью, когда Забелин — Хмелев, потрясенный встречей с гением русской революции, переосмысливает всю свою жизнь, — крупнейшая творческая победа актера. И все-таки у Хмелева нет полной цельности образа, так как ни вы, режиссеры, ни сам Хмелев не оценили того факта, что ряд положений, в которые ставит драматург Забелина, неорганичен для характера, созданного Хмелевым.

У Погодина Забелин — инженер-практик, связанный с цехами, машинами, привыкший к шуму и многолюд-

ности производства. Демонстративный акт — «иду торговать спичками к Иверской» — в характере человека, чья деятельность всегда протекала на людях. Ему нужно, чтобы его, Забелина, видели в ином качестве, чтобы ему сочувствовали, как человеку интеллигентной профессии, которого Советская власть «вынудила» к подобному образу жизни. Забелин Хмелева идет к Иверской, лишь подчиняясь авторскому приказу. Кабинетный ученый, теоретик большого масштаба, его Забелин умнее, тоньше, для него подобная форма демонстрации унизи-тельна и мелка.

Налицо расхождение авторского и актерского замысла. Чтобы избежать этого, могло быть два пути. Или заразить автора тем масштабным видением образа, которое возникло у Хмелева, и с этих позиций пересмотреть все ситуации пьесы, или надо было Хмелеву в своем внутреннем ходе к образу оправдать кусок «иду торговать спичками к Иверской» так, как этого требует автор.

— Поймите, что я говорю о существенном оттенке, — продолжал Владимир Иванович. — Хмелев, талантливо рисуя своего Забелина, где-то неволью вступает в борьбу с пьесой, с волей писателя и не доводит эту борьбу до принципиального единства авторского и сценического образа.

Безгранично доверяя Владимиру Ивановичу, сознавая его правоту, Хмелев от спектакля к спектаклю находил все новые и новые краски и приспособления в роли и добился наконец полной точности в поведении Забелина у Иверских ворот. Человек, привыкший к строгому уединению кабинета, глубоко непрактический, удивительно неуместный среди пестрой сутолоки рынка, Забелин Хмелева и в этой случайной для него обстановке оставался философом-идеалистом, пришедшим к Иверской не в порядке сознательного протеста, а скорей потому, что в его представлении революция означала конец науки, культуры и цивилизации, потому что торговля спичками и в самом деле казалась ему в ту пору единственным поприщем ученого в молодой Советской России. Вот почему и здесь, у Иверской, он не столько всерьез торговал спичками, сколько присутствовал при начавшемся, с его точки зрения, «крушении мира», наблюдая все происходящее вокруг как человек, поставленный вне жизни.



Почувствовав заново раскрытый смысл своего поведения, Хмелев нашел замечательные краски, он как бы демонстрировал свое трагическое бездействие. Его почти статичная фигура как бы кричала о том, что он никому не нужен.

Все это привело к тому, что еще ярче стали сны, когда он, получив возможность отдать свои силы любимой работе, осознал, какие масштабы открываются перед ним.

Корректировка Владимира Ивановича, как всегда, была направлена на то, чтобы все — каждая фигура, каждая деталь — подчинялось главному, общему замыслу спектакля.

То же самое произошло, когда мы с В. Я. Станицыным показали Владимиру Ивановичу нашу работу над «Русскими людьми» К. Симонова.

Нам казалось, что Яншин играет Харитонову ярко и сильно, но Владимир Иванович, оценив талантливость исполнения, восстал против трактовки.

— Никак не могу примириться с интерпретацией образа Харитонова, — говорил он. — Боюсь, что здесь проявляются слабые стороны «традиций» Художественного театра, то есть сентиментализм и благодушное отношение к порочным качествам человека. Оправдывать какими угодно философскими мотивами трусость, оправдывать в то время, когда это качество является резкой и яркой противоположностью храбрости и мужеству, считаю идеологически неприемлемым. Я уже не говорю о моих личных переживаниях. Должен признаться, что я никогда не думал раньше, что трусость может вызвать во мне такое гадливое отношение.

Владимир Иванович считал, что авторский замысел нарушается тем, что недостаточно зла трактовка Харитонова.

— Почему же, — говорил он, — в первом действии честная Марфа Петровна, мать Сафонова, говорит о Харитонове с таким презрением? А тихая страдалница — жена Харитонова — в конце концов доведена до того, что отравляет мужа?

И Владимир Иванович предлагал творческое устремление режиссеров и актера направить на то, чтобы сознательно создать морально отрицательный образ и проявить в этом великолепное актерское искусство точного замысла. И как всегда, когда речь шла об

отрицательных ролях, Владимир Иванович говорил об умении актера быть прокурором образа и умении жить одновременно его мыслями и чувствами. Считая, что постановка «Русских людей» требует поисков особого мужества во всем поведении людей, в приспособлениях, в мизансценах, он категорически отвергал все, что вело к какому-либо сентиментализму, выражалось ли это в отдельной краске или в трактовке образов.

Так, когда мы показали сцену прощания Вали (ее играла А. Комолова) и Сафонова (Б. Добронравов), Владимир Иванович запротестовал против их прощального поцелуя.

— Что главное в сцене? — спросил он. И тут же ответил: — Главное, что Валя идет, может быть, на смерть. Это зерно сцены. Если это зерно — то как вы оба себя поведете? Два человека, оба простые, чистые. Для нее родина — березка, и ветла на берегу, и мать. Внутренне она ясная, чистая. И вот такая полюбила. И хочется ей сейчас хоть на немножко задержаться, понимает, что на смерть идет. А он очень целомудренный человек. Воин. Самое сильное сейчас в их жизни: она идет на смерть. Наступают те несколько минут, в которые они должны навсегда проститься. Вот зерно. Если возьмете это глубоко, не нужен вам будет тут любовный поцелуй. Я понимаю, что поцелуй на сцене почти всегда интересен. Но это в других условиях, в другой обстановке, в других характерах.

Сафонов относится к своему чувству мужественно-стыдливо. Валя его любит самой чистой, самой сильной, самой совершенной любовью. В поцелуе возникает что-то интеллигентски интимное, а не крупное. Тут вы оба на воздухе у реки, тут каждую минуту могут пройти солдаты, слышна канонада отдаленного наступления — тут не до поцелуев. Вам нужно направить свою мысль на поиски огромной сдержанности, и вы найдете интересные приспособления. От чего вам жалко отказаться, — обратился Владимир Иванович к Добронравову и Комоловой, — от этой лирики? Я уверен, что здесь не любовная лирика, не страсть. — Владимир Иванович задумался. — Впрочем, — сказал он, — может быть, и лирика, но гораздо более крупного, глубокого масштаба. Может быть, они смотрят друг другу в глаза, чтобы запомнить каждую черточку, и у обоих, незаметно для них, льются слезы.

Часто словесная формула зерна, найденная Владимиром Ивановичем, исходила из названия пьесы, и это лучше всего доказывает, как чутко следовал он целям и намерениям автора.

Владимир Иванович дал мне наглядный урок того, как режиссер при определении зерна должен уметь пробиться к истинной воле автора, минуя проторенные дорожки привычных и штампованных театральных представлений. Он много говорил о том, что «Лес» у нас обычно оводевиливается, снижается в спектакле фигура Несчастливцева, а в центре внимания зрителей неправомерно оказывается пошлый роман старухи-помещицы с гимназистом. Он говорил: не нужно бояться самых резких, предельных красок для обнажения разврата, лицемерия, невежества гнилых нравов Восмибратова, Гурмыжской, Милонова и им подобных, если только всему этому дремучему миру будет противопоставлен в спектакле гигантский образ актера-поэта, вдохновенного художника, несмотря на все присущие ему штампы провинциального трагика того времени. Голодный, нищий, жестоко обманутый жизнью, трагически несовпадающей с его представлением о ней, он до конца остается верен своим возвышенным идеалам, до конца отстаивает свою мечту о победе доброго начала в человеке.

— Эмоциональное зерно Несчастливцева — вдохновенность, — говорил мне тогда Владимир Иванович. — «Лес» — громадное поэтическое произведение, оно насыщено великолепным русским романтизмом. И если нам удастся столкнуть в будущем спектакле звериный быт с воинствующим началом поэзии, заключенной в образе Несчастливцева, это и будет новым ключом к пьесе Островского.

Настойчиво требуя, чтобы актеры находили такое зерно, которое оправдывало бы всю роль, Владимир Иванович не только не стеснял личной свободы, инициативы, фантазии исполнителя, но, напротив, создавал благоприятную среду для ее полета. Он уподоблял зерно той икринке, из которой со временем вырастет рыба; он видел в нем лишь эмбрион человеческого характера и никогда не стеснял естественного развития его.

Зерно Несчастливцева — вдохновенность. На этой основе, как надеялся Владимир Иванович, должен был вырасти в спектакле неповторимый, индивидуальный характер, живой человек, и человек этот мог быть наив-



ным и чистым сердцем, бескорыстным и чувствительным к людскому горю, беспомощным в делах житейских и непреклонным в своих идеалах. У него могло быть и еще множество черт и черточек, но все они должны были быть пропитаны, как соком, освещены, как факелом, главным качеством Несчастливцева — вдохновенностью.

Мы видим, что понятие зерна спектакля и роли тесно соприкасается в воззрениях Владимира Ивановича с понятием «сквозного действия» или, как он еще называл, «куда направлен темперамент актера». Не случайно он постоянно употреблял эти термины вместе, рядом, а иногда прямо говорил о «зерне сквозного действия» всей пьесы; именно потому, что сквозное действие в его представлении всегда возникает из самой сущности произведения, из его зерна.

Владимир Иванович указывал, что точно определенное режиссером зерно должно толкнуть актера к его действительной реализации, и боролся с примитивным пониманием зерна как некоего состояния, погружающего актера в пассивное существование на сцене.

Работая с актером над ролью, Владимир Иванович часто пользовался термином Станиславского «сквозное действие», добавляя: «Это, в сущности говоря, то же самое, что и «куда вы направляете свой темперамент». Но он не отказался от своего определения, потому что в нем есть важный оттенок: оно акцентирует участие всей эмоциональной сферы актера, его нервной системы в стремлении героя к достижению известной цели.

Он спрашивал у актеров: «куда направлен ваш темперамент, куда ваша мысль посылает ваши нервы?» Он требовал, чтобы на репетициях исполнители обращались к памяти своих чувств, искали в личных, испытанных ими переживаниях сходного с ощущениями действующих лиц пьесы. Чтобы они умели анализировать пережитое или увиденное в жизни и ассоциировать с тем материалом, который предложен автором и режиссером. Он учил актеров, как им возбудить свою нервную систему, заразить ее всем происходящим на сцене, чтобы мысли, темперамент, эмоции актера были захвачены жизненной задачей героя.

Владимир Иванович настаивал на том, что актеру необходимо познать не только самый поступок персонажа, его непосредственное прямое действие. Актер должен вжиться в сложный и часто противоречивый психо-

логический процесс, приводящий в результате к данному поступку. Владимир Иванович пронес через всю свою жизнь убеждение в том, что внутренняя, духовная жизнь человека выражается не только в его уже осуществленном поступке, но главным образом в процессе созревания волевого акта к действию, охватывающем весь комплекс высказанных и невысказанных мыслей человека, его борьбы с самим собой, его решений, наконец, осуществление принятого плана.

Владимир Иванович прекрасно понимал, что напряженная внутренняя жизнь человека может разрешаться в форме внешнего действия, а может и не разрешаться им. Человек тем и отличается от животного, в том и состоит его высшая организация, что его мозг обладает свойством, известным в физиологии под именем торможения; человек способен сдерживать свои порывы, далеко не всегда открывая постороннему взгляду свои мысли и переживания, не всегда, не во всех случаях реализуя их в сумме конкретных поступков. Владимир Иванович требовал, чтобы актер умел и эту подспудную, внутреннюю жизнь персонажа делать в спектакле достоянием зрителя. Он учил актера рассматривать сценическое поведение героя лишь как маленькую часть его существования до и после событий, затронутых в пьесе, а жизнь его в пьесе раскрывать многопланно, умея выделить главное на фоне менее существенного.

Отсюда вырастает значительный раздел внутренней психотехники актера, названный Владимиром Ивановичем «вторым планом» сценического образа.

**ВТОРОЙ ПЛАН** — это внутренний духовный «багаж» человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств. Наличие хорошо разработанного второго плана уточняет и делает яркими и значительными все реакции героя на происходящие в пьесе события, поясняет мотивы его поступков, насыщает глубоким смыслом произносимые им слова. Прочно связанный с идеей пьесы, с авторским замыслом и зерном, он делает полной и жизненно всеобъемлющей характеристику образа, необычайно обогащает его.

Мысли человека не исчерпываются только теми словами, которые он произносит в данный момент, только тем непосредственным смыслом, который в этих словах заключен. За короткое время в мозгу человека проносятся десятки мыслей, а в сердце сменяется целая гамма чувств. Его внутренний мир зависит от множества жизненных причин; среди них и биография героя, и его мировоззрение, и классовая принадлежность, и черты эпохи, и «особые приметы» индивидуальности, и «течение дня», и физическое самочувствие, и многое, многое другое. Все это должно быть учтено актером, должно быть крепко нафантазировано им.

Владимир Иванович добивался от актера непрерывности органической жизни в образе независимо от того, говорит ли действующее лицо или молчит, втянуто ли оно в водоворот быстро развивающихся событий или, напротив, является только их наблюдателем. Добивался не потому, что таков был его изощренный творческий прием, а потому, что сам умел наблюдать эту непрерывность в жизни, потому что знал, что для реалистической литературы давно уже стала бесспорной необходимостью обнажения внутреннего мира человека.

Если обратимся к прозе Толстого, мы увидим, что он широко пользуется своим правом романиста, чтобы обнаруживать истинные побуждения, внутренние мотивы поступков, глубоко запрятанные в сердце героя тревоги и радости, страдания и мечты. Он вводит читателя в «святая святых» переживаний Пьера Безухова и Андрея Болконского, Левина и Карениной, Нехлюдова и Катюши. Он вскрывает, как говорил Чернышевский, «диалектику души» людей разных общественных положений, воспитания, склада ума; он делает достоянием читателя зарождение и борьбу в этой душе противоречивых чувств.

Стоит раскрыть наугад любой том сочинений Толстого, чтобы встретиться там с передачей второго плана героев. Достаточно вспомнить непередаваемую прелесть встреч Наташи с Пьером Безуховым в доме княжны Марьи, когда она, Наташа, уже пережила первую горечь утраты князя Андрея, а Пьер — негодование и боль, вызванные наполеоновским нашествием, когда оба они открыты для новых чувств. В этих незначущих встречах, в этих посторонних фразах, мимолетных улыбках и беглых взглядах раскрывается нам их любовь,



выстраданная и еще робкая, но заливающая радостью их сердца, а ведь слова любви так и не были тогда ими произнесены. Можно вспомнить также скорбный путь Анны на станцию Обираловка, в течение которого она (в глазах окружающих — просто приличная дама, едущая по своим делам) подводит итог всей своей жизни, приходит к выводу, что «винт свинтился», в последний раз переоценивает ценности, прощается с близкими, с земными радостями, принимает смерть как избавление «от всех и от себя».

Чехов не менее искусно, чем Толстой, умел обнажать, говоря словами Гоголя, «невидимые миру слезы», те скрытые от глаз людских духовные процессы, которые подчас до основания преобразуют человека. Таков герой «Скучной истории», старый профессор, на склоне лет обнаруживший в своей жизни отсутствие того, что называется общей идеей. Чехов показывает, как это сознание заставляет профессора ново и сложно, с небывалой остротой воспринимать и оценивать мир. «Во мне происходит нечто такое, что прилично только рабам, — говорит он, анализируя свои новые ощущения, — 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. Даже то, что прежде давало мне повод только сказать лишний каламбур и добродушно посмеяться, родит во мне теперь тяжелое чувство». А жизнь течет по-прежнему, изо дня в день угнетая профессора своей томительной монотонностью, своей изведанностью и пустотой.

Это литература, вернее, действительность, правдиво воссозданная в литературе талантом писателей-реалистов. Такого же многогранного и всестороннего отражения человека добивался Владимир Иванович в сценическом искусстве, и потому он неотступно требовал от актера умения охватить весь духовный мир сценического образа.

Вспоминая репетиции Владимира Ивановича последних лет, приходишь к выводу, что, какой бы темы он ни касался, будь то «Враги» или «Три сестры», «Анна Каренина» или «Любовь Яровая», «Кремлевские куранты», «Последние дни» или «Русские люди», он не принимал проделанной работы, если не видел, не чувствовал того

«внутреннего груза», которым должен жить в спектакле актер. Он подходил с этим требованием к каждой пьесе независимо от того, акцентирует ли сам писатель на «подводных течениях» образов и событий или он предпочитает, скажем, пользоваться приемом прямого публицистического письма. Понятие второго плана для Владимира Ивановича заключало в себе стремление к углубленному показу человека, к передаче его духовной жизни, вне зависимости от жанра произведения. В спектаклях, где не было у актеров «внутреннего груза», второго плана, не было для Владимира Ивановича и настоящего искусства, того искусства, которое потрясает зрителя и, потрясая, воспитывает его.

«Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актера не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я [зритель] в какой-то момент вдруг скажу себе: «Ага, разгадал его!» И вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно это «я унесу из театра в жизнь»<sup>1</sup>.

Значение второго плана для реализации современной темы стало нам особенно ясно в ту пору, когда Владимир Иванович, репетируя «Кремлевские куранты», работал с Грибовым над ролью Ленина.

По складу актерской индивидуальности Грибову было особенно близко то, что мы называем народностью Ленина, — его простота, человечность, безграничное обаяние. Однако Владимир Иванович не позволял актеру ограничиваться только этими качествами. Он требовал, чтобы Грибов воспитал в себе силу и мужество, суровую непреклонность, идущую от твердой убежденности Ленина в правоте своего дела. Он требовал, чтобы Грибов нашел в себе эту психофизическую сосредоточенность, эту активность мысли, которую он на репетициях образно называл «молниями».

Репетируя сцену встречи Ленина с рабочими-трамвайщиками и связывая ее со всем внутренним развитием образа, Владимир Иванович говорил Грибову:

— Если схватить по всей роли «молнии», они и дадут вождя Ленина, а не добренького, милого, мягкого.

Он много раз повторял Грибову:

— Наладить свое актерское существо на то, что

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 332.

вдруг глаза засверкают огнем, сжигающим, но и создающим: тут никакой сентиментальности. Самое страшное — Ленин и сентиментальность. Нужно показать пламенного вождя. Без этого образ Ленина никак не приму.

Но чтобы постичь эту пламенность, чтобы и в самом деле излучать на сцене эту огненную мысль, актер должен зажечь всем тем огромным внутренним содержанием, которое характеризует каждую минуту ленинского бытия.

Стремясь расширить рамки пьесы, Владимир Иванович построил ряд эпизодов спектакля на том, что Ленин, отрываясь от непосредственно происходящего вокруг, как бы уходит временами в мир своих мыслей, своих грандиозных исторических предвидений. Так было в сцене «В избе», когда унылое зрелище старинного светца на полке заставляет Ленина на минуту отдаться своей мечте об электрификации всей страны.

Так было в сцене встречи с рабочими, когда перед вдохновенным взором вождя на мгновение возникает картина будущего — «построенный в боях социализм». Так было, наконец, в великолепно разработанной Владимиром Ивановичем паузе, когда Ильич после рабочего дня остается один в своем кабинете: привычно устроившись за столом, он берет в руки перо и застывает на секунду, глядя прямо перед собой, сосредоточенный на своих грандиозных мыслях. Так раскрывалась Владимиром Ивановичем и актером Грибовым самая сущность важнейшего процесса: «Ленин думает».

Очевидно, что Грибову, для того чтобы выполнить большие задачи, поставленные перед ним Владимиром Ивановичем, необходимо было накопить предварительно «внутренний груз» образа, понять характер мышления Ленина, его способность прозревать будущее, видеть конкретные очертания его.

Понятие второго плана всегда было для Владимира Ивановича понятием динамическим. Он требовал активности внутренней жизни актера в образе. От сцены к сцене, от акта к акту герой неизбежно претерпевает изменения, они касаются не только внешней стороны его бытия. В каждую минуту своего пребывания на сцене герой и внутренне в чем-то меняется: от чего-то отходит, что-то старое в себе преодолевает, что-то новое накапливает. Владимир Иванович хотел, чтобы театр



показывал качественные изменения человека, рисуя его на крутых поворотах, на решающих рубежах. Это требует интенсивности мысли и переживаний героя, их постоянного движения и развития.

Круто ломается мировоззрение инженера Забелина после встречи с Лениным («Кремлевские куранты»). К финалу спектакля поднимается на новый героический этап своей жизни капитан Сафонов («Русские люди»). Проявляется как на светочувствительной пластинке чужеродность Татьяны Луговой рабочим людям, едва лишь требуется от нее реальная помощь им («Враги»). Характеризуя внутренний, подспудный процесс жизни героя, Владимир Иванович говорил об офицере Яровом: «Этот эсер с его физиологической ненавистью к большевикам безнадежно катится в пропасть. Его героизм вырождается на наших глазах в истеричность. В последнем действии его злоба дышит бессилием. Вся его идеология обанкротилась. «Докатившись» до белых, он запутался и погибает»<sup>1</sup>. Владимир Иванович дает здесь ряд активных, действенных определений, образующих динамический второй план этого сложного образа.

*Второй план и общение.* Исходя из твердого убеждения, что актеры на сцене, как и люди в жизни, должны жить и тем, что происходит с ними в настоящую минуту, и еще многим другим, что неразрывно присутствует в их сердцах, Владимир Иванович по-новому ставил проблему общения. Он упрекал Художественный театр последних лет в том, что актеры, встречаясь на сцене друг с другом, полностью сосредоточиваются на репликах партнера, на том, что несет с собой текст партнера. Владимир Иванович считал подобное «педагогическое» общение совершенно недостаточным для серьезного театра.

Да, часто пьеса требует от актера, чтобы он всем своим темпераментом был отдан тому, что происходит с ним в данный момент сценического действия, потому что главное для героя сейчас — в этой встрече, в этом разговоре, в том, как развернутся события этого дня. И тогда остальное, чем полно существо человека, отойдет невольно на задний план, будет жить приглушенно

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 276.

и как бы за дымкой, хотя непременно будет жить в его душе.

Яровой разговаривает с Пановой в летнем ресторане, где справляет «пир во время чумы» белогвардейское охвостье. В этом пьяном угаре им, Яровым, неотступно владеет предчувствие неизбежного крушения, мысль о том, что белое движение стремительно катится в пропасть. Но как ни сильны эти ощущения Ярового или, может быть, потому, что они так сильны, сейчас перед ним стоит конкретная, действенная задача — выведать у Пановой все, что она знает о предревкомке Кошкине, найти, где он скрывается, в последнюю минуту насладиться коварной мстью. Объект Ярового в данной сцене — в партнере, в Пановой, которая скользит и извивается, как змея, у которой нужно вырвать правду. Здесь прямое общение необходимо и неизбежно.

Петербургский сановник Каренин больше всего на свете занят устройством своей карьеры, своим продвижением по служебной лестнице. Дела семьи занимают не много места в его внутренней жизни. Но в тот момент, когда Алексей Александрович начинает осознавать, что предосудительное в глазах света поведение жены может помешать его успехам по службе, он оказывается перед необходимостью добиться от Анны, чтобы она вела себя соответственно общепринятому кодексу светской морали. И потому в сцене «Спальня» объект актера опять-таки будет в партнере, и общение будет здесь прямое, потому что все внимание Каренина сосредоточено в этом эпизоде на Анне, на ее небрежных, притворно рассеянных ответах, за которыми слышится ложь.

Но в жизни так бывает не всегда. Люди в жизни, собираясь вместе, беседуют о том и о сем, обсуждают какие-то вопросы, спорят, но если хотя бы один из них ждет важного известия, которое вот-вот прибудет, или прихода дорогого ему человека, или готовится к совершению какого-то серьезного поступка, он будет смеяться и спорить, как другие, но все его существо будет охвачено ожиданием, сосредоточено на этом постороннем разговоре предмете. Это и есть настоящий объект актера, объект, который может быть связан с партнером, а может быть и не связанным с ним.

Так, репетируя «Любовь Яровую», Владимир Иванович помог исполнительнице центральной роли

К. Н. Еланской найти правду первого выхода героини, подсказав ей верный объект. Поначалу Еланская сконцентрировала все внимание на своей идейной противнице Пановой, на колючей, злой словесной перестрелке с ней, и поэтому сцена не передавала напряженного духовного существования героини. С помощью Владимира Ивановича актриса разобралась в сложной природе чувств Яровой в этом эпизоде. Она осознала, что ее Яровая прошла после тифа пешком тридцать верст, что только сейчас, в двух шагах от ревкома, видела она в чужом окне полотенце — точь-в-точь такое, какое вышила мужу в дорогу, что здесь, в ревкоме, она встретилась с женщиной, которой не доверяет, в которой подозревает изменницу; но, довлея над остальными чувствами, в ее душе живет зрелище спаленной белыми деревни, мысль о том, что враг совсем рядом, в нескольких верстах от города. Эта мысль подгоняла ее, больную и усталую, все тридцать верст пути, эта мысль привела ее в ревком, к Кошкину, который, может быть, еще ничего не знает, которого нужно предупредить, что опасность близка. Вот объект Яровой в этой сцене, не выраженный в тексте, но подчиняющий себе всю ее внутреннюю жизнь.

Глубоко постигая индивидуальную природу общения, Владимир Иванович говорил о том, что Чехов требует сложного процесса общения. Его герои не столько живут общей жизнью, сколько каждый своим и в своем. Они связаны друг с другом нитями многих отношений — дружеских, семейных, любовных — и в то же время они разорваны; как говорил Владимир Иванович, «полного сближения ни у кого нет».

Немирович-Данченко в письме, адресованном мне, великолепно определяет природу общения, свойственную чеховским героям: «У Чехова самые тонко 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»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 443.



Владимир Иванович исходит здесь от зерна человека, каков он у автора, и из зерна выводит характер общения; он наталкивает в своем письме на ту мысль, что чеховские персонажи помимо всем видимой жизни живут еще своими не высказанными вслух мыслями. Очень важно для верного общения на сцене разобраться, где находится истинный объект внимания того или иного персонажа. А для этого надо вжиться в мир мыслей и чувств, не покидающих человека в то время, когда он слушает другого, а порой и говорит о совсем посторонних вещах.

Помню, как Владимир Иванович добивался сложного процесса общения в «Трех сестрах».

— Я не против общения, — говорил Владимир Иванович. — Но общение должно быть более поэтическим, художественным. Прямолинейное общение не раскрывает чеховских героев.

Репетируя первый акт «Трех сестер», Владимир Иванович говорил Хмелеву, что для его Тузенбаха объектом все время остается Ирина — сегодня особенно солнечная, сияющая, «именинная» и потому особенно дорогая... На протяжении первого акта Тузенбах философствует, спорит, рассуждает, пьет водку, но, что бы он ни делал, он непрерывно стремится к тому, чтобы остаться наедине с Ириной, высказать ей то, о чем поет его сердце. Он занят разговором с другими, но все время у него: а где она? а куда она ушла? а в каком она настроении?

Но вот в четвертом акте, в сцене прощания, Тузенбах так же тянется всей душой к Ирине, так же нет для него никого дороже, но объект его все-таки будет другим. И это подметил и подсказал актеру на репетициях Владимир Иванович. Многие волнует Тузенбаха в момент этого последнего объяснения с Ириной: и предстоящий отъезд на Кирпичный завод, и эта девушка, стоящая сейчас перед ним, похудевшая, лишенная былой окрыленности, но по-прежнему дорогая, и «потерянный ключ» от ее души, и прекрасные деревья в саду, возле которых могла бы быть не менее прекрасная жизнь. Но главное во всем этом, что поминутно, как молнией, освещает переживания Тузенбаха, «сидит гвоздем» в его голове, — мысль о предстоящей дуэли, о том, что «может быть, через час я буду убит». Сильно захваченное Хмелевым уже на репетициях, это ощущение

ние человека, существующего «за час до смерти», придавало необычайную трепетность всему эпизоду, насыщало его чеховской лирикой, чеховской музыкальностью чувств.

Следовательно, определяя в каждом отдельном случае объект сценического образа, актер должен непременно брать весь комплекс его внутренней жизни, весь его духовный багаж, но уметь выделить в нем «основное звено», чтобы оно тянуло за собой всю цепь человеческих переживаний героя.

Не признавая актера без «внутреннего груза», Владимир Иванович всячески предостерегал исполнителей и от превращения второго плана в самоцель. Он рассматривал «внутренний груз» как путь к расширению плана самой пьесы, к углублению и развитию заложенных в ней идей. Он останавливал актеров, когда они, стремясь как можно шире нафантазировать себе «багаж» героя, вносили в него нечто, не предусмотренное авторским замыслом, не вытекающее из текста пьесы. Он требовал, чтобы актеры разрабатывали свой второй план, ни на минуту не упуская из виду сквозного действия, идейной направленности всего спектакля; чтобы они выполняли на сцене ближайшие, предусмотренные развитием сюжета задачи, не думая, не заботясь специально о том, «дойдет» или «не дойдет» до зрителя накопленный ими «внутренний груз».

Он говорил: «Что птица умеет летать — это видно даже тогда, когда она ходит. Человека порой можно видеть гораздо дальше, глубже, прозрачнее даже тогда, когда он себя не вскрывает. В искусстве это особенно важно. Это опять — мой «второй план»<sup>1</sup>.

*Второй план и ритм.* Ритм, точно раскрывающий второй план действующих лиц, всегда заботил Владимира Ивановича. И действительно, именно в ритме раскрываются порой глубокие тайны человеческих переживаний.

Когда Вронский во время скачек упал с лошади и Анна, испугавшись за него, выдает себя криком, Каренин под шепот и любопытные взгляды присутствующих уводит Анну под руку в беседку.

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 322.

Владимир Иванович некал ритм этого прохода, идя от внутреннего самочувствия Анны и Каренина.

— Ваш безмолвный проход, — говорил он Тарасовой и Хмелеву, должен быть гораздо медленнее. Она вся трясется от охватившего ее волнения. А он заставляет ее своей фигурой, походкой идти медленнее, как будто ничего не случилось, чтобы свет, общество не увидело волнения Анны. А она должна идти оглядываясь, как будто на вожжах, как будто ее задерживают.

Этот безмолвный проход раскрывал все. И подлинность, страстность чувства Анны — Тарасовой и непреклонную волю Каренина — Хмелева, который думает сейчас только о том, чтобы во что бы то ни стало скрыть происшедшее.

В «Войне и мире» есть знаменательный в этом смысле эпизод, когда Пьер встречается со своим другом князем Андреем сразу после разрыва последнего с Наташей и застаёт его не подавленным, не разбитым, но, напротив, оживленно беседующим с кем-то на постороннюю тему. Толстой пишет: «Пьер узнавал теперь в своем друге слишком знакомую ему потребность волноваться и спорить о деле для себя чуждом только для того, чтобы заглушить тяжелые задушевные мысли». Суть в данном случае не в том, как переживает свое горе князь Андрей, а в том, что скрыть свои «задушевные мысли» ему так и не удается. Пьер без труда проникает в его истинные переживания. Так и зритель: он видит перед собой мыслящего и чувствующего живого человека-актера и по выразительности его лица, блеску глаз, невольным движениям, улыбке постигает его внутренний мир.

Требуя, чтобы актеры несли в себе многое, ничего не демонстрируя, не показывая зрителю специально, Владимир Иванович знал, что в какой-то момент наивысшего напряжения эта глубинная струя неизбежно выльется на поверхность, сольется с водами главного потока. Он особенно ценил эти минуты подъема, когда человек проявляется на сцене весь, без остатка, когда все его душевные силы, собранные вокруг одного чувства, одного стремления, обнаруживают себя в откровенном и страстном порыве.

Владимир Иванович считал, что только наличие второго плана является залогом жизнеспособности спектакля, творческой прочности его. Хорошо нажитый, глубоко



забирающий пласты действительности, освещенный во-  
ображением художника, второй план предохраняет ак-  
тера от штампов, от механической, ремесленной эксплуа-  
тации роли из спектакля в спектакль, всякий раз вновь  
наполняя содержанием установленный сценический ри-  
сунок; он живет, едва только актер прикоснется к зна-  
комым, однажды схваченным ощущениям, как говорил  
Владимир Иванович, — «окунет свою мысль во второй  
план».

Разговор о втором плане образа Владимир Иванович  
начинал тогда же, когда он впервые касался вопроса о  
сквозном действии, о зерне. Но одно дело — понять че-  
ловека-героя, другое — научиться органически вопло-  
щать его жизнь. Уже после того как актеры могли ска-  
зать о себе, что они поняли свою задачу, Владимир  
Иванович любил повторять: «Ну а теперь остается толь-  
ко репетировать». И он репетировал со всем своим  
необъятным терпением, подсказывая актеру пути, на ко-  
торых легче всего «зацепить» второй план образа, на-  
жить в себе его внутренний груз. Одним из главных  
средств к этому Владимир Иванович считал внутренний  
монолог.

**ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ** — проблема, глубоко и всесто-  
ронне изученная Владимиром Ивановичем и претворен-  
ная им в искусстве театра. Разрабатывая ее, он исходил  
из того, что в жизни человек никогда не ограничивается  
только теми словами, которые он произносит вслух, об-  
мениваясь ими с окружающими. И молчащий человек  
разговаривает: аргументирует, спорит, убеждает — ко-  
го-то или самого себя. Человек не может существовать  
без потока мыслей, проносящихся в его голове.

Советская психология глубоко разработала учение о  
внутренней речи, которая понимается как не выражен-  
ная вовне, сокращенная и свернутая форма речевой дея-  
тельности. Внутренняя речь является необходимой для  
превращения мысли в речь — как для подготовки внеш-  
него высказывания, так и для понимания речи, то есть  
превращения воспринимаемой речи в мысль.

Так думают ученые, анализируя человека в жизни.

Если же мы вновь обратимся к литературе, то уви-  
дим, что великие писатели — мастера психологическо-  
го портрета — то и дело посвящают нас в сокровенный

ход мыслей героя, приводящих его к тем или иным решениям, оценкам, поступкам. Мы видим, что это есть средство обнажения внутреннего существа человека, широко применяемое прозаиками-реалистами наряду с описанием душевного мира героя.

В романах Толстого, например, внутренние монологи встречаются на каждом шагу. Они есть и у Анны, и у Левина, и у Кити, и у умирающего Ивана Ильича. У всех у них эти не произносимые вслух монологи являются частью их внутренней жизни.

Есть внутренние монологи у героев Чехова, Горького, у лучших советских писателей: Шолохова, Фадеева, Леонова, Федина, Симонова, Пановой, Эренбурга. Мысли, раздумья, мечты героев, выраженные в прямой речи, стремительно выплескиваются на страницы литературных произведений, определяя их внутреннюю динамику, их эмоциональную структуру.

Владимир Иванович всегда требовал от актера умения овладеть внутренним монологом. Он не хуже писателей видел связь внутренней речи со всем ходом душевной и физической жизни героя и ясно сознавал, что момент овладения ходом мыслей образа — это и есть, по существу, процесс слияния актера с ролью. Поэтому он разграничивал цель и путь к осуществлению этого процесса. Перебирая в памяти все сказанное Владимиром Ивановичем по поводу внутреннего монолога, приходишь к выводу, что в постановке им самой проблемы есть оттенки: он в разных целях использовал это понятие на разных стадиях репетиционного процесса.

Он предлагал актерам наговаривать себе внутренние монологи, раскрывающие суть, зерно образа. Актер, таким образом, постепенно увлекает свое воображение, приближает пока еще далекие черты характера, мысли, действия, чувства образа, созданного автором.

Наговаривая себе ежедневно все более подробные монологи, актер сближается с ролью, овладевает вторым планом образа. Будя непрерывно свою творческую фантазию, актер может постепенно «зацепить» того человека, которого ему предстоит сыграть.

Непременным условием Владимира Ивановича было, чтобы актер говорил эти монологи от имени действующего лица, и только в первом, а не в третьем ли-

це. «Я, Глоба, должен идти в разведку. я должен сделать так, чтобы фашисты поверили, что я враг Советской власти» и т. д.

— Еще о «грузе», который должен накопить актер, работая над сценическим образом,—говорил Владимир Иванович на репетиции спектакля «Последние дни».—Как его добиться? Возьмем, например, образ князя Долгорукова,—и он обратился к А. П. Кторову:

— Расскажите мне о Пушкине словами Долгорукова, и я пойму, увижу, кого вы хотите сыграть, я увижу ваше отношение к трагедии Пушкина. Жалуете вы его, или он вызывает у вас негодование. Всегда говорите от себя — «я», и наговаривайте себе о роли большие внутренние монологи. Например: «Я вот такой-то, я князь, но, когда я говорю о Пушкине, со мной черт знает что делается, и, если мне надо было бы подставить ему ногу, я с удовольствием подставил бы ее».

Если вы будете говорить себе изо дня в день подобные монологи, то у вас накопится большой душевный груз, сложится ваше актерское самочувствие в этом образе. Если вы спросите у режиссеров, что самое важное в образе князя Долгорукова, они вам ответят: ненависть к Пушкину. Эту ненависть вам надо наживать, ее нельзя наигрывать. Ее надо уметь вызвать в себе. Говорите монологи о причинах, возбуждающих в вас эту ненависть, и от этих монологов все постепенно уляжется и создастся ваш внутренний образ.

Долгоруков, конечно, читал пушкинскую эпиграмму о нем, но скрывает это. Он не может допустить мысль, что должен будет высказать свое отношение к ней. Он предпочитает мстить анонимками. Хотя род князей Долгоруковых происходит от святого мученика, но если бы надо было отравить Пушкина — он отравил бы его, раздавил бы его, так он весь насыщен злобой и чванством. На балу у Воронцовой Долгоруков устроился в беседке за деревьями и подслушивает и наблюдает оттуда все происходящее. Наблюдает, по его собственному выражению, «всю эту сволочь». Сейчас вы, Кторов, все облегчаете, оводевиливаете. Дело не в том, что Долгоруков пьет шампанское и с улыбкой наблюдает, а важно то, что он злобно наслаждается. Подслушав разговор Николая I и Натали, он наслаждается тем, что, по его мнению, Пушкин будет рогоносцем.



— Если вы это возьмете,— продолжал Владимир Иванович,— то текст ваш зазвучит совсем по-другому. «Презираю, смешно. Здесь «тет-а-тет», а он стоит у колонны в каком-то канальском фрачишке, волосы всклокочены, глаза горят, как у волка. Дорого ему этот фрак обойдется. Плюю на бездарные вирши». Он весь пылает злобой и ненавистью к Пушкину. Для спектакля— для его идеи, для его сверхзадачи— это самое главное. Этот подслушанный разговор радует Долгорукова самой жгуче-ядовитой, желчной радостью, его радует зло, он доволен, что еще одной мерзостью будет больше в мире. «Будет Пушкин рогат, как в короне. Сзади царские рога, а спереди Дантесовы».

Наставляя, чтобы исполнители наговаривали себе десятки монологов, Владимир Иванович рассматривал эти рабочие монологи как средство включить нервную систему актера в творческий процесс, заставить ее «вибрировать» в ответ на те «манки», которые предлагает актеру режиссер. И потому он требовал от исполнителей полной веры в свой импровизированный текст, умения наполнить его интенсивным переживанием.

— Вы должны рассказать так,— говорил он актерам,— будто все это действительно видели. Может быть, и во сне когда-нибудь это увидите— до того сильно и крепко ваша фантазия играет при работе над этим отрывком.

Разбирая четвертый акт «Трех сестер», Владимир Иванович говорил Хмелеву:

«Не знаю, как вы работаете; мой путь: я начинаю себе говорить монолог. Не то что от имени Тузенбаха, а именно я говорю: «Я, может быть, буду убит. Вот наконец-то я дожил до того, что я еду на завод по-настоящему работать, она согласилась быть моей женой... Она меня не любит (это тоже очень важно)». Все это перебирать очень тонко. Несколько страниц перебрать всего того, что он может передумать за эту ночь. Спать, может быть, полтора-два часа, не больше. Бродил, вставал, думал, хотел писать, бросал... «Она наконец согласилась быть моей женой... она чудесная... но она меня все-таки не любит... Значит, жизнь будет не такая, о какой мечталось, не будет идеальной радостной... Она будет работать... Как это я возьму и убью человека? А между тем я, как офицер, иначе не могу...» Вот всю эту ночь так провести. И самое сильное: «Я буду

убит, я умру». Это сильнее всего. «Умру... она останется жить, такая прелестная... Да нет, я не хочу умереть, я жить хочу! Может быть, я не буду убит?..» ...Оделся, умылся, пришел сюда. Вижу ее. А в мыслях: «Может быть, вижу ее в последний раз? а может быть, и не в последний?.. Я буду работать... я верю...»

«Скажи мне что-нибудь» — он думает: «Я, может быть, буду убит, мне бы с чем-нибудь уйти. Я попрошу приготовить кофе, я буду его пить, я останусь жить»<sup>1</sup>.

Финал импровизационного монолога Тузенбаха, подсказанный Владимиром Ивановичем, говорит уже о другом качестве, о другой стадии, о другом назначении этого приема. Одно дело — когда исполнитель «наговаривает» себе внутренние монологи, чтобы лучше постичь сокровенные думы героя, другое — когда он уже добрался до этих дум и переживаний, овладел ими и теперь свободно и естественно действует в образе, мысля его мыслями и разделяя его чувства. В идеале актер, уже слившийся с образом, должен свободно импровизировать «внутренние тексты». Эти непроизносимые слова и реплики мелькают в голове героя и когда он молчит, и когда он слушает, как говорят другие, и когда он что-то отвечает им. Это уже не Хмелев думает, стараясь поставить себя в обстоятельства жизни образа, это думает Тузенбах, человек, реально существующий в спектакле во всем многообразии своих человеческих черт.

Хмелев был одним из актеров, который с поразительной глубиной вбирал замечания Немировича-Данченко и выполнял их с таким совершенством, что казалось, то, что он делает на сцене, возникло только сейчас, только на этом спектакле. Но видевшие, сколько энергии, воли, ума и терпения вкладывал в репетиции Немирович-Данченко, знали истинную цену этой прекрасной совместной творческой работы.

Думая о том, как Владимир Иванович выпестовал в актерах потребность к внутреннему монологу, невольно вспоминаешь слова великого русского актера Щепкина, который еще за сто лет до нашего времени сумел

---

<sup>1</sup> «Работа Вл. И. Немировича-Данченко с Н. П. Хмелевым над ролью Тузенбаха в спектакле «Три сестры». — «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, М., 1948, стр. 439.

сформулировать эту проблему с исчерпывающей полнотой:

«Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом: у тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет,— тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить за окно...»<sup>1</sup>.

Из всего сказанного видно, какое огромное значение придавал Владимир Иванович внутреннему монологу в процессе создания сценического образа. Но так же как и в вопросе о втором плане, он всегда предостерегал актеров от превращения внутреннего монолога в самоцель, в нечто подменяющее и вытесняющее живое слово образа.

«Если будет непрерывная внутренняя своя жизнь, то по-другому будешь смотреть на все. Но самое важное, конечно, передача самой пьесы. От внутреннего монолога зависит, как рассказать, а от текста — что рассказать»<sup>2</sup>, — утверждал Владимир Иванович.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

**ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ.** В комплексе средств, формирующих «живого человека на сцене», помогающих актеру овладеть всесторонне творческим самочувствием в образе, огромную роль, по мысли Владимира Ивановича, играет воспроизведение физической стороны человеческого бытия.

Владимир Иванович относился с огромным интересом к разработанному Станиславским методу «физи-

---

<sup>1</sup> М. С. Щепкин, Записки. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 356.

<sup>2</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского.— «Ежегодник МХТ» за 1943 г., М., 1945, стр. 278.



ческих действий» и не раз говорил удовлетворенно, что их сейчас занимает одна и та же проблема — проблема единства психического и физического в жизни сценического образа и, следовательно, в творческом процессе актера. Добиваясь этого единства, Владимир Иванович терпеливо воспитывал в актерах умение находить связь и зависимость духовной жизни героя и его физического бытия, создавать физическую линию роли, пользоваться физической характеристикой образа, чтобы глубже выявить его человеческую суть.

Художественная литература хорошо знает возможность обнажать существо человека через его физическую жизнь и широко пользуется этой возможностью. Если мы вспомним такие произведения, как «Смерть Ивана Ильича» Толстого или чеховскую «Палату № 6», то увидим, что в этих произведениях физическое самочувствие героев служит ключом, открывающим их внутренний мир. Нигде не превращенное в самоцель, это описание того, как умирает человек или как он сходит с ума, служит отправной точкой для больших идейно-философских обобщений, для постановки острых проблем общественной жизни России определенной поры.

Реалистическая литература умеет показать, как отражаются переживания человека — будь то радость, или тоска, или любовь — в его физическом самочувствии, в том, как ощущает он себя в окружающем его мире.

Владимир Иванович утверждал, что любой — простой ли, сложный ли — психический акт непонятен, неполон, лишен конкретности, если не связан с теми или иными материальными проявлениями человеческого бытия. Это закон жизни, это сама жизнь — таков же должен быть и закон сцены.

Конечно, очень важно, чтобы актер глубоко проник в сокровенные думы и чаяния образа, воспринял во всей полноте его внутренний мир; но этого еще недостаточно. Полная правда на сцене требует от актера передачи точного физического самочувствия данной минуты, того, чем охвачен сейчас весь организм персонажа.

Психический процесс всегда имеет известную протяженность во времени; те или иные чувства, стремления, помыслы могут длительно владеть человеком,

но их нюансы, оттенки, степень их напряженности зависят от его сегодняшних ощущений, от того, что сегодня, сейчас, происходит с ним.

Только связь психического и физического характеризует настоящую минуту человека. Оторванные от бытия человеческого тела героя переживания актера могут остаться в сфере чистой психологии, не претворенной в реальную сценическую жизнь.

Когда происходит действие: зимой, летом, ярким солнечным утром, в сумерки у горящего камина или в промерзлой нетопленной комнате, поздней ночью, когда все кругом спит, или в разгар рабочего дня, когда с улицы доносится гул оживленной толпы, пронзительные гудки машин, топот ног по мостовой? Каким вы пришли в этот дом: голодным и усталым, или радостно оживленным, или подавленным, или одержимым навязчивой идеей, которая не дает вам сосредоточиться ни на чем другом? Что вас здесь ждет — неприятный разговор, встреча с любимым человеком или просто веселая вечеринка? Как вы сидите в кресле: в спокойной позе, расположившись надолго, или, наоборот, примостившись на кончике сиденья, готовый каждую минуту вскочить? Все это — разные оттенки физического самочувствия, вытекающие из предлагаемых обстоятельств пьесы. Только если эти оттенки схвачены актером, образ заиграет всеми жизненными красками, обретет осязаемую конкретность.

Владимир Иванович великолепно умел определять точное физическое самочувствие образа в той или иной сцене, явлении и эпизоде и был необычайно придирчив и строг, требуя от актеров органики в воплощении этого самочувствия.

Натали, жена Пушкина («Последние дни»), возвращается с бала, на котором за ней ухаживал Николай I. Домой ее провожал влюбленный в нее Дантес. Дома разговор с сестрой.

На одной из репетиций Владимир Иванович сказал А. О. Степановой, что он не согласен с физическим самочувствием Натали в этой сцене, оно неверно — отсюда и неточность внутреннего монолога и ритма.

— Физическое самочувствие Натали другое, — говорил он. — Мне представляется, что Натали — размеренная, холодная красавица, а вы играете молоденькую влюбленную. Весь ритм не тот, потому что не то

физическое самочувствие. Сестра считает, что вам надо уезжать в деревню. Вы говорите: «Я не поеду в деревню». А подтекст ваш, ваш внутренний монолог: «Я не брошу балы, чепуха». «У нас мало денег» — продолжаете вы, а внутренний монолог: «Мало денег, но я в этом не виновата, почему он так мало зарабатывает. Когда я выходила за него замуж, он говорил, что он поэт, будет много денег, а сейчас денег не хватает...». И только после ухода сестры, когда вы остаетесь одна, ваше лицо вдруг осветится улыбкой, и зритель в этой улыбке впервые увидит ваше внутреннее состояние. Увидит, что Натали пришла с бала с образом Дантеса в душе и скрывает это. Поэтому из ваших красок мне надо отобрать,— продолжал Владимир Иванович,— вашу величавость, вы мать детей, вы — жена Пушкина. Император вас отмечает. Вот такая ходит Натали, вот ее физическое самочувствие. А внутри у нее ее второй план — что-то жутко радостное — это проглянуло и чуть-чуть осветилось в улыбке.

В картине «Изба смотрителя» в числе сопровождающих гроб с телом Пушкина был Битков — шпион, приставленный под видом часовщика к дому Пушкиных. Биткова играл В. О. Топорков.

В доме Пушкина Битков бывал часто и слышал много стихов поэта, они ему нравились, он их заучивал наизусть. Сейчас, во время маленькой остановки по пути к могиле Пушкина, он пришел в избу согреться и выпить водки. Битков растерян и не понимает причины своей растерянности.

Владимир Иванович, работая с Топорковым, добивался от него точности физического самочувствия Биткова в этой сцене.

— Я не думаю,— говорил он,— что Битков будет топиться, не думаю, что он будет очень злиться. Нет, скорее, он станет мягче и конфузливее, потому что он занят прислушиванием к тому, что с ним самим впервые происходит: «Отчего это я изнываю»,— спрашивает он себя. Битков не может уйти от физического ощущения тупости, мучительного непонимания своего душевного состояния, непонятной придавленности мозга. «Вырвать то, что у меня камнем на душе лежит, куда мне от этого деваться?» Тут внутренний монолог будет: «Куда мне уйти от этого, от этих стихов, будь они неладны, от того, что мы по пятьдесят верст его мертвого



гоним и я с ними, черт его дерни». «Дай водки — может быть, в этом найду спасение. Сосет меня». Может быть, Битков встанет: «Ехать, что ли?» Но нигде в этой сцене он не уйдет в шутку или благодушие. У него такое тяжелое состояние подавленности, что он может удавиться. Ведь он и говорит: «А не удавиться ли мне?». Тут надо захватить очень точное физическое самочувствие человека, который не знает, как ему вырваться из того, что его впервые в жизни сосет, гнетет. Битков видит опечаленного Тургенева, друга Пушкина, и завидует ему: «Вот г-н Тургенев сидит, плачет, жалост Пушкина, но у него на душе яснее, чем у меня, несмотря на горе, а я не знаю, куда мне деваться от моего состояния, от непонимания, что со мной происходит».

Разбирая сцену объяснения Тузенбаха с Ириной, Владимир Иванович заметил, что Хмелев — Тузенбах играет ее без ощущения предутреннего рассвета.

— В дымке рассвета можно до умиления говорить о любви, — сказал Владимир Иванович. — Зацепить это самочувствие нетрудно. Отношение к Ирине ясное. Отношение ко всем на сцене тоже установленное. Надо в этой сцене нежное розовато-умилительное самочувствие. Вы говорите Ирине: «Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная. Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет... Вы печальны, вы недовольны жизнью... О, поедemте со мной...». Вы чувствуете, никакого мрака у него нет. Тузенбах нежный, у него все объяснение с Ириной в каких-то блеклых предрассветных тонах, какая-то сладкая печаль. Ему трудно уйти от Ирины. Он любит ее, как сладкую печаль, как грезу, как свое предрассветное самочувствие...

— Найти каждый раз точное физическое самочувствие — это самое важное, — говорил Владимир Иванович, репетируя третий акт «Трех сестер», где основным для всех героев является состояние нервного возбуждения после бессонной и полной волнения ночи пожара.

«Четыре часа утра; был пожар; все на ногах; какое-то утомление, не похожее на привычную усталость; а у Вершинина в этом утомлении какая-то особая жажда жизни... Федотик прибежал с пожара, погоревший, от него пахнет гарью; он вынимает из кармана носовой платок, и тот пропитан гарью...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 167.

Интересно, что Чехов, отвечая О. Л. Книппер на вопрос о том, как следует ей разрешать центральную сцену третьего акта, писал: «Покаяние Маши в третьем акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хоть изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи»<sup>1</sup>. Огромный художник, не умеющий видеть людей вне самых тонких и в то же время решающих оттенков их индивидуальных ощущений, дает здесь актрисе технологический совет, который станет в будущем знаменем многих исканий Владимира Ивановича, одной из важных черт его творческой методологии.

Но как ни требователен был Владимир Иванович, внедряя закон физического самочувствия, он никогда не вырывал этот элемент внутренней техники из цепи других необходимых ступеней, по которым актер поднимается к сценическому характеру. Он искал средств к комплексному воспроизведению человека, мечтая видеть его на сцене таким же цельным и таким же сложным, каков он в действительной жизни.

Говоря о физическом самочувствии, он ни на секунду не забывал о главном в образе — об идее, об авторском замысле, о богатстве индивидуальных проявлений человека. Он отмечал, например, что физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувств, и темперамента, и даже психологических пружинок. И он учил актера вскрывать эти пружины в зависимости от сущности создаваемого им сценического характера, от особой судьбы героя.

Группа Сафонова («Русские люди») в окружении. Много ночей не спали, нет воды, враг атакует непрерывно, нервы напряжены до предела. Зная, как важно раскрыть этот момент нечеловеческой усталости героев, Владимир Иванович с огромной пытливостью выпрашивал в ту пору людей, побывавших в окружении и в тяжелых боях. Он добивался от участников этой сцены такой правды физического самочувствия, чтобы у них, как он говорил, горели веки глаз от бессонницы. Но он не забывал напоминать актерам, что эта усталость —

---

<sup>1</sup> А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 12, М., Гослитиздат, 1957, стр. 436.

усталость особого рода: она пасует и отступает перед волей советского человека, перед верой его в победительную, которая делает невозможное возможным. «Отступить», — говорит Сафонов, и Добролюбов с помощью Владимира Ивановича искал в себе эти секунды бодрствующей мысли с изнеможением и усталостью. Так, физическое самочувствие героев с самого начала оказывалось самочувствием психофизическим, подчиненным идейной задаче жизни персонажей, ее героическому устремленности.

Только понять физическое самочувствие это еще не значит осуществить его, говорил Владимир Иванович. Надо так в него вжиться, чтобы оно дало ряд новых жизненных красок исполнителям. Надо вдуматься, отыскать необходимое физическое самочувствие в своей собственной природе. Необходимо испробовать целый ряд самостоятельных упражнений. Владимир Иванович не уставал повторять, что он придает физическому самочувствию огромное значение, потому что, овладевая им, актер обращается непосредственно к психофизике, а стало быть, и к жизненной основе создания образа.

Конечно, были и в прошлом замечательные художники, у которых до такой степени было развито чувство правды, что оно распространялось на область физики, и тогда на сцене возникал тот самый живой человек, которому могло быть и жарко и холодно, и зрители верили ему, когда он говорил об этом. Но то была область чистой интуиции, не учитываемая и не контролируемая самим исполнителем. Сознательно же подойти к такому реалистическому пределу, на котором правдивым оказывалось тело актера, сумели лишь Станиславский и Немирович-Данченко.

«По опыту не только моему в последних спектаклях, но уже испробованному другими режиссерами, — говорил Владимир Иванович, — найденное самочувствие может производить совершенно чудодейственные результаты. Сцена неожиданно становится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым»<sup>1</sup>.

Последнее замечание Владимира Ивановича каждый из нас, имевших счастье встречаться с ним в работе, мог проверить на собственном опыте и на опыте своих товарищей. Сколько раз мы наблюдали это мгновенное

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 168.



превращение актера (еще секунду назад беспомощного в предлагаемых обстоятельствах пьесы) в того человека, от имени которого он действует в спектакле, едва лишь удастся ему ухватить точное физическое самочувствие создаваемого образа.

Это закономерно, потому что именно физическое самочувствие вносит в реалистический спектакль нечто, идущее от самой сути искусства. Энгельс в письме к Лассалю указывал, что «личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает»<sup>1</sup>. Сценически правдиво показать, как именно данный человек совершает тот или иной поступок, можно только при помощи физического самочувствия. Верно схваченное актером, оно делает все проявления типических черт героя индивидуальными, предельно конкретными, «сиюминутными», как говорил Маяковский. Оно делает жизнь человека на сцене естественной во всей подробности от крупного до мелочей.

В последние годы жизни Владимира Ивановича увлекала возможность воспитывать актеров так, чтобы они были подготовлены к воплощению самых различных оттенков физического самочувствия человека. Он мечтал о времени, когда этот процесс будет уже к началу профессиональной жизни актера многократно технически изведен, когда у режиссера и исполнителей любого спектакля будет в этом вопросе полнейшее взаимопонимание.

Как же все-таки подходить на сцене к правдивому физическому самочувствию? Как научиться просто, непосредственно ощущать, а не изображать, «не играть» ощущения? Как отразить в физической жизни героя его душевную жизнь?

Владимир Иванович не только поставил проблему, он ее решил практически со своими учениками — актерами Художественного театра и много раз высказывал по этому поводу драгоценные мысли. Он считал, что проблема физического самочувствия целиком обращена к нервной системе актера и связана с работой его эмоциональной памяти.

Он потому так и дорожил этим элементом внутренней техники, что видел в нем ключ к актерской эмоции,

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1967, стр. 23.

к тем «особым нервам», которые делают искусство заразительным, способным волновать человеческие сердца.

«Я почему об этом так крепко говорю? — объяснял он на репетициях «Трех сестер». — Потому, что все мои искания приведут к эмоциональному зерну, а не к расщудочности. Да, мысль играет колоссальную роль, особенно если роль не схватилась сразу, но мысль надо посылать куда-то туда, откуда вызывается эмоциональность»<sup>1</sup>.

«Я скажу теперь вещь, очень трудно понимаемую: настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в действительности вибрируют при данном физическом состоянии... и сама его природа, его память подскажет ему то самочувствие, которое нужно; опора на эту память и есть, в сущности, самое важное во всем творческом процессе. Эта память хранит в себе не только все то, что накопилось с детства, а и то, что у отца и деда накопилось, отложилось по наследству. И эта память подскажет верное, когда мысль толкнется в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке. Для этого главным образом и нужны длительные репетиции»<sup>2</sup>.

Вот почему Владимир Иванович так часто говорил нам — «вспомните». Он допытывался у каждого из нас, были ли в нашей жизни минуты, аналогичные тем, которые переживает действующее лицо; он нацеливал нас на эти знакомые нам ощущения. Он спрашивал нас о том, что мы тогда чувствовали, какими мы в ту пору себя помним, как наши эмоции выражались физически, в жизни нашего тела, в наших произвольных реакциях, в нашем восприятии людей и предметов? Он говорил, что, если мы сможем перенести наши собственные переживания в ситуацию пьесы, осветить ее своими нервами, своим личным опытом и восприятием жизни, мы сумеем понять душевный мир образа, проникнуть в еще недавно чуждые нам ощущения.

---

<sup>1</sup> «Работа Вл. И. Немировича-Данченко с Н. П. Хмельевым над ролью Тузенбаха в спектакле «Три сестры». — «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 433—434.

<sup>2</sup> «Театральное наследие», т. I, стр. 245.

Он утверждал, что как только физическое самочувствие схвачено, нажито, найдено актером, это не только делает правдивым, естественным его сценическое поведение, но и подсказывает ему тысячу жизненных мелочей, которые он непременно пропустил бы, если бы его телу не было сообщено ощущение реальности происходящего.

Однажды, придя на спектакль «Дядюшкин сон», Владимир Иванович заметил мне, что, играя мещанку Карпухину, я, в общем, верно схватываю душевное состояние, но упускаю физическое самочувствие этой женщины в сцене скандала. Он говорил мне:

— Вы пьяны мыслью, сознанием своей обиды, жаждой отомстить за «оскорбление», нанесенное вам уездным «обществом». Но ведь кроме этого, так сказать, духовного возбуждения Карпухина еще вполне материально навеселе, потому что дома, прежде чем прийти к Марье Александровне, она уже наверняка «хлопнула» горяча две-три рюмочки. И это нужно уметь передать в спектакле.

Я пробовала реализовать указания Владимира Ивановича и сразу почувствовала себя на сцене иначе: появилась бóльшая свобода и бóльшая развязность в обращении с «гордячкой» Марьей Александровной. И в старом, много раз игранном спектакле сама собой родилась мизансцена — в разгар безобразного скандала разлетевшаяся было Карпухина, потеряв равновесие, падает с размаху в кресло и от неожиданности замолкает, обводя затуманенным взором присутствующих, точно впервые их видит, точно недоумевает, зачем они здесь. Мизансцена эта была одобрена Владимиром Ивановичем и в дальнейшем закреплена в спектакле.

Развивая в беседе со мной свои мысли о «Лесе» Островского, Владимир Иванович утверждал, что, если актеры Счастливец и Несчастливец и в самом деле ощущают в себе тяготы пешего хождения по шпалам, если им в самом деле захочется присесть отдохнуть, — это непременно подскажет им целый ряд верных физических действий: сбросить наземь свои котомки, расправить плечи, с наслаждением вытянуть ноги, может быть, переобуться, может быть, просто развалиться на зеленой траве. Верное физическое самочувствие вызовет в актере желание, потребность в тех или иных действиях, закономерно натолкнет его на них.



Эти примеры подтверждают убеждение Владимира Ивановича, что физические действия рождаются на сцене не только из уже определившегося психофизического самочувствия, и он не признавал обратного. Он считал, что физические действия, творимые вне такого самочувствия, будут формальными, выдуманными, идущими не от существа образа, что они не будут теми единственно возможными действиями, которые вытекают из ситуации пьесы, из переживаний действующего лица.

Он ссылаясь на Станиславского: «Одна из основ работы Константина Сергеевича с актером — ставьте себя в положение данного лица: «как бы я чувствовал, что бы я делал»<sup>1</sup>. Владимир Иванович не случайно берет такой порядок: сперва — «как бы я чувствовал», потом — «что бы я делал». Этот порядок подсказывался ему длительным наблюдением над человеческой психикой и человеческими действиями. Тысячи раз на протяжении своей жизни мог он проверить, что всякие человеческие действия есть результат преломления внешних впечатлений в психофизическом аппарате человека.

Владимир Иванович добивался, чтобы жизнь актера в сценическом образе протекала по тем же законам, каким она подчиняется в действительной жизни. Вот почему он настаивал, чтобы между реальным фактом, заключенным в сюжете пьесы, и вытекающим из него действием содержалось еще воспринятое всеми нервами исполнителя, нажитое им в себе психофизическое самочувствие создаваемого образа.

И поскольку речь в искусстве идет не о физическом самочувствии только, поскольку физическое самочувствие в жизни существует только как психофизическое, актер не имеет права ограничиваться одним лишь отвлеченным рассудочным анализом внутреннего мира человека. Он должен, по мысли Владимира Ивановича, весь «духовный багаж» образа, весь комплекс его чувств уметь пропустить через себя, через свой организм, через свои нервы, свою душу. Нужно уметь найти в себе, в своей эмоциональной памяти, в своих жизненных ощущениях природу диктуемого автором чувства — страха, ненависти, любви, честолюбия. Нужно, как говорил Владимир Иванович, построить физическую линию роли, найти ее «физический» путь. И здесь еще большее зна-

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 201.

чение приобретает жизненный опыт актера, аналогия с его личными переживаниями, его эмоциональная память. Это и есть, как говорил Владимир Иванович, «отыскивание в индивидуальности актера тех чувств, мыслей, образов, картин, которые подсказываются автором пьесы, отыскание всего этого живым»<sup>1</sup>.

Помню репетицию «Русских людей» — сцену у Харитоновых.

Харитонов — предатель, подлец, изменник родины.

— Мне мало,— говорил Владимир Иванович исполнителю роли Харитонова М. М. Яншину,— самой жесткой психологической характеристики образа. Раскройте мне физически, что такое трус, который из-за этого плотившего всю его человеческую сущность чувства дошел до полного падения. Разворошите свою память, вспомните себя, когда вами хоть на секунду овладевало чувство неудержимого страха. Постарайтесь понять, как ведет себя человек, которого обуял страх. Что это значит, когда страх сводит с ума, не дает спать по ночам, заставляет совершать одну подлость за другой, только бы сохранить свою жизнь.

Поняв это чувство, начинайте сознательно тренировать его в себе. Доведите себя до такого состояния, когда уже вся ваша нервная система, едва только вы коснетесь предлагаемых обстоятельств пьесы, начнет реагировать на каждый шорох в соседней комнате, на каждый взгляд, брошенный в вашу сторону. И когда вы найдете эту физическую линию в роли, вы найдете то живое психофизическое самочувствие, которое продиктует вам верное поведение, верные действия.

Владимир Иванович на репетиции картины «Спасская башня» («Кремлевские куранты») занимался с актерами главным образом по линии точности общения и физического самочувствия.

— Сейчас у вас,— говорил Владимир Иванович, обращаясь к Петкеру — часовщику,— все легко, вы спокойны — отсюда разбросанность, глаза бегают, вы все время в движении, напряжение ваше размельчено. Так вы не сможете поймать тон колокола. Вы должны быть напряжены как струна, почти перестать дышать, вы должны только слушать, какие звуки возникают в вашем мозгу. Мне хотелось, чтобы вы по-настоящему просто

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 244.

и напряженно решали бы вопрос, «какие колокола переставить». И чтобы мысль ваша работала в соответствии с той ситуацией, которую вам предложил драматург. Физическое самочувствие часовщика, пожалуй, ближе к сумасшествию или к вдохновению. Мне кажется, что часовщик смотрит куда-то в пространство, а ухом прислушивается к колоколу. Это главное. А текст, общение с Рыбаковым идут каким-то вторым рядом.

— А сейчас вы горячитесь,— обратился он вновь к Петкеру, когда тот сыграл эпизод еще раз,— но это не тот оттенок физического самочувствия, который нужен. Часовщик не горячий, он пламенный. В этот кусок времени, который длится для него сорок пять часов, надо быть наполненным одержимостью. Внутри большое напряжение, он уже не трезвый, глаза будут какие-то плохо видящие, он почти перестает дышать, прислушивается из себя, изнутри. Ему надо, чтобы на весь мир звучал «Иинтернационал», и он в это пламенно уходит.

Если у актера пламенность слаба, говорил Владимир Иванович, тогда вылезают мелочи и лезет натурализм. А при пламенности — пусть будет стул, стена, самые обыденные вещи — все наполнится поэзией, искусством и натурализм испарится.

— У вас,— повторял Владимир Иванович Петкеру,— должно быть не только простое физическое самочувствие: холодно, спать хочется, бодрость, а комплекс всех заданий образа. Ваше физическое самочувствие в роли часовщика — это творческий процесс, секунды творческих мук и радости. И устал часовщик от этого физического самочувствия. Если овладеть этим, то можете и рожу скорчить и сделать что-нибудь очень смешное. Часовщику можно все, лишь бы видно было, чем он охвачен. Страстной мыслью в этой роли должны быть вдохновение и пафос, но истинные, ни на капельку не наигранные, и тогда допустима любая шалость. Лишь бы она возникала на очень подлинном, романтическом фоне. А юмора из роли не выкинешь, надо чувствовать тайну комического. Когда часовщик говорит: «Я не Римский-Корсаков» или «Моя дочь говорит, что у меня минорное настроение», — это все юмор, который будет приниматься зрителем. Вся прелесть серьезной большой комедии в том, чтобы, не отказываясь от нее, отказаться от желания посмеяться. Часовщик обладает великолепным качеством. Он умеет посмеяться над самим собой



и своим положением. И даже в момент «безумия» он не теряет этого качества.

— В чем поэзия этой сцены? — задумался Владимир Иванович.— В лирике? В элегии? Нет. Тут в конце концов все ведет к радостному, к великолепному, радостному звону башенных часов. Поэзия здесь в радостном пафосе. Это требует особой собранности, особой одухотворенности, и тогда юмор зазвучит по-настоящему.

Только Владимир Иванович мог так сразу, по ходу репетиции определить природу чувств героя и разложить их на целую гамму ощущений и действий, в которых сказывается весь человек. Он никогда не говорил о чувстве вообще, он говорил о том, как это чувство себя выражает в психике человека и в его физическом бытии.

Многостороннее психофизическое самочувствие складывается из всей суммы переживаний героя. Если оно верно найдено актером, то делает закономерным все его поступки на сцене — от простейших до самых крупных. Сливаясь воедино, они приведут актера к органическому существованию в предлагаемых обстоятельствах, рождая в нем эмоции, вызванные ситуацией пьесы, эмоции, присущие характеру воплощаемого образа.

**ХАРАКТЕРНОСТЬ.** Требуя от актеров правдивой передачи жизни человеческого тела, Владимир Иванович учил их находить такую внешнюю физическую характеристику образа, которая всего ярче выявляла бы его внутренний мир. Он был против приклеенных носов и неестественно взведенных бровей, «театральной» походки и форсированных жестов, против случайной внешней характеристики, не вытекающей из самого существа характера, изображенного в пьесе. Он помогал актерам находить такой физический признак человека, который, раз возникнув, в дальнейшем неотъемлемо соединялся бы с представлением о нем. В этом он также был последователем психологического реализма крупнейших писателей мира, умевших с необыкновенной точностью отражать в физическом портрете героя его человеческую индивидуальность. У княжны Марьи — тяжелая, с упором на пятки, походка и лучистый взгляд, у Андрея Болконского — маленькие изящные руки, у Долохова — наглые, с металлическим блеском голубые глаза.

Толстой неисчерпаем в этих метких черточках физической характерности: короткая губка маленькой киягини, неуклюжесть огромного, толстого, близорукого Пьера, исплаканное лицо Друбецкой, манера собирать кожу на лбу у дипломата Билибина, черные, спутанные, курчавые волосы-шапка Денисова и т. д. и т. д.

Необычайная меткость, с какой Толстой прикреплял физический признак к герою, помогла Хмелеву гениально раскрыть на сцене характер «человеческой машины» — Каренина. С самого начала личность Каренина казалась Хмелеву неотделимой от его хрящеватых ушей, чуть согнутой спины и особой походки «всем тазом и тупыми ногами», от его хрустящих пальцев и безжизненно погнутых глаз, синих жилкок на белых руках, деревянных звуков скрипучего голоса.

Физическое, поставленное в строгую связь с психическим и духовным, расширяет границы образа, делает его емким, содержательным, выразительным, точным, правдивым. Владимир Иванович не считал роль завершенной, если актер проходил мимо проблемы характерности. На это он всегда нацеливал режиссера в период, когда репетиции протекали без его участия, и деликатно, но настойчиво проверял, в какой степени глубоко схвачены актером характерные черты образа.

— Нужно было В. А. Орлову (он играл Васина) помочь в смысле характерности, — говорил Владимир Иванович на репетиции «Русских людей». — Орлов без характерности военного не овладеет ролью. Нужно, чтобы он был старым военным, еще из царской армии. Это самое важное в образе. Он с усами и бородой. Это уже поможет Орлову. По всем ступенькам, по которым требовалось пройти доверху, — все пройдено. Осталась всего одна ступенька, чтобы подняться на верхнюю площадку. Ступенька эта — характерность. Я всегда напоминаю вам о Станиславском. Возьмите его роли стариков — все старики и все разные: вот вам Крутицкий, Шабельский, Гаев, Абрезков, вот вам граф Любин. Ни один не похож на другого, ни в жесте, ни в гриме, ни в движениях, ни в чем. А мы великолепно разработали искренность и простоту, может быть, даже дальше Станиславского пошли в этом, но совершенно отбросили характерность.

А в «Русских людях» мне особенно хочется характерности. Для этого, во-первых, надо отказаться от ста-

рых привычек. Это очень трудно. Есть у всех какие-то любимые жесты, движения. Строишь и видишь — это знакомо, и это знакомо, и так у всех артистов. У молодежи это меньше проявляется. Как избежать этой привычки? Надо думать о неповторимой характерности в новой роли. Бывает, что помогает в этих случаях совет: «А ну-ка, совсем наоборот!» Вот Добронравов, когда Валя возвращается, после того как она переплыла лиман, кричит на нее. Кричит в любовной сцене! Чувствуешь, что в душе у него нежность, какая только может быть на свете, а выражается она в крике. А я смотрю и верю. Так и в других местах пьесы надо. А ну-ка попробуем совсем наоборот! Чтобы не попадать на обыкновенное, привычное. Я понимаю, что трудно уловить характерность, но искать ее надо. Все уже самое важнейшее нашли — содержание, простоту, заразительность, — а характерность не у всех и не всюду.

Хочется, чтобы Добронравов, который очень хорошо, просто и содержательно передает роль, попробовал бы характерность и речи. Мне кажется, что Сафонов не привык выражаться гладко и быстро, это может придать речи Добронравова какое-то своеобразие. Я уверен, что это не будет мешать ему. Великолепное чутье Добронравова подскажет ему синтез правды и театральности.

И второе, что следовало бы захватить Добронравову, — это необходимость какой-то военной выправки Сафонова, наверно, он держится прямо. Мне кажется, что он кудластый, некрасивый, конфузливый со всеми, кто вне его службы, то есть в личных взаимоотношениях; очень устает, но выражает это не в ослаблении мышц, а в каком-то пыхтении. Сядет неподвижно и пыхтит. И конфузится. Даже своей усталости. Конечно, все это — поскольку подойдет к индивидуальности актера. Вообще еще и еще раз повторяю, что наш коллектив, отлично разработавший искренность и простоту, источник «от себя», сливающий все это с актерским мастерством, то есть с умением слушать зал и вызывать в нем реакцию, оставил слишком в стороне поиски характерности. словно актер перестал любить быт. А быт в реальном искусстве играет огромную роль. Я вообще никогда не понимал, как можно любить жизнь, не любя быт. А в пьесе Симонова эта черта особенно важна.

У нас в театрах все еще существуют отголоски формального взгляда на характерность как на нечто, ис-



кусственно привносимое в образ извне. У нас часто хвалят актера за то, что он ловко придумал и выработал в спектакле свою особую походку, жест, манеру говорить, и не замечают того, что все эти внешние приметы личности лишь поверхностно согласованы с «жизнью человеческого духа» образа, с его характером, зерном, а подчас и вовсе не сочетаются с ними.

Владимир Иванович постоянно напоминал об их общем со Станиславским требовании «творческого процесса переживания характерности», имея в виду ту неразрывную связь, которая существует между внутренним миром человека и всем его обликом.

Если зерно роли нащупано актером верно, достаточно иногда почувствовать, как человек ходит, как носит костюм, шляпу, поймать его взгляд, улыбку, натолкнуться на какую-то мелкую черточку, ему свойственную, чтобы дотоле разрозненные черты образа вылились в живой человеческий характер, последовательный в каждом своем проявлении.

Это диалектическое взаимодействие существа образа и его внешней жизни теоретически понятно каждому, но, к сожалению, часто ускользает другое: для того чтобы актер мог воспользоваться характерностью, выявляющей душу образа, он должен не только найти ее, но, найдя, зафиксировать и упорно тренировать в себе, доводя до жизненной привычки. Это неустанно повторял Владимир Иванович, наталкивая актера на тонкую характерность, подчас угадывал ее тогда, когда сам актер еще не осознавал, что она уже как-то зарождается в нем. Так было и в ролях, которые с самого начала кажутся всем «характерными», так было и в ролях, в которых поиски характерности кажутся излишними.

На одной из репетиций «Кремлевских курантов» Владимир Иванович сказал: «Я не вижу иного пути для создания образа, кроме размышлений, разговоров, режиссерской «поливки». У актера, который постепенно наполняет свою душу этими материалами, будет создаваться сценический образ».

Тогда я впервые услышала от Владимира Ивановича выражение «режиссерская поливка». Оно очень точно выявляло его манеру работы. Он действительно «поливал» своими мыслями и чувствами актера, как садовник поливает цветы, и актеры начинали «что-то создавать

из себя». Он их заражал не свойственным их жизненным привычкам ритмом образа. Это было обычно первым этапом к нахождению характерности.

**ХАРАКТЕРНОСТЬ И РИТМ.** Овладевая ритмом, актер уже начинает сам искать приспособления, у него рождается своя, новая, присущая только данной роли манера говорить, двигаться.

— Я представляю себе Машу («Кремлевские куранты») очень юной,— сказал как-то Владимир Иванович Пилявской.— Все в ней беспокойно, все трепетно, взволнованно. Очень трудно жить, люди стали какие-то другие, родственники и знакомые ее родителей прячутся, боятся революции, а она чувствует себя уверенно, ясно — все великолепно, радостно, интересно.

В чем состояла характерность Пилявской в Маше? Пожалуй, именно в этой жизненной энергии, которая заставляла ее активно жить, с ярким ощущением новой жизни.

Владимир Иванович обратил внимание на то, что в картине «Изба» у одного из исполнителей неверный ритм и отсюда — не схвачена характерность. Это касалось артиста Медведева, игравшего роль Казанка. Казанок в прошлом церковный звонарь, ныне человек, всем сердцем принявший революцию, простой, немолодой крестьянин, несущий должность общественного пожарника и страстно любящий охоту. Сегодня в деревне гости. Ильич приехал охотиться. Он приезжает сюда не впервые. Казанок уже встречался с ним на охоте. И вот сейчас, войдя в избу, Казанок застаёт там Ленина, здоровается с ним, напоминает ему о себе и бежит исполнить взятое на себя обязательство — ударить в колокол, чтобы оповестить деревню о приезде гостя.

Владимир Иванович запротестовал против облегченного ритма. Он говорил, что приход и уход Казанка в таком быстром ритме задуман неверно. У Казанка ритм должен возникнуть от его второго плана.

— Пришло его, Казанка, время,— говорил Владимир Иванович,— и сейчас он наполнен верой, огромным ожиданием огромных радостей. Я хочу понять, чем он живет, чем он наполнен, в чем его второй план. Я не успеваю ничего увидеть, не вижу человека. Это какой-то отвлеченный быстрый ритм, который ни о чем не говорит,

ничего не раскрывает. Время сейчас тяжелое, грозное, голодно. Везде разруха, развал, нужно терпение, терпение и огромная вера — так рисуется мне картина.

От Казанка должно веять большой сдержанностью, вернее, в нем должно быть громадное терпение, насыщенное радостью, — вот его второй план и отсюда ритм, ритм своеобразный, а не просто быстрый «побегунчик». Когда он всем этим овладеет, он найдет живую, своеобразную характерность. Он будет одновременно трогателен и чуть смешон. Здесь через комедийную характерность решается важная тема любви народа к Ленину, беспредельной веры в него. Для драматургической манеры Погодина типично, что он разработал эту тему в комедийном ключе, и Казанок великолепная роль, если актер зацепит характерность.

— Как только мы подходим к современному спектаклю, так считается, что мы обязаны добиться бодрости, — продолжал свою мысль Владимир Иванович. — Это верно, но бодрость возникает не оттого, что действующие лица быстро приходят и быстро говорят. Нет, бодрость появится оттого, что люди будут дышать огромной верой и убежденностью, — это даст спектаклю настоящий верный ритм, а каждое действующее лицо, подчиняясь основному ритму, связанному со сверхзадачей пьесы, внесет свой собственный ритм, собственную характерность, родившиеся от зерна и второго плана сценического образа.

Владимир Иванович напоминал слова Станиславского о том, что верно найденный ритм ведет актера к непосредственному чувству, и говорил, что верное физическое самочувствие не найдешь без точного ощущения ритма.

Он настойчиво предлагал искать ритм не только на репетициях, а искать его и дома, при самостоятельной работе. Отыскивая настоящий ритм, актер обязательно находит какие-то внешние приспособления, которые всегда очень дороги в роли и ведут к рождению необходимой характерности.

Владимир Иванович рассказывал, что Станиславский еще в первые годы создания Художественного театра любил искать ритм роли, над которой он работал, — утром, умываясь и одеваясь. Он считал, что самые драгоценные ощущения для роли он получал именно в эти минуты. И это верно. Когда актер думает о роли, о ее



ритме, он начинает внутренне немножко играть и попадает на какие-то неожиданные приспособления, «пережитую характерность».

В спектакле «Последние дни» М. Булгакова есть роль Никиты, преданного слуги Пушкина. Никита (его играл В. А. Орлов) видит разорение Пушкина и считает, что единственное спасение в том, чтобы вся семья уехала в деревню. Поэтому он умоляет Александрину (свояченицу Пушкина) настаивать на отъезде. Владимир Иванович, раскрывая образ Никиты, говорил:

— То, что Никита знает Пушкина, знает всю его жизнь,— этого еще мало. Главное заключается в том, что Никита знает Пушкина еще ребенком и бесконечно предан ему. Никита взволнован разорением Пушкина — тем, что уносят из дому вещи в заклад. Все это необходимо нажать актеру и вложить в отношение к Пушкину.

На одной из последних репетиций Владимир Иванович увидел, что актер, работая над образом Никиты, стал внутренне взволнованным.

— Вот видите,— сказал он,— ваша взволнованность сразу передалась мне, и мне стало интересно смотреть на вас. Вы по-настоящему наполнены заботой о Пушкине, болью за него. Разорение Пушкина уже касается вас лично. Когда у вас в душе накопится весь этот груз — это проявится обязательно и во внешнем поведении, в каких-то характерных чертах. Мне представляется, что Никита может где-то стоять упорно, не двигаясь. И в дикции обязательно проявится какая-то определенная характерная черта внутренней наполненности старого слуги.

А о роли Салтыкова (его играл В. В. Готовцев) Владимир Иванович говорил:

— Образ Салтыкова нельзя просто определить — «чудак, пьет, врет», а надо знать, что Салтыков приносит с собой в пьесу для раскрытия ее зерна, то есть трагедии Пушкина. Кто же этот Салтыков? Он литератор, дает завтраки, на которые приглашает поэтов, писателей. Держит себя как командующий на литературном фронте. Врет без зазрения совести и о государе и о Пушкине. Самовлюбленный барин. У него жена, двое сыновей-преображенцев, дом богатый. Стесняться он не любит, сливет оригиналом. Когда он приходит домой, еще не сняв с него шубу, ему должны подать рюм-

ку водки. И только выпив ее, он замечает приглашенных гостей, которые стоя ждут, когда он закончит ритуал с рюмкой водки. Ему важно, чтобы о нем говорили. Говорили бы, на какую полку он определил книгу того или иного поэта.

Владимир Иванович считал, что сцену у Салтыкова нельзя делать легковесно комедийной. Надо, чтобы в образе Салтыкова угадывалась отрицательная сила. «Ах вот ты какой!» — должны думать зрители о человеке, определявшем моду при жизни Пушкина.

— Можно ли сыграть такую роль, не найдя характерности, связанной с зерном роли? — говорил Владимир Иванович. — Гости стоят, а он пьет водку, якобы не замечая их. Если вы даже знаете, зачем вы это делаете, то задайте себе вопрос: а как я это делаю, — тогда вы невольно нацелите свое воображение на поиски характерности.

И последний пример.

Помогая актрисе Дементьевой разобраться в крошечной роли жены зрителя, Владимир Иванович говорил:

«У этой такое любопытство, она до того им охвачена, что прямо никакого терпения нет: «Что такое? Батюшки, что такое?! И смотреть не позволяют! Я и к окошку, я и так!.. Начинаю приставать: «Вот тебе крест — никому не скажу!» Не могу оторваться от окна!» Нужно нажать это бабье любопытство до самой высокой степени, чуть не до истерики. И вслушивается, и ничего не понимает, и готова сколько угодно водки дать, только чтобы что-нибудь узнать... Когда наживете любопытство, скажется актерская наблюдательность: вдруг появится неожиданная черточка, в которой увижу женское любопытство, подмеченное в жизни... В глазах, бегающих, разглядывающих: «что это? что это?.. а что там?» И — страх перед мужем («Я тебя вожжой!»). Но как бы ни боялась, не может преодолеть любопытства»<sup>1</sup>.

*Мизансцена тела.* Требуя четкой и закономерной психофизической характеристики образа в спектакле, Владимир Иванович постоянно говорил о «мизансцене те-

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 343—344.

ла», характеризующей тот или иной момент жизни сценического образа.

Он спрашивал нас: может ли человек в данном психофизическом самочувствии стоять, лежать или сидеть, и если да, то как именно он сидит, в какой позе, в каком положении находятся его ноги и руки? Он требовал, чтобы во всей посадке человека чувствовался его внутренний мир. Он не терпел актерской расхлябанности, развязности, граничащей, как он говорил, с нахальством, той неотобранности поз, поворотов и жестов, которая делает их тусклыми, вялыми, не выражающими сущности данного сценического момента. Он говорил актерам на репетициях: «Попробуйте-ка сфотографировать себя мысленно — все ли у вас выразительно, нет ли в вашем поведении в данной сцене чего-то случайного, мелкого, механически перенесенного из общежития в театр?» Он искал типическое в самой пластике человеческого тела, поднимаясь до своего рода психологической живописи в искусстве театра, до великолепного портретного мастерства Рембрандта, Репина, Серова. Умение подсказать актеру «мизансцену тела» является характерным для Владимира Ивановича на всем протяжении его творчества.

Он писал Станиславскому в период их совместной работы над спектаклем «На дне»: «Я, например, ясно представил себе Сатина в начале четвертого акта таким: сидит, не завалившись на стол, как Вы делаете, а прислонившись к печи, закинув обе руки за голову и смотрящим туда, в зал, к ложам бельэтажа. И так он сидит долго, неподвижно и бросает все свои фразы, ни разу не обернувшись в сторону тех, кто дает ему реплики. Все смотрит в одну точку, о чем-то упорно думает, но слышит все, что говорят кругом, и на все быстро отвечает»<sup>1</sup>.

Мы знаем, что эта «мизансцена тела» Сатина в четвертом акте вошла в спектакль «На дне» и до сегодняшнего дня бытует в нем, отвечая внутреннему состоянию человека, всерьез и глубоко задумавшегося о жизни и как бы прозревающего будущее ее.

Письмо Владимира Ивановича к Станиславскому было вызвано беспрестанной мыслью режиссера об актере тем, как он живет и как это выражается воисе.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 231.



Это письмо — документ, свидетельствующий, что воображение режиссера, его ощущение автора и его органическая связь с актером являются главными чертами его профессии.

А вот как пластически представлялся Владимиру Ивановичу диалог Кассия и Брута из первого акта трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»: «Уже нет надобности ни хитрить, ни ловить Брута,— все ясно. Сейчас они будут сидеть, как два приятеля, задумчиво перебирающие разные обстоятельства прошлого и настоящего. Улицы пусты, зной, рядом журчит фонтанчик, приятели сидят в простых, жизненных позах, опершись о колени, лицом друг к другу... Позы как можно проще. Кажется, что они так уже часы сидят и беседуют»<sup>1</sup>. И эта мизансцена — от существа эпизода, от правды взаимоотношений героев, от их эмоционального самочувствия в данный момент.

Понимая, какая большая задача пала на плечи А. Грибова в пору работы театра над пьесой «Кремлевские куранты», Владимир Иванович заботился о том, чтобы все мизансцены Грибова, репетировавшего роль Ленина, были выразительны и типичны. Он был болен, но специально звонил мне по телефону, чтобы сказать, что ему представляется Ленин в сцене с рабочими-трамвайщиками в распахнутом пальто, с грудью, открытой морозному воздуху, а руки он заложил за спину, под пальто, и так стоит, слегка подавшись корпусом вперед, и в его «мизансцене тела» ощущается устремленность.

Владимир Иванович подробно работал с Грибовым над сценой, в которой Ленин смеется над рассказом часовщика о том, как он оказался «злостным агентом Эзопа». Нам на помощь приходил Горький, который писал о Ленине: «Он любил смешное и смеялся всем телом, действительно «заливался» смехом, иногда до слез»<sup>2</sup>. Владимир Иванович терпеливо добивался от Грибова характерного для Ленина смеха и, воспитав в актере природу этого смеха, подсказал ему точную «мизансцену тела». Ленин в спектакле начинал смеяться

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: В. Я. Виленкин, Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества, 1941, стр. 131.

<sup>2</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 17, стр. 30.

ся стоя, потом, обессиленный, падал в кресло, уронив голову на стол, в то время как тело его сотрясалось от беззвучного смеха; и вдруг так же стремительно, как все, что он делал, откидывался в кресле и, доброжелательно и зорко щупая глазами собеседника, возобновлял прерванный разговор. Владимиру Ивановичу казалось, что в этих деталях поведения актера в спектакле должны отразиться какие-то черточки подлинного Ленина — его жизнерадостность, его человеческий темперамент.

Забота Владимира Ивановича о «мизансцене тела» актера, о его положении в сценическом пространстве меньше всего напоминала формальные искания, стремления к внешним театральным эффектам. Он подсказывал актеру ту мизансцену, которая всего точнее соответствует в этот момент внутренней жизни образа. Подсказывая, он никогда не навязывал, но тонко, чутко, терпеливо вел его к задуманному. Он знал, что если актер правдиво живет в образе, то в конце концов ему захочется именно так сесть или так встать, как это советует Владимир Иванович. Но он знал и то, что индивидуальность актера, личное восприятие образа актером может подсказать другое решение, и тогда предложенная Владимиром Ивановичем «мизансцена тела» уже не будет самой типичной. И он открыто отказывался от нее и принимал найденную актером.

**АТМОСФЕРА.** «Мизансцена тела» связывает актера с жизнью вещей на сцене, с деталями обстановки, с тем, как чувствует себя исполнитель, овладевший психофизическим бытием образа, во всей атмосфере сценического действия. Его поза на диване, или на скамейке, или за столом в кабинете только тогда будет убедительна и правдива, если это та самая скамейка, и тот диван, и тот кабинет, которые зритель легко и естественно свяжет со всем представлением о персонаже, тогда-то они по праву вольются в русло спектакля. Его руки будут жить на сцене правдивой жизнью, если они встречаются с теми предметами, которые что-то открывают во внутреннем мире героя, будь то сломанный кий Москвина — Епиходова или черная перчатка на парализованной руке Добронравова — Ярового.

Владимир Иванович был решительно против «обособления духовного мира человека от материального мира» и потому требовал глубочайшего соответствия психофизического самочувствия актера и всего того, с чем в спектакле актер так или иначе соприкасается. Он, может быть, потому так и любил Чехова, что тот умел необычайно простыми средствами вовлечь в сферу переживаний героя все, что дышит и существует вокруг.

Владимир Иванович считал, что быт во все времена остается одной из привлекательных сторон в театральном искусстве. Он знал, что сложная, найденная трудным путем правда «живого человека» на сцене требует столь же ответственной правды окружающих его вещей. Он говорил: «Надо, чтобы вокруг этого человека было все живое: если он берется за стул, чтобы чувствовалось, что это — стул; если берется за апельсин, чтобы чувствовалось, что это — апельсин». И добавлял тут же: «Это не натурализм... Мне важно, чтобы все эти второстепенные элементы не мешали атмосфере, в которой происходит действие, и даже еще более, меня в эту атмосферу завлекали...»<sup>1</sup>. (Подчеркнуто мною.—М. К.)

Он писал: «Одним из крупных элементов сценической новизны режиссера Станиславского было... пользование вещами: они не только занимали внимание зрителя, помогая сцене дать настоящее настроение, они еще в большей степени были полезны актеру, едва ли не главнейшим несчастьем которого в старом театре является то, что он всем своим существом предоставлен самому себе, точно находится вне времени и пространства.

...Спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, записки, умывание рук, питье воды глотками и пр. и пр. без конца. Внимание актера должно было приучаться к тому, чтобы заниматься этими вещами, тогда и речь его будет проще»<sup>2</sup>.

Если мы еще раз обратимся к литературе, то увидим, что писатели-реалисты, писатели-поэты, в высшей степени способные видеть в жизни высокое, прекрасное, одухотворенное, никогда не гнушались самой ме-

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 252.

<sup>2</sup> «Из прошлого», стр. 168—169.



лочной, подробной передачей быта, подводя через него читателя к охвату психологии, к пониманию глубин человеческого сердца.

Можно ли лучше описать среду, в которой жил Плюшкин, чем это делает Гоголь? Среду, которая из года в год создавалась самим Плюшкиным. Он тащил к себе в дом и старые подошвы, и бабьи тряпки, и железные гвозди, глиняные черепки — тащил все, все, что находил, и складывал в кучу, не в силах преодолеть своей страсти к вещам, не в силах расстаться даже с гвоздем, даже со старой замасленной бумажкой.

Свою «Палату № 6» Чехов начинает с подробнейшего описания запущенного больничного флигеля, оно нужно ему как подступ к коротенькой фразе, с которой и начинается, собственно, его глубоко драматическое повествование: «Это — сумасшедшие». Быт здесь — не цель, но средство вовлечь читателя в атмосферу действия, определенным образом настроить его. В. И. Ленин говорил своей сестре Анне Ильиничне: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6»<sup>1</sup>.

Зная о том, что нельзя вырывать человека из совокупности материальных явлений, которые его окружают в жизни, большие писатели умеют так отобразить эти явления, что они выглядят в произведении необходимыми спутниками духовного существования героев. Нам становится ясно, что Бронский не мог иначе признаться в своем чувстве Анне, как только на этой обветренной площадке вагона у станции Бологое, среди снежного вихря, пляшущих светлячков фонарей в руках у проводников, скрипа шагов по платформе, паровозных гудков, ударов станционного колокола, всей этой беспокойной ночной железнодорожной симфонии, так отвечающей взволнованному состоянию героев.

Значит ли это, что, призывая к «быту», Немирович-Данченко советовал переносить на сцену всю подробность житейского быта? Нет. Типичным в его работе с художниками всегда было требование угадать образ, возникающий из всех подробностей. Этот образ должен

---

<sup>1</sup> «Воспоминания родных о В. И. Ленине», М., Госполитиздат, 1955, стр. 36.

(и обязательно современными средствами) раскрыть атмосферу, порожденную эпохой и жизнью. Его требования в области декоративного решения всегда были основаны на том же единстве социального, жизненного и театрального, которое является основой его эстетики. Достаточно вспомнить любой из спектаклей Немировича-Данченко, чтобы понять, что не было режиссера, так страстно ненавидящего натурализм, как он. И вместе с тем в его спектаклях, решенных в сукнях или бархате (с отдельными декоративными деталями, как «Воскресение» или «Анна Каренина», художник В. В. Дмитриев) или в ярко условном оформлении (как «Лизистрата», художник И. Рабинович), всегда был образ, возникавший из глубокого ощущения жизни, насыщенной поэзией.

Спектакли Владимира Ивановича поражали симфоническим раскрытием окружающего образа мира, когда психофизическое самочувствие человека, жизненно схваченное актером, одухотворяет мертвую обстановку сцены, а вещи, звуки, освещение, краски подобраны так, что они в свою очередь помогают актеру правдиво зажить в спектакле, глубже проникнуть во внутреннюю жизнь персонажа. Так воспринимал Владимир Иванович драматургию, такими с первой же минуты рисовались ему спектакли — в единстве духовного и физического, поэтического и бытового.

Слово «симфонический» по отношению к спектаклям Владимира Ивановича употреблено не случайно. Они и в самом деле были удивительно музыкальны. Он умел слушать музыку жизни во всем многообразии ее звуков, красок, настроений и отражать это многообразие в точных и емких сценических формах. Он знал, что правильный ритм рождается у актера при нажитом втором плане и верном физическом самочувствии, как ритм подлинного живого человека. Он не оставлял в покое ни одного из участников массовой сцены, не добившись от него правды его индивидуального физического самочувствия, и это создавало в спектакле сложную ритмическую партитуру, самостоятельную для каждого и слитую воедино, как сливаются в мощном симфоническом аккорде голоса многих инструментов.

Так возникала тембровая, ритмическая основа спектакля, вбирающая в себя и внутреннюю жизнь героя и все детали сценической обстановки. По отношению к

ряду спектаклей Владимира Ивановича с полным правом можно было бы сделать тот вывод, который он сам сделал когда-то по отношению к чеховскому «Иванову»:

«...При необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копны сена, и крик совы, и сдавленное спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа»<sup>1</sup>.

Владимир Иванович шел к атмосфере действия через актера, через комплекс его психофизических ощущений, а они в свою очередь диктовались вторым планом образа, его сквозным действием и зерном, то есть идейным началом спектакля; понятие атмосферы всегда было для Владимира Ивановича понятием не только бытовым, но и социально-общественным.

Говоря об атмосфере финальной картины спектакля «Последние дни», Владимир Иванович связывал ее с зерном спектакля, с общественной темой его: трагедией и гибелью Пушкина в тисках николаевской России:

«На почтовой станции надо дать атмосферу нехорошего... Вся сцена живет тем, «кого везут». Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видели уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т. д.— и вдруг: глушь... закопелый потолок, сальные свечи... холодище... и какие-то жандармы... Это везут Пушкина. Жмутся от холода; передохнуть — и ехать дальше...

Надо, чтобы я почувствовал: «Буря мглою небо кроет...»<sup>2</sup>.

Он был необыкновенно точен в своем ощущении «особых примет» времени, самого духа его. Репетируя советскую пьесу, он четко прикреплял ее действие к определенному историческому моменту и от него уж искал атмосферу будущего спектакля.

Помню репетиции спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева. Я играла жену профессора Горностаева. После одной из репетиций И. Я. Судаков — режиссер спектакля — предложил Владимиру Ивановичу объединить две авторские картины, действие которых происхо-

<sup>1</sup> «Из прошлого», стр. 19—20.

<sup>2</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 341.



дит в ревком. Немирович-Данченко категорически отклонил это предложение, ссылаясь на то, что у Тренева в каждой из этих картин свой ритм, зерно и атмосфера.

Он говорил о том, что в первой картине завязывается основной узел всего конфликта пьесы. Получен приказ — оставить город. Необходимо создать атмосферу собранности, дисциплины, серьезной готовности штаба к выполнению приказа.

Во второй картине атмосфера «ничейного» города. Последние минуты перед входом белых. Владимир Иванович говорил, что, несмотря на то, что действие происходит в том же помещении, атмосфера действия должна быть иной. Надо добиться и светом и другими деталями какой-то «пустоты». Ведь отсюда ушли Кошкин, Швандя — ушли дорогие для нас люди, — и сюда ворвутся белые. Надо, чтобы зритель ощутил, что прошло какое-то время.

Судаков под руководством Владимира Ивановича кропотливо добивался сложно построенной режиссерской паузы между уходом Кошкина с другими членами реввоенсовета и появлением белых. Я была среди тех, кто входил в город с белыми. Не забуду, как Владимир Иванович заставлял нас, появляющихся первыми, обмениваться репликами на ходу, ни на минуту не теряя ощущения пустоты комнаты.

— Понижайте голос, — говорил он. — Неизвестно, не спрятались ли тут красные. Это не спокойный приход. Вы все сейчас мечущиеся крысы. Вот-вот где-то засада. Вошли, сейчас же ушли, взамен идут другие, прибегает юноша-офицер. Он боится, но его послали вперед, потому что он местный житель. Он боится, боится смертельно...

Владимир Иванович заставлял молодого актера кричать «ура» и добивался, чтобы подтекстом этого «ура-а» звучало «страшно-о», «бою-юсь».

Именно это самочувствие и привело к тому, что в группе белых, к которым примыкал и Пикалов, перепутали и не разобрали, кого же они взяли в плен. Так попал в плен и профессор Горностаев — Москвин. А за кулисами шла сложно разработанная симфония шумов. Здесь были и живые голоса, возникавшие в разных местах «закулисья», — женские и мужские. Они переплетались с постепенно нарастающими звуками оркестра. Барабан, тарелки, трубы... И наконец весь этот

сложно построенный, дисгармонический шум вместе с поворотом круга выталкивался в другую декорацию, на городскую улицу, и превращался в громадную массовую сцену с несущими хоругви, с идущим духовенством, генералом, разодетыми обывателями, несущими хлеб-соль...

Сюда же в атмосферу бутафорского «пришествия белых» Владимир Иванович перенес и встречу Любви Яровой с мужем, ставшим белогвардейцем. Трепетность, искренность, отчаяние звучали у Яровой — Еланской в возгласе: «Миша? Ты... Неправда». Этот сердечный, человеческий, живой крик зачеркивал фальшь и пустоту, атмосферу декоративной помпезности предыдущей сцены.

Это умение Владимира Ивановича поставить всю обстановку спектакля в связь с идейным содержанием образов является одной из ярчайших черт его режиссерской школы. Интересно в этом смысле письмо его к М. Н. Кедрову, который в очередь с В. И. Качаловым играл роль либерала Захара Бардина во «Врагах Горького».

«При всем том, что Ваш Бардин,— пишет Владимир Иванович,— сделан четко и, как у нас любят хвалить,— мягко, исполнение, во всяком случае, сразу обнаруживает актера-мастера,— при всем этом я никак не могу примириться с таким ритмом роли. А стало быть, в какой-то области, и самого образа. Этот Ваш ритм вне общей тональности спектакля, вне его горячей насыщенности. Ваш Бардин из другого спектакля... рисуется быт меткими живыми чертами, но не образы из огромной, насыщенной страстями и гневом атмосферы»<sup>1</sup>.

Владимир Иванович считал, что это происходит от «благодушного отношения к событиям» и потому не только не помогает «фантазии зрителя, его восприятию подниматься от быта до эпохи», а, скорее, принижает это восприятие.

Анализируя причины такого исполнения, Владимир Иванович пишет: «Только оттого, что Вы идете на сцену не с теми задачами, Вы идете рисовать, технически очень умело, бытовую фигуру, которая сама по себе и

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 427.

не требует сильного захвата. А надо идти с чувством смертельной борьбы за существование. Шахматы — шахматами, но тут начинает трещать капитал, основа всей жизни, да и не только капитал, а и многое-многое, еще более важное»<sup>1</sup>.

Каждый актер, даже хорошо играя, может нарушить с таким трудом налаженную атмосферу спектакля, и поэтому внимание Владимира Ивановича вновь и вновь обращается к актеру. Ему необходимо, чтобы актер ощущал атмосферу, дыхание всего спектакля.

А вот одно из последних режиссерских мечтаний Владимира Ивановича, один из неосуществленных замыслов. В письме к художнику В. В. Дмитриеву он пишет об «Антонии и Клеопатре» Шекспира. «Начало — пир у Клеопатры, страстный, то изнеженный, то бурный — Египет — какой-то, в самом деле, нежный и страстный. А потом — Рим, железный, мраморный, суровый, прекрасный в суровости. На всю постановку два крупных плана, резко противоположных. И два сорта людей, резко разных. Они и меняются. Сначала актами, а потом короткими сценами. Словно борьба двух миров: одного — мужского, завоевательного, в расцвете мощи, другого — женского, изнеженного, угасающего... Между ними Антоний, стихия, ураган, а не человек, и женщина. Женщина, о какой будут говорить две тысячи лет!..»<sup>2</sup>.

О «Грозе» Островского Владимир Иванович говорил, что спектакль должен быть не грандиозным, а простым, как песня. Русская песня несет в себе всегда глубокое и простое чувство. В ней услышишь и о неволе, и о горе, и о неразделенной любви. Русская песня — песня любви: Песня о неволюшке. Чтобы подняться до песни, нужно быть чрезвычайно глубоким и простым.

Он хвалил И. Я. Судакова, режиссера спектакля, за то, что тот верно понял его и добился нужной атмосферы во втором акте.

Есть тишина, говорил он. Гроза чувствуется очень сильно и там, за дверью Кабанихи. Есть тот гнет, от которого действительно сбежишь. Но он очень беспокоился за атмосферу четвертого акта. Праздничный день.

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 427.

<sup>2</sup> Там же, стр. 446.



Все принарядились, говорил он. А если все, то, значит, и Варвара и Катерина. Катерина тут особенно красивая благодаря своей внутренней красоте.

Ему хотелось, чтобы участники массовой сцены поняли, что все они вместе какой-то страшный, малоподвижный «клоповник».

— Настоящего народа здесь нет,— говорил Владимир Иванович.— Настоящий, бедный люд сюда, на бульвар, не попадает; он живет где-то на задворках. Здесь же гуляет главным образом купечество и мещанство. Хорошо и жирно кушающие и нагуливающие сало. Каждая сплетня, каждая мелочь важна для этих людей. Их равнодушие — равнодушие необыкновенно серых людей при огромном животном темпераменте.

Владимир Иванович протестовал против того, что у участников массовой сцены проявлялся интерес к стенной росписи часовни.

— Если это «клоповное» зацепить, то будет по-другому. Смотрят — а им неинтересно, им все равно, что там нарисовано. Говорят, что понимают, а на самом деле ничего не понимают. Все это разглядывание и удивление при сознании, что ничего от этого не произойдет ни с пирогом дома, ни с водкой. Найдите в себе, каждый по-своему, какую-то тупость. Мозги не двигаются. Наевшись до отвала, выспавшись хорошенько, нарядились и пошли гулять... Проходя друг мимо друга — смотрят, кто в чем одет. У этих людей не может быть светлой улыбки. Скорее всего, они ржут. Животной ненависти у них больше, чем сочувствия. А во внешнем поведении ищите то, что они малоподвижны. Зашевелятся, только когда Катерина разразится страстной молитвой. Они сами грозы не боятся, а вот страх Катерины для всех интересен. Раз боятся — значит, неспроста. «А это свекровь ее? А ведь, пожалуй, убьет, ведь не зря так боится бабенка!»

Мы видим, что, добиваясь точности в сценической передаче атмосферы действия, Владимир Иванович, как и во всем другом, исходил из идеи, из авторского замысла, из авторского видения жизненного материала. И потому атмосфера, как важнейший элемент творческого процесса, естественно и по праву занимает свое место в системе театрально-технологических взглядов, которые Владимир Иванович оставил для будущих актерских поколений.

Все проблемы внутренней техники актера Владимир Иванович выводил из решающего средства сценической образности — из авторского слова.

Владимир Иванович писал:

«Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач — и психологических и пластических. Если оно с самого начала неверно понято, неглубоко психологически, не метко в определении характерности, или эпохи, или быта, или стиля автора, актерская мысль пойдет не по верному пути и приведет где-то на протяжении роли к художественной трещине, к разрыву с течением пьесы... Вот тут-то и ищите наши грехи. Все задачи актера только тогда дойдут до зала, когда выльются в великолепно, старательно, с талантом написанной автором фразе. Фраза — это и есть самое главное по содержанию. Содержание этой фразы — источник всех ваших переживаний, тончайший смысл этой фразы — стимул для посылы нервам известной мысли. И все это возвращено в фразу»<sup>1</sup>.

«И психологических и пластических» — это значит, что жизнь человеческого духа и жизнь человеческого тела, единство того и другого может быть найдено в спектакле лишь под надзором и руководством авторского слова.

В самом деле, какой бы стороны психофизического бытия образа ни касался актер в процессе подготовки спектакля, он ее не поймет, не охватит, не отыщет в себе, если не проанализирует тщательно слова драмы, не найдет соответствующих указаний в тексте автора.

Когда Владимир Иванович определял зерно хотя бы тех же «Трех сестер», он прочел о тоске по лучшей жизни у Чехова, расслышал эту тоску за горячими призывами сестер «В Москву! В Москву!», за грустной фразой Тузенбаха о деревьях, возле которых люди могли бы быть счастливы, за горькой репликой Чебутыкина: «О, если бы не существовать!». Он вынес это впечатление из всей словесной ткани пьесы и потому уверенно предложил актерам зерно спектакля — тоску по лучшей жизни.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 213

Когда он говорил о «внутреннем грузе», он шел от суммы сведений о человеке, заключенных в его собственных словах и в словах действующих лиц о нем; он собирал эти сведения по крупицам, находил их взаимосвязь и затем помогал актеру нафантазировать мир чувств и мыслей героя, образующих его «второй план», будь то светская Натали, или юная партизанка Валя Анощенко, или некрасивый, но тонкий душевно интеллигент Тузенбах.

Когда ему нужно было подсказать актеру физическое самочувствие, он снова и снова обращался к тексту, искал в нем указаний, тепло ли сейчас или холодно, бодр ли герой или он устал после трудового дня, происходит ли дело ясным солнечным утром, или зимним вечером, или в четыре часа бессонной мучительной ночи пожара.

И все это вместе взятое — и зерно, и сквозное действие, и второй план, и физическое самочувствие, и атмосфера, в которой существует образ, — все это должно быть возвращено в фразу, все это питает фразу, насыщает произносимый актером текст большим и действительным содержанием.

Владимир Иванович прекрасно знал, что без этой глубокой внутренней вспашки слово пьесы не сможет выполнить возложенных на него в искусстве театра высоких идейных задач. Оно окажется «голым», невыразительным, тусклым, лишенным серьезной жизненной основы.

На одной из репетиций «Любови Яровой» Владимир Иванович обратился к актерам с вопросом:

— Что же это такое пьеса «Любовь Яровая»? — и тут же ответил: — Это эпизоды из трагедии истории нашей революции, а не веселый или полувеселый, полумешной очерк этой революции. Правда, великолепные, смешные, веселые эпизоды вклиниваются в эту трагедию. Входят сюда как отражение отличного настроения советского человека, принимающего все бодро и находящего в этой бодрости радость. Радость эту нельзя подсахаривать — этим мы погубим замысел Тренева.

— Как же будет звучать слово в этой пьесе, как мы донесем до зрителя ее внутреннюю суть?

Владимир Иванович коснулся проблемы, которая его постоянно волновала.



— Актер, — говорил он, — снижается до простого ремесла тогда, когда он начинает жить только текстом, словами. Слова знать, конечно, необходимо, надо уметь хорошо говорить их. Без хорошей дикции хорошего актера быть не может. Без хорошего голоса актера быть не может. Слово является самым лучшим, самым сильным выражением актерской задачи. Голос для драматического актера так же необходим, как голос для певца, как пластическое тело для актера балета. Слово мы должны подать, но мы должны уметь подать слово, насыщенное главной художественной задачей. Взаимоотношения действующих лиц, их отношения к событиям, чувства и мысли — все это должно наполнить слово. Оно должно выразить главную художественную задачу, а следовательно, и те, во имя чего ставится «Любовь Яровая». Без ощущения сути пьесы, ее глубины, ее серьезности слово станет пустым, легковесным.

— Сидя в зрительном зале, — продолжал Владимир Иванович, — я великолепно вижу, кто из актеров выходит на сцену, зная, что у него будет успех в определенном месте, что на этих-то словах будет смех, а на тех аплодисменты, и кто выходит на сцену и несет с собой внутреннюю гармонию нажитого, умеет подчинить свою роль общему, главному. Большинство актеров не берегут этой внутренней гармонии. Радуются тому, что тут рассмеялись, там расхохотались, тут зааплодировали, — и вот уже слово подается для приема, для смеха, для аплодисментов. Как легко мы забываем, что публика часто бывает грубоватой, излишне доверчивой, быстро отдающей свое настроение. И она нас уже тащит куда-то, и кончается тем, что не мы ее подняли, а сами опустились и забыли о своей задаче раскрыть ей душу искусства!

Владимир Иванович решительно изгонял со сцены это пустое, ничем не насыщенное слово, слово-пустоцвет, не поставленное на фундамент всей жизни образа, понятой, выношенной, нажитой исполнителем.

Он скорбел о том, что «в основу всего воспитания актера не положена у нас необходимость отливать в слово все то, что мы называем переживанием... Все это получит окончательную форму, когда вольется в слово все, безраздельно: и темпераментные переживания и пластика. Повторяю: «вольется в слово», которое ярко определит, оправдает все остальные элементы актерских

мнут на сцене. Только тогда получится законченная форма»<sup>1</sup>.

Он знал, что нельзя искусственно сделать слово на сцене ярким, весомым, заразительным, живейшим, нельзя найти ни одной убедительной интонации, если искать ее оторванно от всех других условий правдивого актерского существования в образе. Он говорил в связи с ролью Никиты, слуги Пушкина, в спектакле «Последние дни»: «Будет кричать — впечатления не произведет, подчеркивать слова — будет неестественно. Этого можно добиться только путем накопления проза». Об этом он говорил и Топоркову, исполнившему роль шпиона Биткова.

В первой картине спектакля есть такая сцена: Александрина играет на клавишине и поет романс на слова Пушкина «Буря мглою небо кроет». Шпион Битков, пробравшийся в дом под видом часовщика, слушает.

— Мало еще у вас Биткова, — говорил Владимир Иванович актеру. — Сейчас просто говорит Топорков: «Какая чудная песня. Я шел возле Пращениного моста, там метет, крутит, вертит и в глаза и в уши». А вы должны нажить, что это говорит часовщик да, кроме того, шпион, к тому же заинтересовавшийся стихами Пушкина. Если бы вы были просто часовщиком, то слова: «... я шел... метет, крутит» — могли бы говорить совсем свободно, потому что у вас ничего затаенного нет. А если у человека есть такой груз, что он шпион и должен все выведать и обо всем донести, он не сможет так просто говорить. Его речь будет идти на каких-то задержках. Он связан, причем связан преступным шпионством. Он умеет не показать этого, но сам-то он знает, зачем пришел сюда. А между тем ему действительно стало интересно слушать стихи Пушкина. «Прекрасное сочинение», — искренне говорит он. Видите, какой у вас должен быть интересный второй план.

Владимир Иванович стал искать ритм речи Биткова.

— «Я тоже шел, крутит там, крутит». Да, он весь на задержках, — сказал Владимир Иванович убежденно. — Я не принимаю вашей гладкой, плавной речи. Понизьте, подумайте. Я уверен, что вы иначе будете говорить, как только зацепите зерно Биткова. Вы найдете иной ритм речи. Это очень важно. Ваша речь станет насыщенной

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 212-213.

подтекстом. За словами будет чувствоваться второй план, речь не полетит так плавно. А от всего этого и вся атмосфера сцены будет насыщеннее, придет в результате и характерность. Только не думайте, что вам надо что-то делать с дикцией, с внешностью. Характерность придет в самом вашем поведении. Вы не отделаетесь ни от кабинета Пушкина, куда вы должны проникнуть как шпион, ни от часов, которые вы читаете и которые послужили только предлогом, чтобы попасть в дом поэта. Битков должен быть наполнен содержанием. Он шпион, и вместе с тем его влечет к объекту своего шпионства — к Пушкину.

Все это имело непосредственное отношение к подтексту. Однажды на репетиции «Трех сестер» Владимир Иванович сказал:

— Я без конца говорю о подтексте, потому что это самое главное в нашем искусстве. Когда я вспоминаю великолепные создания актеров — будь это Федотова, Ермолова, Станиславский или Леонидов, — то всегда был подтекст, всегда был второй план.

Основы системы ведут именно к тому, чтобы мы учились вскрывать подтекст. Давайте разберемся, сделаем такое упражнение: скажите «Дайте мне стакан чаю». Предположим, вы говорите так, что я понимаю: «ага, вы хотите чаю». А я спрашиваю вас — к кому вы обращаетесь? Какие у вас взаимоотношения? И постепенно я добиваюсь от вас верного актерского самочувствия. В результате оказывается, что вы пришли сюда вовсе не за чаем, а потому что «она» здесь, и поэтому вы просите дать вам стакан чаю так, чтобы «она» поняла, что вы пришли сюда ради «нее».

Как только это исчезнет, — сказал Владимир Иванович, — уходит настоящее искусство. Подтекст и второй план должны вводиться в работу театра ежедневно, ежесекундно, в процессе любой репетиции. А в Чехове нам никуда нельзя двинуться без второго плана и подтекста.

Потом Владимир Иванович обратился к В. А. Орлову, который репетировал Кулыгина.

— Вы говорите по роли: «Я доволен». Мысль о том, что Маша увлеклась Вершининым, не покидает вас ни на одну секунду. И вы не скажете «милая Маша» так, как будто между вами и Машей нет Вершинина. Эти же слова вы скажете иначе дома в четыре часа дня. А в



четыре часа утра после пожара в доме сестер Прозоровых эти слова зазвучат по-иному. Слова в двенадцать часов дня, в семь часов вечера, дома или на улице — все это будет звучать по-разному, никогда не будет одинаково.

Владимир Иванович задумался, а потом обратился к молодежи МХАТ:

— Вот вы проходите первый курс системы Станиславского и думаете, что все готово и можно с таким багажом уже играть. Нельзя забывать, что у Станиславского есть еще, может быть, самая главная книга — «Как я готовлю роль». А у нас молодежь ограничивается самыми элементарными школьными навыками и говорит: мы готовые актеры. А я вижу, какие они сухие. Такими бывают плохие картины, в которых нет воздуха, пространства. И потому сцена — без аромата, без живого человека, без души. Простой логический текст, и больше ничего.

Хочу привести пример, иллюстрирующий, насколько психологические и пластические задачи неразъединимы. Слово и движение настолько взаимосвязаны, что Владимир Иванович, делая замечания по подтексту, касается одновременно и жеста и слова.

В спектакле «Анна Каренина» есть сцена «У Долли», где Каренин сообщает об измене Анны и о том, что он подает на развод. Сцена происходит за послеобеденным кофе. Репетируя ее с Хмелевым — Карениным и Станицыным — Стивой, Немирович-Данченко уделял много внимания подтексту.

— Начинайте сцену стоя, — говорил он Станицыну. — Наливайте кофе и, поднося чашку Каренину, можете по-родственному его обнять. Каренин отстраняет руку Стивы и отодвигает кофе.

При повторении этой сцены Владимир Иванович сделал замечание Хмелеву.

— Ваш жест, отстраняющий руку Стивы, неверен, — сказал он. — Уж очень это крепко. У вас получился такой подтекст: «Потрудитесь оставить меня в покое». А надо более мягко, с подтекстом: «Я отстраняю твою руку, потому что родственные отношения между нами кончились».

— Затем, — продолжал Владимир Иванович, — вы разговариваете со Стивой с какой-то тяжестью, страданием, с переживаниями — это тоже неверно. У вас этого было

достаточно в вашем объяснении с Анной. А со Стивой вы будете говорить мягче, как-то грустно, не командую. Тут достаточно сказать подчеркнуто: «С вашей сестрой, с моей женой...» Каренин — корректен. Поэтому дальнейший его подтекст в фразе: «Я поставлен в тяжелые, невыносимые условия» — означает: «Я переживаю это ваша сестра дурная женщина, она изменила мне, ее измена меня заставляет идти на развод». Вы не должны страдать, у вас это должно звучать очень строго. Вы объясняете Стиве, почему вы будете требовать развод. А Станицын — Стива должен понять ваш подтекст.

В следующей картине жена Стивы Долли пробует защитить Анну, хочет убедить Каренина не разводиться. Он возражает ей: «Я для этой женщины сделал все, а она все втоптала в грязь, которая ей свойственна». Владимир Иванович хотел, чтобы Хмелев и в этой сцене не страдал, и говорил ему, что подтекст его фразы не должен нести жалобу на Анну, к фразе надо идти так: «Я терпелив, буду вас слушать, но изменить ничего не могу».

В финале разговора Каренина и Долли Стива приносит телеграмму о том, что после тяжелых родов Анна при смерти и просит Каренина приехать проститься с ней.

Владимир Иванович предлагал Хмелеву читать телеграмму сидя. Так будет жизненнее, говорил он. Каренин взял телеграмму, как будто ничего не случилось, медленно, не торопясь, раскрыл ее, прочел и, вставая, сказал: «Я еду в Петербург». Положил телеграмму на стол, как бы говоря, что в ней объяснение его отъезда, и ушел. Подтекст здесь такой: Каренин, прочтя телеграмму, разволновался, произнести то, что написано в телеграмме, он не может и не хочет и потому оставляет ее на столе.

Так кропотливо, следя буквально за каждой фразой, за каждым жестом, за каждой секундой жизни актера на сцене, Владимир Иванович помогал выявлять подтекст.

Именно оттого, что все элементы внутренней техники актера, открывающиеся перед ним путь к образу, вытекают из слова и в слово вливаются, Владимир Иванович особенно заботился о том, чтобы эти элементы одновременно охватывались актером, чтобы он старался ощутить образ в целом, чтобы он сразу искал и душев-

ный багаж, и внутренний монолог, и физическое самочувствие героя.

Но если пьеса вспахана глубоко, если характеры взяты крупно, если на сцене волнуется, мыслит, страдает и радуется воплощенный актером «живой человек», тогда первенствующее значение приобретает проблема словесной формы, такой чеканной отделки слова, при которой оно и в самом деле становится достойным венцом плодотворного творческого процесса. Тогда вопросы дикции, четкого, звучного, отточенного произношения, полновесности слова, его тембра, окраски начинают играть немалую роль в судьбе спектакля. Владимир Иванович писал:

«Кованный язык Островского менять не следует. Это было бы равноценно тому, как если бы у Пушкина в стихах «Зима, крестьянин торжествуя...» взять и переставить слова. В интонациях надо идти прочно от себя, но все время точно по тексту. Нельзя также затрепывать и забалтывать слово в угоду индивидуальному переживанию. Слово Островского в особенности нельзя мазать. Больше внимания тексту, не мельчить его»<sup>1</sup>.

Он кропотливо работал с актерами над совершенством их дикции, над ударениями и музыкальностью фразы, с необычайным вниманием относился к каждой букве, к каждой запятой авторского текста. Он постоянно твердил о том, что слово должно лететь в зал легко, чтобы зрители воспринимали его без усилий, чтобы «все интонации, каждый звук легли в ухо, попали в сознание и в душу» смотрящего.

Он писал о замечательном актере Малого театра М. М. Климове, что, обладая великолепнейшей дикцией, он «мог давать самые простые, самые жизненные интонации, почти не напрягая голоса, и они доходили до зрителя полностью. Он мог произносить слова во всяком положении: спиной к публике, в глубине сцены, и зрителю не нужно было напрягать слух для того, чтобы легко воспринять сказанное им. Но в то же время его голос и дикция так подчинялись его замыслу, что малейшее его желание доходило именно таким, каким оно создавалось в его фантазии. При этом задачи внутреннего

---

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Заметки по поводу постановки «Грозы» А. П. Островского. - «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 278.



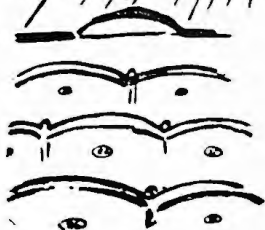
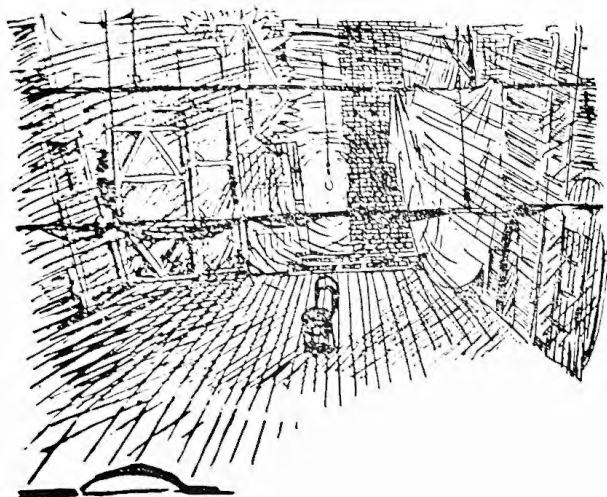
образа всегда были у него полны юмора и метких выражений и характеристики, где-то, когда-то в течение жизни приобретенных жизненных впечатлений и опытов. И все это — в необыкновенной легкости»<sup>1</sup>.

В работе над внешней отделкой сценической речи Владимир Иванович обращал внимание не только на форму, но и на то, чтобы в слове были выражены особенности индивидуального стиля автора, его творческого почерка. Он остро чувствовал музыкальность лирической речи Чехова, живописность народного слова Островского, сатирическую, полную смеха, злости, соли интонацию Гоголя, афористический строй языка Грибоедова, пламенность горьковского публицистического письма. И он умел подсказать актеру те неповторимые речевые оттенки, которые отличают каждого из этих больших писателей.

Весь процесс работы он пронизывал авторским замыслом, ему подчинял внутреннее и внешнее, духовное и материальное, содержание и форму творимого им спектакля. Художник величайшего таланта, инициативы, фантазии, выдумки, он добровольно и сознательно отдавался этому плену авторских намерений, потому что знал, что истинное искусство начинается с согласия между замыслом и воплощением, между литературным первоисточником и творческим созданием актера.

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 1, стр. 371.



## КОГДА РЕПЕТИЦИЯ ОКОНЧЕНА...

Оглядываясь на плодотворный опыт К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и отдавая себе трезвый отчет в том, что театр — это прежде всего актер, без которого мы, режиссеры, бессильны, я в последнее время все чаще задумываюсь, как должен работать — с нашей помощью, конечно, — актер-современник, чтобы его игра доставляла духовное наслаждение тем, кто своими

руками творит электронные машины и атомные ледоколы, орошает пустыни и меняет течения рек.

Что-то у нас неправильно в самой организации актерского труда, в представлении актера о том, каков круг его забот и обязанностей по отношению к исполняемой роли, то есть к творимому им человеку. Он в ряде случаев сведен к минимуму, этот круг, а Станиславский требовал максимума душевных затрат в ходе сближения с образом, постоянства творческого процесса, без «перерывов на обед», без внутреннего отвлечения на очередные дела, пусть самые важнейшие.

Этот вопрос касается тонкой области, которую можно назвать творческой лабораторией актера. Если мы не будем решительно, углубленно, резко ставить перед собой профессиональные проблемы, мы и идейно не преуспеем, не сможем истинно служить своему народу.

Мне хочется начать этот разговор с самого простого: с режима дня актера, с того, как складывается его рабочее время в театре и вне театра.

Труд артиста, точно так же как режиссера, писателя, художника, композитора, ученого, безраздельно требует всего человека, его рабочих часов и его досуга, его дней и его ночей. Для меня лично представление о театре будущего связано с уверенностью, что дни эти будут гораздо более насыщенными, напряженными, а ночи — гораздо чаще бессонными, чем бывает теперь.

Если все другие виды труда будут вынуждены сильно «ужаться», чтобы человек получил как можно больше свободного времени для развития своих творческих устремлений, для удовлетворения своих художественных склонностей, то заниматься творчеством, как делом жизни, будут с такой полнотой и силой отдачи, каких еще не знали до сих пор. Иначе мы рискуем проиграть в соревновании с самодеятельным театром, потерять зрителя, который равнодушно пройдет мимо спектакля, не отмеченного высоким мастерством, подлинным творческим взлетом и откровением, не примет искусства, многим превосходящего то, в котором сам он участвует в часы досуга.

Вот почему я с таким огорчением наблюдаю молодых актеров, оставляющих на пороге репетиционной комнаты все свои попечения о будущем образе, актеров, которых следующая репетиция застает на том самом уровне, на том этапе сближения с ролью, на каком они



с нею расстались вчера. Я огорчаюсь не тому, что они меньше успеют, чем их более ревностные товарищи, но тому, что они не успеют вообще. Нельзя прикоснуться к большому искусству, образно рассказать со сцены о человеке, готовя роль лишь в репетиционные часы, проходя ее с режиссером и даже безупречно слушающая его. Если подходить к сценическому образу так, как этого требовали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, то придется сказать, что именно самостоятельная работа над ролью определяет качество будущего выступления актера в спектакле.

Одно дело — сыграть роль с тем или иным приближением к жизненной правде, и совсем другое — создать на материале роли «жизнь человеческого духа», сотворить нового человека во всем богатстве его духовного содержания, его индивидуальных черт. Великие основатели Художественного театра строго различали роль сыгранную и роль созданную; лишь последняя входит в актив актера-художника, творчески обогащает и его и искусство.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «...Перебирая из моего опыта разные актерские индивидуальности, я наткнулся на такое явление, о котором не раз говорил. Слава актера, репутация его складывается не по количеству сыгранных им ролей, а по числу только созданных им ролей... И, конечно, все напряжение работы Станиславского сводилось к тому, что он как бы признавал на сцене роль только созданную»<sup>1</sup>.

Суметь воплотить в спектакле цельный живой человеческий характер, верный в каждом своем проявлении, имеющий прошлое и будущее, свою биографию, свою неповторимую судьбу — это и значит «создать» роль, как понимали великие основатели Художественного театра. Вырастить, воспитать в себе этого нового человека, задуманного драматургом, но творимого актером из собственных эмоций, на основе своих личных представлений и восприятий, своего жизненного опыта, научиться воплощать в нем все свойственные человеческой психике процессы — такова задача подлинного артиста.

Режиссеры постоянно твердят, что актер должен работать над ролью дома. А между тем это выражение не-

---

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. О простоте актера. — «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. 1, стр. 23.

точно и не дает представления о том, как именно протекает репетиционная работа над ролью. Она не зависит от места нахождения артиста и даже от рода его занятий в данное время. Никто не требует от него, чтобы, придя из театра домой, он усаживался за письменный стол, как школьник, который готовит уроки. В свободное от репетиций время артист должен жить нормальной, разнообразно заполненной жизнью. Все дело в том, живет ли он, оставив всякие помыслы о роли до следующей репетиции, следующей встречи с режиссером, или роль стала для артиста частью его существа и присутствие ее он ощущает постоянно.

Станиславский любил употреблять выражение: быть беременным ролью. Он любил его за точность аналогии: актер вынашивает в себе образ, как мать вынашивает ребенка. Это значит: в любую минуту своего существования — на улице, дома, на прогулке, в вагоне метро — не расставаться с мыслями о роли, думать о ней неустанно, неустанно будоражить свою фантазию, искать ответов на те многочисленные вопросы, которые ставит перед актером образ. Это значит тренировать без конца свою волю, перестраивать свой психофизический аппарат в направлении, нужном для роли. Значит — какой-то частью своего существа быть отданным непрерывному творческому процессу, отбрасывать, пробовать, отбирать из накопленной массы пережитого все, что формирует характер героя.

Настоящий актер — как влюбленный. Он и ест, и пьет, и трудится, и отдыхает, но та, к которой привязано его сердце, — все время с ним. Он смотрит на мир не только своими, но как бы еще и ее глазами, и эта вторая пара глаз помогает ему лучше осмыслить окружающее.

Константин Сергеевич сравнивал эти внутренние неустанные поиски образа с состоянием человека, которого преследует какой-то музыкальный мотив: он не может ни вспомнить его, ни от него отвязаться, и все время твердит про себя всплывшую в мозгу музыкальную фразу, мучительно стараясь восстановить ускользающую мелодию. Зато потом, когда память все-таки подскажет целое, музыка эта надолго входит в сознание человека. «Поёшь ее, поёшь... — говорил Константин Сергеевич. — Ложишься спать — поёшь; встаешь — поёшь...»

Этот всплывший в памяти и целиком овладевший человеком мотив в образном примере Станиславского и есть тот качественный скачок, который объединяет в живой характер многосторонние искания актера; скачок, который может произойти и на самой репетиции и между репетициями.

Работая с Вл. И. Немировичем-Данченко над ролью Тузенбаха в «Трех сестрах» Чехова, Н. П. Хмелев сказал: «Когда вы говорите об эмоциональном чувстве, то ведь если брать его только от себя, — это же не будет Тузенбах. Я внутри себя сделал перестановку. Все свое ненужное для Тузенбаха я выбрасываю и оставляю только то, что мне нужно для этого образа»<sup>1</sup>. (Подчеркнуто мною. — М. К.)

Хмелев сформулировал здесь основной закон органического существования актера в роли. Не может быть иного пути для актера, творящего образ из самого себя.

В этой сознательной перестановке, перестройке всего организма актера, его психофизическом переключении в какое-то иное качество, не совпадающее с личностью творящего, и заключено то удивительное таинство, которое наделяет театр живой притягательной силой.

В книге замечательного советского актера и режиссера С. М. Михоэлса верно замечено, что как вокруг обитаемых планет должна быть атмосферная оболочка — иначе там невозможна живая жизнь, так и актер, выходя на сцену, должен приносить с собой целый мир, аромат личности, которую он воплощает, ощутимый ранее, чем произнесено первое слово текста. Такая живая «атмосферная оболочка» всегда присуща была образам Комиссаржевской и Дузе, Орленева и Качалова, Хмелева и Москвина; она присуща лучшим созданиям Пашенной и Ильинского, Смирнова и Романова, Добржанской и Ливанова, а также других актеров, которыми по праву гордится наш театр.

Сейчас много спорят о будущем театра, задумываются, где оно — в условных ли жанрах или психологических, в «массовых действиях» или в интимном театре, внимательном к миру души современного человека, в сближении ли с кино или в удалении от него, в иллюзии или в театральности, в сцене-коробке или в сцене-арене.

<sup>1</sup> «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 442.



Слов нет, эти вопросы существенны, но при всех модуляциях театра в поисках современного стиля он должен остаться театром живого человека, созданного актером в творческом процессе воплощения.

Повторяю, наша сила — в актере, так же, впрочем, как и наша слабость. И лишь тогда, когда в итоге целенаправленной образности передо мной раскрывается судьба человека во всей неповторимой значимости, когда я вижу актера «с атмосферой» и чудо его преображения в живого человека-героя происходит на моих глазах, — только тогда для меня возникает подлинный театр.

Когда Михаил Романов выходит на подмостки благородным и трогательным Федей Протасовым, самоуглубленно и страстно доискивающимся причин, почему ему, Феде, так стыдно, неловко жить в мире камергеров, судейских и сановников, все в спектакле Киевского театра начинает дышать правдой, хотя на сцене — самый что ни на есть традиционный лавильон, не тронутый чертами театрального новаторства. Никто не скажет, что искусство Романова в этом спектакле несовременно.

Каждый раз, когда мы встречаемся с таким вот поразительным актерским открытием, постижением чужой человеческой души, искусство вступает в свою высшую фазу, которой никогда не достичь с помощью одних лишь постановочных средств, даже самых наилучших. Я не могу не радоваться, глядя, какой конкретностью, какой поистине «достоевской» болью, жгучестью и наготой отмечена мысль Ивана Карамазова — Смирнова, когда он говорит брату Алеше о замученных детях, какую высокую правду постигнутого характера — историческую, социальную, человеческую и прочую — приносила на сцену В. Пашенная в роли Вассы, какой вдохновенный рывок к трагическому сделал комедийный актер Ильинский, играя Акима во «Власти тьмы». Ведь только ради этих высоких мгновений, в сущности говоря, и существует театр.

Вот почему мне хочется говорить о том, чего нам, режиссерам, за актера сделать ни при каких обстоятельствах не удается.

В массе своей взаимоотношения режиссера с актером спростятся все же по принципу: режиссер дает, актер воспринимает, а потом воплощает режиссерский замысел. Как честная копилка, хранит он зерна, заброшен-

ные в его душу режиссером, чтобы на следующей репетиции предъявить их ему в первоизданном виде. Оно непременно должно прорасти, это зерно, должно дать всходы в душе актера. «Тесто, замешанное на дрожжах» режиссерского видения образа, непременно должно дать припек в талантливом исполнении актера.

Историческая заслуга Станиславского и Немировича-Данченко в числе прочего заключается в том, что культура репетиций была поднята ими на такую высоту, какая и не мыслилась старому театру. Канули в вечность времена, когда актеры считывали роли по тетрадке, бормоча про себя авторский текст, и уславливаясь о мизансценах и переходах; когда роль от начала до конца готовилась дома, да порой еще и при участии зеркала, и лишь на репетициях, близких к премьере, тот или иной актер говорил партнерам: «Я пробую!», давая волю своему темпераменту в наиболее сильных моментах роли. Сегодня торжествует ансамблевый метод работы, в чем находит свое выражение коллективная природа театра. Сегодня образ спектакля ищется сообща, в ходе самих репетиций, когда подъем одного из участников передается всем, и то один, то другой актер поражает товарищей фейерверком находок и творческих откровений. Ничто не заменит художнику этих вдохновенных рабочих часов, когда складываются контуры будущего спектакля.

Не случайно в практике Художественного театра и его гениальных создателей постепенно стали отходить из обычая подробные режиссерские планы с размеченными мизансценами, до мелочей регламентированным поведением актера на сцене. В поздние годы своей деятельности Станиславский и Немирович-Данченко гораздо больше полагались на то, что придет от коллективных поисков в ходе творчески насыщенных репетиций, чем на личный опыт, режиссерскую выдумку и фантазию. Как бы ни был этот опыт поучителен, эта выдумка органична, эта фантазия богата, они никогда не сравнятся с коллективным опытом, с тем, что найдено будет «здесь, сегодня, сейчас» всеми участниками спектакля.

Но эта же практика непредвиденно для Станиславского и Немировича-Данченко породила в актерской среде заблуждение, будто бы роль рождается только и непосредственно на репетиции и работать над ней до-

Ма не нужно и даже вредно. В сочетании с русским «авось!» это принесло много горя нашему театру.

А между тем репетиции новой пьесы только тогда могут идти успешно, когда актер ежедневно приносит в театр плоды своих раздумий и наблюдений, когда для каждой следующей репетиции есть пища в виде самостоятельных актерских заготовок, а найденное на прошлой репетиции творчески закреплено актером и дало ростки.

Как часто актеры и режиссеры, фантазируя, пробуя, наталкиваются в ходе репетиции на верное, перспективное для той или иной роли решение, но уже к следующему дню все уплывает, уходит, как вода в сито, если в промежутке между репетициями актер не вернется к найденному. Без увлеченности, дисциплины и воли тут просто-напросто ничего не сделаешь.

Я помню, как на репетиции «Трех сестер» Немирович-Данченко бросил Хмелеву — Тузенбаху, приходящему вместе с Ириной с телеграфа: «У вас иней на ресницах». Среди богатства «подсказов» Владимира Ивановича такое замечание могло бы быть и не схвачено актером, но Хмелев сразу зацепился за эти слова Немировича-Данченко, потому что почувствовал в них ход к интересному и верному физическому самочувствию Тузенбаха. Он стал искать природу поведения близорукого человека, когда он снимает с глаз запотевшие очки, ощущение тающего снега на лице, в тысяче приспособлений находил выражение простому понятию: иней лежит на ресницах. Вероятно, многие помнят, как оно было реализовано Хмелевым в спектакле, поражая зрителей правдой и остротой наблюдательности актера. Интересно, что и большинству участников показалось, что иней на ресницах Хмелев придумал сам, так как прошло много дней, пока он попробовал осуществить на репетиции поразившее его меткостью замечание Владимира Ивановича.

Помню также, как на репетиции пьесы А. Толстого «Трудные годы» Попов крикнул из зрительного зала Хмелеву — Грозному и Грибову — Скуратову, обсуждавшим на сцене список изменников государства Российского: «У вас глаза устали. Сейчас уже светает». И два превосходных актера немедленно ухватились за это замечание, стали искать, как чувствуют себя люди, которых рассвет застает за тяжелой, терзающей душу ра-



ботой, как глядят при этом их глаза, как опускаются веки, как сказывается усталость в посадке тела, во всем облике человека. Режиссерский «подсказ», возникший на репетиции, уже не покидал актеров во всей последующей работе: Хмелев и Грибов поражали нас в этой сцене удивительно точным и выразительным физическим самочувствием.

Настоящий актер — всегда так. Он ничего не пропускает мимо ушей, все важное для роли схватывает, а схватив, начинает терпеливо воспитывать в себе.

Но бывает, что актер старателен, внимает каждому слову режиссера, как губка впитывает его указания, а режиссер уже на следующей репетиции видит, что актер воспринял предложенное ему не творчески, а механически. Режиссер наталкивал актера на какие-то «манки», призванные разбудить его творческую природу, привести его к сути образа, а актер запомнил лишь внешнюю сторону поведения героя, рабочую мизансцену, краску, приспособление — словом, все то, что запомнить не хитро. И вот режиссер, казалось бы, заинтересованный в податливости актера, сперва говорит ему: «Вы не то фиксируете, не то запоминаете. Нельзя останавливаться на случайном, на том, что родилось вчера. Каждое «завтра» должно принести новое в работу», а потом, борясь с излишней «послушностью» актера, предлагает ему лучше уж ничего не фиксировать; все равно на следующей же репетиции придется ломать закрепленный им случайный рисунок.

И нередко актеры путаются в этих, по видимости, противоречивых указаниях постановщика. С одной стороны, от них требуют самостоятельной работы над ролью, с другой — выражают недовольство, когда найденное на вчерашней репетиции «заучено» ими так тщательно, так точно, что они оказываются неспособными воспринять что-либо новое ни от режиссера, ни от партнеров. В таких случаях у актеров иногда опускаются руки, и они совсем перестают заниматься ролью вне репетиций. А между тем многих из них мучает этот вопрос, и они с восхищением и завистью смотрят на своих товарищей, у которых роль растет между репетициями. Но как последовать их примеру, они не знают.

Я отнюдь не думаю отрицать роль режиссера в творческом процессе создания актерского образа. Наоборот, мне кажется, что эта роль становится все более ответ-

ственной и тонкой. Качество режиссера в том и выражается, что он помогает актеру, заражает его замыслом спектакля, его зерном. Талантливый режиссер интересно, творчески фантазирует вместе с актером о роли, пополняя представления актера своими собственными, часто более точными. Он умело заманивает актера в мир пьесы, так что тот, до поры до времени холодный, еще не захваченный ролью, вдруг оказывается в плену у нее; режиссер способствует тому, что актер преодолевает свою скованность и начинает органически действовать в предлагаемых обстоятельствах роли.

Но ни один самый гениальный режиссер, будь он Станиславский и Немирович-Данченко вместе взятые, не может, например, увидеть за актера, натренировать за него ход мысли героя. И если он даже натолкнет актера на природу общения, свойственную данному человеку, подскажет ему психофизическую характерность или физическое самочувствие — все равно, как бы ни был великолепен подсказ, он пролежит мертвым грузом, пока актер не сделает все это своим. Только тогда, когда живые нервы актера «перемелят» и авторские и режиссерские требования, может возникнуть на сцене живая и подлинная человеческая личность, без которой искусства нет.

Можно сто раз согласиться с режиссером, который утверждает, что Гамлета отличает удивительная пытливость к тайнам бытия. Но пока актер всем своим существом не расшифрует для себя, что же означает гамлетовская пытливость, что ему, актеру, надо изменить в себе, чтобы гамлетовские мысли стали его мыслями, — до тех пор все в роли будет для него мертво.

Писатель часто следует за героем на протяжении всей его жизни, переходит вместе с ним от этапа к этапу; драматург выхватывает из жизни лишь моменты наивысшего драматического напряжения, решающих схваток, больших перемен. Преодолеть эту «ограниченность» драмы, как рода литературы, можно, лишь принося за собой на сцену все богатство психической жизни героя, его прошлое и его будущее.

Защищая свободу творчества актера, Станиславский писал: «Поверить чужому вымыслу и искренне зажечь им — это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла?.. Мы пересоздаем про-

изведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица»<sup>1</sup>.

Без тонких, сложных психологических накоплений, без внутреннего багажа, без второго плана, нажитого актером и ставшего достоянием зрителя, невозможно творить в эпоху, когда мы знаем Толстого и Достоевского, Чехова и Горького, Леонова и Шолохова, Паустовского и Хемингуэя. Зритель не станет довольствоваться приблизительным, в общих чертах данным представлением о человеке. Если в технике точность обработки ведется с допуском на микрон, а именно эта мера становится знаменем века, то каким же тончайшим инструментом должен пользоваться художник, чтобы измерить глубины души человеческой! Не отсутствие интереса порождает презрение к «лирике», но попросту уровень нашего мастерства. Когда театр поднимается в своем умении раскрыть человека до лучших образцов литературы, те же физики жадно внимают происходящему на сцене, покорно признавая этим фактом, что и самая высокая техника отстает перед сложностью внутренней жизни человека наших дней.

В итоге все жгучие вопросы сегодняшнего театра упираются, как мне кажется, в организационно-творческую задачу: в необходимость актеру выходить на сценические подмостки не для того, чтобы проговорить более или менее правдиво слова роли, а чтобы принести с собой на сцену «внутренний груз» человека-героя. Это просто, но и невероятно сложно; ясно как задача, но достижимо лишь в процессе непрерывного, активного вынашивания роли, в процессе проверки ее жизнью—на

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2, стр. 63—64.



репетициях и дома, днем и ночью, в общении с режиссером и независимо от него. Так прописная истина, затасканная аксиома — «актер должен работать над ролью дома» — превращается для меня в важнейшую проблему, от решения которой зависит будущее нашего театра.

Вне образного мышления нет искусства. Но путь к нему далеко не так прост, как нам иногда кажется. Нередко актер останавливается на первоначальном процессе логического, рационального познания фактов пьесы и незаметно для себя убивает в себе эмоциональное начало.

Станиславский говорил о том, что умение увлекать свои чувства, волю и ум — одно из свойств таланта артиста, одна из главных задач внутренней техники<sup>1</sup>.

Процесс проникновения в роль невозможен без увлечения, но увлечение далеко не всегда приходит сразу. Иногда ему предшествует длительная работа.

Заботы актера о будущем образе многосторонни.

Лишь для удобства анализа позволительно членить их на составные части. На самом же деле актер думает одновременно о многом. Когда он вживается в образ, он нащупывает и психический склад героя, и присущую ему характерность, и ритм его поведения. Углубляясь в предлагаемые обстоятельства пьесы, он начинает овладевать ее подводным течением, которое вызвало на поверхность то или иное событие, характер действия.

И как бы индивидуально ни протекал процесс сближения с ролью, он всегда требует от актера активной работы воображения. Недаром Константин Сергеевич говорил о могущественном «если бы», без которого творчество невозможно.

Одним из ходов, возбуждающих наше воображение, является видение.

О проблеме видений сейчас уже говорят все режиссеры и актеры, но практически она еще мало разработана. Увидится что-нибудь актеру в ходе репетиции — хорошо, не увидится — ничего не поделаешь! А работать над видениями роли, обогащать их ежедневно все новыми деталями — не хватает воли и терпения.

Когда Станиславский впервые заговорил о «киноленте видения» и «иллюстрированном подтексте», — это

<sup>1</sup> См. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 317.

было подлинным открытием в сценическом искусстве. С ним все в науке об актерском творчестве стало иным, чем было до него. Видение — это закон образного мышления актера на сцене. Игнорировать это слагаемое в процессе создания образа — все равно, что начать экспериментировать в области современной физики, игнорируя закон сохранения энергии, или обойти сейчас в технике новые данные электронки.

В жизни мы всегда видим то, о чем мы говорим; любое услышанное нами слово рождает в нас конкретное представление. На сцене же мы часто изменяем этому важнейшему свойству нашей психики, пытаемся воздействовать на зрителя «пустым» словом, за которым не стоит живая картина бесконечно текущего бытия.

Станиславский предлагал актерам тренировать видения отдельных моментов роли, постепенно накапливать эти видения, логически и последовательно создавать «киноленту роли».

Процесс этот сложен и требует большой работы. Часто актер удовлетворяется теми видениями, которые присущи любому читателю литературного произведения, у которого они, естественно, возникают иногда смутные, иногда яркие, но быстро улетучиваются. Актер должен научиться видеть все события прошлой жизни своего героя, о которых идет речь в пьесе, так, чтобы, говоря о них, он делился бы лишь маленькой частицей того, что о них знает.

Когда мы в жизни вспоминаем какое-нибудь поразившее нас событие, мы воссоздаем его мысленно или в образах, или в словах, или в том и другом одновременно. Наши представления о прошлом всегда сложны, а часто многоголосы: то звенит в ушах поразившая нас когда-то интонация, точно мы ее слышали секунду назад, то наше сознание запечатлевает ярчайшие картины, образы, то мы вспоминаем поразивший нас смысл сказанного кем-то. На этом свойстве нашей психики построено учение Станиславского о видениях. У актера, который систематически возвращается к представлениям, необходимым ему по роли, они становятся с каждым днем богаче, так как обрастают сложным комплексом мыслей, чувств, ассоциаций.

Возьмем пример из жизни. Предположим, я спешу на репетицию. Приближается остановка, на которой я дол-

жна сойти. Я подхожу к двери и вижу, что какой-то женщине, сидящей около выхода, дурно. После нескольких секунд колебания мысль о том, что я могу опоздать на репетицию, берет верх над желанием помочь больной пассажирке, и я выхожу из метро. Но это — не конец истории. В течение нескольких дней образ незнакомой женщины, которая, широко открыв рот, пыталась — и не могла — глубоко вздохнуть, преследует меня повсюду. И вот, воспоминание об этом случае становится значительно сложнее того, что я испытала, выходя из метро. К образу больной женщины примешиваются теперь мысли о равнодушии, об эгоизме; я сужу себя за то, что не помогла человеку, успокоила свою совесть тем, что спешу по важному делу, что непременно поможет кто-то другой. И незнакомая женщина становится для меня источником довольно сложных чувств. Я переживаю уже не сам по себе факт, а то, что я поступила черство, бесчеловечно. Переживая отношение к факту, я вплетаю этот факт в известную систему обобщений. И чем я больше возвращаюсь к нему, тем активнее и глубже я перерабатываю свое первое и непосредственное впечатление. Чувства мои острее, сложнее, резче, чем это было в первую минуту.

«Обработанные» впечатления обладают огромной силой, и драматурги нередко обращаются к ним. Таковы все рассказы-воспоминания Настеньки из горьковского «На дне» и Сарры из чеховского «Иванова»; таковы воспоминания Андрея в пьесе «В добрый час!» В. Розова о жизни в Сибири, в эвакуации, воспоминания, которые, все чаще являясь герою, становятся одним из побудительных стимулов, заставивших его пересмотреть свою жизнь.

Актеры частенько игнорируют это свойство нашей психики и хотят прорваться к видению сразу, без длительного и многократного «вглядывания» в предмет, обрастающий все новыми подробностями и деталями. Из подобной затеи, как правило, ничего не выходит. Герой не может заразить своими видениями окружающих, потому что его создатель — актер — не нашл их.

Возьмем для примера известный монолог Отелло перед сенатом.

Отелло хочет убедить венецианцев в том, что союз белой девушки с темнокожим мавром естествен и благороден. Рассказывая, он как бы проживает заново каж-



дый шаг своей трудной, исполненной страданий жизни и всю глубину своей любви к Дездемоне, все вехи в развитии этого чувства. Актер не будет убедителен в этой сцене, если он не увидит, не представит себе во всей конкретности прошлого Отелло, истории его встречи и сближения с Дездемоной. Для Остужева, игравшего Отелло, эта история была такой осязаемой, волнующей и прекрасной, что не только дожи, но люди в зрительном зале проникали в нее вслед за ним.

Я не знаю, как работал Остужев, но в его исполнении доходила такая слитность с образом, что казалось, будто он говорит о своем прошлом, что он рассказывает только часть его, что в его мозгу толпятся тысячи конкретных воспоминаний и он делится ими с окружающими.

Процесс видения имеет, грубо говоря, два периода.

Один из них — накопление видений.

Актеру, репетирующему монолог Отелло перед сенатом, на первых порах предстоит накопить в себе обстоятельные, многократно повторяемые и с каждым разом все более детализируемые мысленные зарисовки подробностей жизни Отелло, жизни, которая привела его к союзу с Дездемоной.

Мне представляется, что, работая над видениями отдельных эпизодов прошлого Отелло, актер увлекает свою фантазию, будоражит свое воображение, которое рисует не только приведенные Шекспиром события, а тысячи примеров из боевой жизни Отелло, бесконечное количество подробностей, связанных с его сближением с Дездемоной.

Эта работа должна происходить главным образом в нерепетиционное время. Но если актер не работает над ролью дома, если роль складывается только от репетиции к репетиции, такая задача практически неразрешима.

Константин Сергеевич говорил и о другом периоде процесса видений — об умении заразить своими видениями партнера.

Часто в практической работе мы встречаемся, с тем, что актер, пытаясь увидеть жизненную картину, стоящую за текстом пьесы, замыкается в себе и невольно перестает воздействовать на партнера.

Это происходит оттого, что актер в процессе домашней работы недостаточно ярко нарисовал в сво-

ем воображении картину, которой он должен воздействовать. Он не подготовил материала, нужного ему для общения.

Отелло, рассказывая о своей жизни, хочет, чтобы сенаторы посмотрели его глазами на все совершившееся. Он должен увлечь их воображение фактами, ему самому великолепно известными.

Если же актер, репетируя с партнерами, впервые попробует увидеть то, о чем он говорит в монологе, он неминуемо окажется во власти технологической задачи. Такой актер никогда не достигнет цели, потому что не сможет в короткие секунды, заключенные между двумя репликами, обнять все многообразие событий, впечатлений, переживаний, о которых идет речь в пьесе.

Константин Сергеевич говорил нам по этому поводу: представьте себе, что когда-то давно, в юности, вы видели город. Вы бродили по паркам и улицам, осматривали достопримечательности, спускались к реке, стояли у парапетов мостов. Потом вы уехали, и больше вам не удалось ни разу в жизни побывать в тех местах. Но когда при вас произносят название этого города, в вашей душе сейчас же вспыхивает эмоциональное и зрительное воспоминание, связанное для вас на всю жизнь с данным словом, с данным сочетанием букв. Вы не охватываете всей картины, ее подробностей, но что-то, особенно вас поразившее, немедленно возникает перед вашими глазами. Может быть, это будет уголок двора со скамейкой под старыми липами, может быть, рыночная площадь и кучки сена на грязном снегу или человек, с которым вы тогда проговорили два часа сряду. Вы сразу вспомните, каким вы сами были в ту пору, — словом, тысяча ощущений в мгновение ока всколыхнется в вас, потому что когда-то этим эмоциональным ощущениям предшествовала яркая развернутая конкретность, потому что вы в самом деле были в этом городе, видели все своими глазами. Нечто подобное должно произойти на сцене с актером, у которого хорошо накоплены видения образов.

Это огромная работа, и чем тщательнее, глубже, добросовестнее нафантазированы актером видения образа, тем его воздействие на зрителя будет сильнее.

Если же актер не видит того, о чем говорит на сцене, — «заражения», как он ни старайся, не будет: не возникнет живой эмоциональной связи между актером

и зрительным залом. Пока самые лучшие находки режиссера не претворены актером в живые образы, воздействующие на зрительный зал, спектакль мертв; он никогда не сможет стать словом о жизни, духовным открытием. Вне актера, который сейчас, в данную секунду, «видит» и заражает яркостью своих представлений зрителя, нет сущности театра, того, что заставляет считать его школой смеха и слез.

Видения в роли должны накапливаться непрерывно, затрагивая и те факты в жизни образа, о которых актер говорит на сцене, и те, о которых он вовсе не говорит, которые произошли либо до начала событий, развернутых в пьесе, либо между двумя событиями.

Конечно, мы, режиссеры, обращаем внимание на иллюстрированный подтекст тех слов, которые актер произносит на сцене, и, если эта нить у него заметно рвется, не только режиссер говорит ему: «Нет, вы не видите!», но и сам актер нередко останавливает себя теми же словами: «Вру, не вижу того, о чем говорю». К предыстории героя или к тому, что произошло между актами, мы относимся в достаточной мере легкомысленно. Мы оговариваем значение всех непоказанных в пьесе событий, иногда в ходе репетиций обращаем внимание на то, что актер упускает тот или иной факт биографии своего героя, но оттого, что эти места не репетируются, они становятся для большинства актеров темными пятнами в роли.

Но что можно понять в Гамлете, если не увидеть, не осознать реально, как перевернуло его жизнь убийство короля, обнаружив во всей несомненности распавшуюся «связь времен» и повергнув героя в состояние крайней внутренней напряженности? А между тем это произошло до начала действия трагедии.

Аманда (героиня пьесы «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса) хочет достойно встретить гостя. Может быть, счастье улыбнется ей и он попросит руки ее хромой дочери!

Она надела свое девичье платье, и воспоминания роem за клубились в ее голове. В этом платье она открывала котильон и дважды брала приз за танцы... Аманда вспоминает, как она скользила по залу... В этом платье она была в день знакомства с мужем, который уже давно ушел от нее, оставив ее с двумя детьми. Но она не сердится на него. В нем было столько обаяния.



Аманда вспоминает, что в день знакомства с ее будущим мужем она заболела малярией... Вспоминает, как мать не выпускала ее, больную, из дома, но она, приняв хинин, ездила на вечера, танцы, а днем на прогулки верхом. Вспоминает цветы... Нарциссы, нарциссы — они стали наваждением, столько ей дарили их разные молодые люди. Что в этих воспоминаниях правда, что чистая фантазия — сказать трудно. Но актрисе, играющей Аманду, необходимо во все это поверить.

Еще пример. Вишневская в пятом акте «Доходного места» гневно бросает в лицо своему чиновному мужу: «Вы видели мое отвращение к вам и, несмотря на это, вы все-таки купили меня за деньги у моих родственников, как покупают невольниц в Турции». Играя Вишневскую, актриса должна точно знать, что она чувствовала при венчании, в первые годы жизни с нелюбимым человеком, как накапливались в ней возмущение и ненависть к мужу, от каких конкретных фактов их совместного бытия эта ненависть становилась все осознаннее и глубже. Актриса должна пережить и понять все то, о чем ее героиня молчала пять лет, для того чтобы иметь право на сцене предъявить человеку, разбившему ее жизнь, справедливое, выстраданное, гневное обвинение, чтобы мысли, сдерживаемые все эти годы, потоком хлынули из ее души.

Есть эпизодический персонаж в драме Горького «Дети солнца», который, едва появляясь на сцене, рекомендует себя следующим образом: «Позвольте! Все по порядку... Представляюсь — подпоручик Яков Трошин, бывший помощник начальника станции Лог... тот самый Яков Трошин, у которого поезд жену и ребенка раздал... Ребенки у меня и еще есть, а жены — нет... Да-а! С кем имею честь?»

Одна фраза — а за ней непочатый край работы актеру. Вся прошлая жизнь человека заключена в этих скупых, отобранных горьковских словах: и будни бедной, но честной семьи, и страшное несчастье, на нее обрушившееся, и тина провинциального существования, постепенно, шаг за шагом, затянувшая человека, и его медленное сползание на дно, и скользкая во всей этой тираде гордость бедняка, претендующего в интеллигентном обществе, куда он случайно забрел, казаться интеллигентным человеком. И когда все это будет не только понято, но увидено актером в том трагическом

сгущении красок жизни, в каком увидел это Горький, и перенесено на себя, он выйдет на сцену Яковом Трошиным, одним из многочисленных горьковских героев дна со сломанным хребтом и еще живой душой.

Если есть конкретность в произносимой актером фразе: «В сущности, я — дрянь, да еще подзаборник!» (Незнамов в драме «Без вины виноватые»), если знаменитое восклицание Акосты: «А все-таки она вертится!» связано для исполнителя роли с отчетливым, зримым представлением о годах кропотливого, подвижнического труда, о бессонных ночах и вдохновенных исканиях ученого, если за прозвищем «Валька-дешевка» для актрисы встает день за днем пустоватая, легкая и вместе с тем горькая, полная компромиссов жизнь героини «Иркутской истории», вот тогда живое человеческое чувство, к которому нет прямого пути, а есть только этот — окольный и долгий, — само собой родится в спектакле от одного прикосновения актера к прожитым им воспоминаниям.

Н. П. Хмелев рассказывал, что ему долго не удавалась сцена «В спальне» из спектакля «Анна Каренина», но зато потом, когда он создал для себя «киноленту видений», восстанавливающих от факта к факту все перечувствованное Карениным дома и в свете с той поры, как имя Вронского стали связывать с именем его жены, ему стоило только услышать за сценой шаги Анны — Тарасовой, чтобы в душе его сразу поднялась волна ревности, отчуждения и обиды, возникло эмоциональное ощущение пережитого точь-в-точь так же, как это бывает в действительной жизни.

В «Трудных годах» Хмелев, современный человек, материалист, атеист, настойчиво постигал природу фанатической религиозности Ивана Грозного. Ему хотелось познать внутренний мир Грозного, в момент слабости и тоски ищущего поддержки в страстной, иступленной молитве — до кровавых, незаживающих ран на лбу от земных поклонов.

Хмелев настойчиво искал в своей психике пути к пониманию религиозного чувства человека XVI столетия, доведенного у Грозного до предела. Невозможно сказать, какими путями шел Хмелев к пониманию религиозности Грозного. Были здесь ассоциации и параллели между религиозным и творческим экстазом, приходили на помощь детские воспоминания, полные суеверных

предчувствий. С другой стороны, актеру опять и опять помогало его творческое воображение, видевшее Грозного как живого, способное охватить и его ум и его наивную веру в колдунов, чертей, в силу «приворотного зелья». Тоскливо ощущая свое одиночество среди людей, Грозный искал выхода в молитве. Хмелев постепенно стал понимать, что такое «бог для Грозного».

В. Н. Пашенная показала глубокое понимание самой природы этого процесса. Васса отравила своего мужа, капитана Железнова, она совершила преступление. Ей нужно оправдаться перед самой собой, перед близкими, рассказать дочерям, как она настрадалась, живя с этим человеком, найти в этих горьких воспоминаниях юности основания для «домашнего суда» над отцом и мужем. Факты, о которых она говорит, скупы, разрозненны, они не охватывают всей жизни Вассы, но Пашенная умела наполнить их таким ярким, конкретным, живым содержанием, так много невысказанного стояло за каждым ее словом, за самим ее молчанием, что зрители начинали видеть все то, о чем говорит Васса, переживать драматические обстоятельства ее судьбы.

Совершенно тот же характер носит самостоятельная работа актера над тем, что происходит с образом между двумя его появлениями в пьесе, независимо от того, равен ли этот промежуток десяткам лет, или несколькими часам, или даже немногим минутам. Талантливый актер непременно пройдет вместе со своим героем через этот не уместившийся в пьесе этап его жизни, для того чтобы отразить в своем следующем выходе на сцену все перемены, происшедшие с ним.

Как правдиво сыграть четвертый акт «Чайки», если не проделать вместе с Ниной весь ее скорбный путь от момента, когда она, влюбленная и молодая, встретила с Тригориным в номере московской гостиницы, и до тех двух ненастных осенних дней, которые она провела, без цели бродя под дождем у «колдовского озера»?

Возьмем еще для примера «Традиционный сбор» В. Розова. Школа рассылает всем, окончившим ее, приглашения. По почте и радио созываются бывшие ученики. И вот из самых разных — и дальних и близких — мест приезжают в Москву семенные, взрослые люди. Что манит их сюда? Детство, юность — то, что каждому человеку дорого.



В центре внимания один класс, ученики которого окончили школу в канун войны. Война разметала их. Многие погибли на фронте. Многие навсегда покинули Москву. Кто стал профессором, кто работает в сберкассе, кто на овощной базе, кто стал ученым, кто критиком, кто учителем... Судьбы у всех разные, но всех связывают тонкие и крепкие нити юношеской дружбы, а некоторых и первой любви.

Прожито после разлуки двадцать пять лет. Прожито по-разному. Встретившись, они как бы невольно отчитываются друг перед другом. Прошлое. Это становится той реальной силой, которая дает возможность раскрыться людям, рассказать о себе то, что, может быть, и не было бы никогда сказано. Пьеса Розова ставит перед актерами простую и вместе с тем сложную задачу. Встречаются люди, которые знали друг друга до момента войны. Знали прекрасно. У них масса общих воспоминаний. Прошло двадцать пять лет и сквозь сегодняшнего нового человека постепенно проглядывает тот, знакомый мальчик или девочка, с которым связано десять лет школы.

Свою жизнь актеры должны нафантазировать так, чтобы через скупой, лаконичный текст Розова перед нами встал не только человек, его судьба, его характер, его взгляды на жизнь, но и те тонкие связи, которые забылись, но при встрече вновь оживают.

Когда мы репетировали «Традиционный сбор» в Центральном детском театре, мы с Н. Зверевой (моим сорежиссером) так и решили, что актерская технология в этой пьесе заключается в яркости «памяти прошлого». Сумеют актеры нафантазировать свое прошлое — у них возникнут живые импульсы при встрече с друзьями. Нет — нет.

Когда актеру удастся обнять целую жизнь героя, не перескакивая через те ее этапы, которые не охвачены действием драмы, тогда на сцене возникает не персонаж, а человек; рождается подлинная правда поведения, которая диктует актеру такие краски, такие приспособления, каких он не мог бы придумать нарочно, не пережив с героем всего, что дано ему пережить. А ведь именно эта неожиданность правды, мимо которой сто раз проходили и только сегодня, сейчас, впервые художник зафиксировал на ней наше внимание, — именно она потрясает, заставляет зрителя соп-

реживать с героєм сіо горе и радость. Только такая игра-открытие, игра — постижение нового, чего еще не было разгадано в жизни, по-настоящему украшает наш театр.

Станиславский утверждал, что материал для создаваемого образа должен быть взят актером не со стороны, а из собственных эмоциональных воспоминаний, пережитых в действительности, из «хотений, внутренних «элементов», аналогичных с эмоциями, хотениями и «элементами» изображаемого лица»<sup>1</sup>. (Подчеркнуто мною.— М. К.) Эта «перестановка», о которой говорил и Хмелев, составляет сущность творческого процесса перевоплощения. Она тесно связана с учением о «зерне».

Научиться воспринимать действительность не в качестве актера Иванова или Петрова, но от себя идти к образу, тренировать в себе представление о жизни, свойственное данному человеку-герою, овладевая его характером, научиться видеть и слышать мир так, как видят его Протасов, Каренин, Швандя, Пеклеванов, Глоба, Воропаев,— все это требует огромной работы и репетиционной и самостоятельной.

Сколько раз Немирович-Данченко, обращаясь к хорошим актерам, говорил: «Буду бранить. Есть нервы, темперамент, но образа нет, зерна нет». Он любил проверять, насколько актер овладел тем, что Владимир Иванович считал самым существенным, самым важным в актерском искусстве,— «зерном» роли.

Предлагаемые Владимиром Ивановичем действия были всегда не из пьесы, но он считал, что «зерном» надо овладеть так, чтобы актер знал, как его герой «в баню ходит».

Он говорил, что если взять Гамлета или Хлестакова, то они ведь по-разному общаются с людьми, у них разное качество внимания, разная природа темперамента. И это проявляется буквально во всем. Скажите Хлестакову — «изменила любимая». Для Хлестакова это будет мгновенным впечатлением, на котором он, как, впрочем, ни на чем в жизни, не сможет сосредоточиться надолго; Гамлет же разовьет это впечатление до крупного философского обобщения о том, что нет верности на земле. Покажите Хлестакову очки — он по-

<sup>1</sup> «Ежегодник МХТ» за 1949—1950 гг., стр. 48.

вертит их, как мартышка, может быть, нацепит на нос и, ничего не увидя, отбросит небрежно в сторону. Гамлету же очки могут дать пищу для размышления о том, каков мир, если смотреть на него в очках и без очков.

Владимир Иванович как-то сказал мне: «Обязательно спрашивайте актеров, какие книги читают их герои, как они проводят свободное время, любят ли они природу и музыку».

К сожалению, и при жизни Станиславского и Немировича-Данченко были и сейчас есть актеры, которые к такому вопросу режиссера, в лучшем случае, отнесутся вежливо и, чтобы не обидеть его, назовут и писателя, и художника, и композитора, которыми интересуются их герои, — назовут и забудут об этом.

Но большой актер найдет в этом источник вдохновения.

«Что читает Каренин?» — спросил Немирович-Данченко у Хмелева на одной из репетиций. «У меня очень много дел, бумаг», — ответил Николай Павлович. «Ну, а в часы досуга? У вас тянется рука к книге или нет? Подумайте, какое место в жизни Каренина занимает Священное писание? Это вам поможет в роли».

Хмелев рассказывал мне, что вопрос Владимира Ивановича натолкнул его на работу, которая активно сблизила его с ролью. «Как я мог упустить то, что так великолепно описано Толстым?» — говорил Хмелев. И, как всегда, когда что-то увлекало его, он в течение многих дней беспрестанно возвращался к этой теме и никак не мог успокоиться: ведь если бы не Владимир Иванович, он прошел бы мимо того существенного факта, что для Каренина чтение было «привычкой, сделавшейся необходимостью», что, как говорит Толстой, «не смотря на поглощавшие почти все его время служебные обязанности, он считал своим долгом следить за всем замечательным, появлявшимся в умственной сфере».

Хмелев выяснил тогда, что Каренина по-настоящему интересовали книги политические, философские, богословские, а искусство было совершенно чуждо ему, «но в вопросах искусства и поэзии, в особенности музыки, понимания которой он был совершенно лишен, у него были самые овуделенные и твердые мнения. Он любил говорить о Шекспире, Рафаэле, Бетховене, о значении новых школ поэзии и музыки, которые все



были у него распределены с очень ясной последовательностью». Хмелев достал «Поэзию ада» герцога де Лиля, которую читал Каренин, изучил евгюбинские надписи, которыми живо интересовался Алексей Александрович, и, по собственному свидетельству актера, в одном из внутренних монологов Каренина употреблял латинские слова.

Хмелев выучил по-латыни эту фразу: «Кого бог хочет погубить, того он лишает разума», и она вертелась в его мозгу в определенные моменты роли. Его поразило, что Каренин не вслух, а про себя, мысленно, произносит латинский текст. «Знаете, почему Владимир Иванович спросил меня о Священном писании? — сказал мне как-то Хмелев.— Для того чтобы я понял, что Священное писание никогда не было настольной книгой Каренина, чтобы я понял, что Каренин интересовался религией преимущественно в политическом смысле». Все это помогло Хмелеву «влезть в шкуру» Каренина.

Владимир Иванович, насыщая актеров богатством своего замысла, помогая им тонким проникновением в психологию действующих лиц и удивительными по образности и точности деталями, всегда ждал встречной инициативы со стороны актера. Он ждал тех волнующих актерских озарений, которые, сливаясь с режиссерским подсказом, приводили бы исполнителя к такой свободе самочувствия в образе, когда в каждом поступке героя сквозит характер, когда актер становится способным в любой ситуации действовать, чувствовать, мыслить, как созданный автором человек. В тех случаях, когда воображение актера молчало и он, занимаясь ролью поверхностно, неглубоко, не докапываясь до сущности человека, Владимир Иванович говорил: «Пока он только глина в руках режиссера. В нем еще не проснулся художник».

Овладение зерном в большой степени зависит от умения оценить предлагаемые обстоятельства роли. К сожалению, не все актеры «питаются» ими. Чаще всего актеры считают, что о предлагаемых обстоятельствах пьесы они услышат от режиссера и от приглашенных специалистов, которые прочтут им лекции «об эпохе», и выкраивают для собственной активной деятельности сравнительно ограниченную сферу. В этом кроется серьезная ошибка. Недооценка предлагаемых обстоятельств ведет к деградации актерского и режис-

серского искусства, к идейной неполноценности отдельного образа и спектакля в целом. И когда я вспоминаю крупных актеров, с которыми мне приходилось работать, я должна констатировать, что их в первую очередь характеризовало умение охватить глубокие пласты предлагаемых обстоятельств, умение проникнуть в самые глубины воплощаемого характера.

Широта охвата предлагаемых обстоятельств характеризует глубину и своеобразие актерской индивидуальности. Подлинная широта охвата невозможна без чувства современности и без умения актера взять из всего данного автором то, что по-настоящему волнует его.

Если бы актер не был одарен этим удивительным качеством, наше искусство перестало бы развиваться. Шекспир написал Гамлета в 1600 году. С тех пор почти во всех странах мира сотни крупнейших актеров понимали этот образ по-своему, то есть по-своему впитывали в себя предлагаемые обстоятельства гениального произведения и реагировали на них по-своему, по масштабу своего интеллекта, темперамента, эмоциональности, сформировавшихся в определенных социальных и национальных условиях. Уходила постепенно сценическая манера интерпретации, связанная с общей культурой сценического искусства, характерной для определенных лет или для определенной страны, а Гамлет вновь живет, так как само произведение, наверное, еще многие десятки лет не исчерпает себя, ибо Шекспир поднял в нем общечеловеческие вопросы, которые глубоко волнуют людей.

Мне пришлось видеть трех Гамлетов. Каждый из них был необычайно интересен. Михаил Чехов, Сандро Моисси, Пол Скофилд. Три разные национальности, три разные индивидуальности, три разных прочтения. Но все они были шекспировскими Гамлетами. В наше время режиссерская концепция, философский охват пьесы в очень большой степени влияют на актера. Но тем прекраснее актер, который свободно черпает мысли и у автора, и у режиссера и в результате глубокой работы становится автором своей роли.

Я не верю в то, что хорошему актеру не нужен режиссер. Эта точка зрения кажется мне любительской. Но оценка, охват предлагаемых обстоятельств и событий, как бы точно и увлекательно об этом ни говорил

режиссер,— глубокий, интимный процесс, совершающийся в душе актера. Помогает ему в этом режиссер? Конечно. Но режиссер бессилен, если в душе актера не возникнет тонкий и сложный процесс «обсеменения» своей души предлагаемыми обстоятельствами. Разве не прекрасно, что мы в одной и той же роли видим крупных актеров — и они разные. Они говорят тот же текст, цепь событий та же, ход мыслей тот же, но они разные. Разное они акцентируют в предлагаемых обстоятельствах, разное попадает им в душу, сердце и мозг, и нервная система реагирует на все по-разному.

Два короля Лира запомнились мне. Лир — Михоэлс и Лир — Скофилд. Умный, философичный, трагедийный Лир Михоэлса верил в безграничную силу разума и силой разума хотел доказать свою сверхвласть. Он приходил к непосредственному, человеческому, живому чувству через такие внутренние конфликты, что казалось удивительным, как сердце выносит то, что он взял на свои плечи. Огромная сила была в этом человеке небольшого роста, с лицом как будто высеченным резцом из драгоценной породы. Лир Михоэлса был без бороды и усов. И трудно было представить его другим. Смерть его казалась естественной. Он умирал, потому что в мире существует предел страданиям.

Лир Скофилда был совсем иным. Он стар, обаятелен, ироничен. Он не проходит через горнила страданий — не в них его сила. Его сила в доброте, которая толкнула его на неразумный поступок. Он хотел добра дочерям — получил за это черствую неблагодарность. Он старается отнестись ко всем своим бедам разумно, старается повлиять на ход событий. Он сам разумен, гармоничен. Но мир, в котором он живет, — бесчеловечен. И Лир Скофилда отвечает ему грустной иронией. Ирония возникает у этого умного человека, потому что он не видит реального выхода. Он бессилен против человеческого зла, так же как против стихии, поэтому слова: «Дуй ветер пока не лопнут щеки», — он говорит насмешливо, почти шутливо. Он понимает, что Лир пылинка на большом земном шаре... в котором правды нет.

Оба спектакля «Король Лир» с такими разными исполнителями центральной роли были интересны, целостны. Оба давали право родиться на сцене именно таким непохожим Лирам,



Я помню многих прекрасных актеров, которые поражали свежестью своего восприятия драматургического материала, полной непохожестью на добытое прежними исполнителями: Егор Булычев — Л. Леонидов и Егор Булычев — Б. Шуккин, Тузенбах — В. Качалов и Тузенбах — Н. Хмелев. Доменико Сорнано — сам Эдуардо Де Филиппо и Рубен Симонов.

В оценке и охвате предлагаемых обстоятельств сказывается не только личность актера, но и эпоха, отражаемая в драматургическом произведении. А так как в поистине крупных произведениях необозримое количество пластов, жанровых особенностей, подземных ключей, то раскрывать все это богатство предстопт еще многим талантливым актерам и режиссерам.

Оценка предлагаемых обстоятельств относится к любой роли, будь это классическое произведение или современное.

Жизнь человека, заключенная в пьесу, предполагает широкие социальные и психологические связи. Угадывание этих связей, сопоставление их с тем, что сегодня волнует меня — режиссера и актера — эта глубокая пахота и есть проникновение в предлагаемые обстоятельства. Актеры подчас тратят немало энергии, чтобы разобраться в условиях жизни, породивших действующее лицо в классической пьесе. Но, чтобы создать образ, наполненный дыханием современности, актеру предстоит работа не меньшая, чем над любым образом классического репертуара. Актерам часто кажется, что, воплощая на сцене «прошедшего житья подлейшие черты», нужно проделать несравнимо более трудную и кропотливую работу, чем в процессе создания современного образа. Им кажется, что все, что касается сегодняшнего дня, им известно заранее и изучению не подлежит. Актер нередко недооценивает обстоятельства, которые влияли на формирование современника, накладывали печать на его помыслы и поступки. Нет ничего более неприятного, чем отсутствие современности в современной пьесе. Сразу вылезает «актерство».

«Но ведь я такой, как в жизни», — отвечает актер, когда об этом заходит речь. Но при этом забывает, что он играет рабочего, колхозника, врача, инженера, моряка — и они совсем не похожи на него, актера.

И авторы, описавшие действующих лиц, разные. А. Арбузов, В. Розов, А. Штейн, А. Володин, М. Свет-

лов, Н. Погодин, Л. Зорин... Они по-разному видят мир, и лексика у них разная, и предлагаемые обстоятельства в их пьесах надо изучать не менее пристально, чем в классике.

Есть у нас еще одна беда. Мы порой встречаем на сцене в так называемых героических ролях «театральную напыщенность». Это происходит от сценического штампа, от недостаточно глубоко впитанных предлагаемых обстоятельств, которые всегда обращают наше внимание на жизнь, а не на театральную традицию. Предположим, актер готовится к роли Галилея (Брехт).

Путь один: актер должен отчетливо представить себе, в каких общественных условиях, в какой среде могла сложиться жизнь ученого. Каковы его соратники. В какой мере он одинок. Какова та косная сила, против которой он восстает. Актер должен знать, какой смелости, какого бунтарского духа стоит его герою выступление против существующей системы — политической, моральной, научной, — как много он ставит на карту, чем рискует, чем поступает во имя идеи. Только тогда он поймет, о каком трагическом компромиссе идет речь в брехтовском Галилее.

Б. Брехт в своей драматургии дает нам многочисленные примеры того, как гражданская, политическая мысль, борьба с фашизмом становится как бы на самый первый план. Но тем не менее цельность характера лежит в основе его драматургии. Из всех виденных мною брехтовских спектаклей больше всего впечатляют те, где актерам удается создать сложный, цельный образ. Елена Вейгель в «Мамаше Кураж», Эрнст Буш в «Галилее» побеждают зрителей потому, что им удается создать цельный человеческий характер.

Вспоминается мне Н. Хмелев—Пеклеванов («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова). Иная стилистика, иной жанр, но сила хмелевской политической напряженности была не меньшей. Хмелев, как губкой с грифельной доски, стер представление о герое на котурнах, и зрители всем сердцем полюбили прекрасного, умного, сутолова-того человека в очках. Он стал истинным героем. Он делает большое, всемирного значения дело и спокойно умрет за него. Разве Хмелев создал бы такого Пеклеванова, если бы он не окунулся в атмосферу эпохи, если бы не понял не только ход мыслей Пеклеванова, цели его

жизни, но и не увидел бы совсем новый тип человека, (еще не появившегося на сцене, но уже знакомого и поэтому узнаваемого в жизни). Таким же новым, покоряющим нас современностью во всем—в пластике, в интонациях,—был Н. Баталов в том же «Бронепоезде 14-69». Васька Окорок тоже возник из глубокого, чуткого восприятия всех предлагаемых обстоятельств пьесы, из трепетного ощущения ее сверхзадачи и своей актерской сверх-сверхзадачи. И опять пахло новизной, еще не виданным на сцене, но уже знакомым в жизни.

В спектаклях, посвященных пятидесятилетию Великой Октябрьской революции, мы увидели ряд очень интересных актерских работ.

В «Шторме» Билль-Белоцерковского, поставленном Ю. Завадским, Р. Плятт играет Раевича.

Кашне, спутанные волосы, как будто и нет особых внешних примет, но от Раевича—Плятта невозможно оторвать глаз. Это и Плятт и не Плятт—это пляттовский Раевич, не похожий на всех Раевичей, которых мне пришлось видеть, и вместе с тем первый, которому я до конца верю. Верю в то, что он, уже больной сыпняком, продолжает работать. Он нигде не акцентирует болезнь, но он действительно болен. Он духовно устремленный человек. Степень его духовной собранности такова, что ему под силу и сыпняк перенести на ногах... Но вот он теряет сознание, и кажется, что все бы отдал, лишь бы Раевич выжил. Я не знаю, как работал Плятт, что было для него самым существенным в роли. Но мне лично дорого, что Раевич—интеллигент. Интеллигент в самом высоком смысле этого слова. Интеллигент, преданный до последней капли крови Революции. Ни позы, ни ложной романтики, ни акцента на жанризм, хотя Р. Плятт не избегает некоторых черт чудаковатости в своем Раевиче. Он быстро ходит, быстро говорит. Кажется, что он спешит жить. И в этой своеобразной быстроте передается накал эпохи, в которой жили, работали и, не жалея себя, умирали прекрасные люди.

В этом же спектакле очень хорошо играет предудкома Л. Марков. Он серьезен, нетороплив, сдержан. Но за всем этим чувствуется крупная человеческая личность. Он взял на себя громадную ответственность и несет ее скромно и стойко. Он прост и человечен. В нем угадываются воля, доброта и честность. Это все взято из пьесы и, наверное, подсказано молодому актеру Ю. Завад-



ским. Но взято это так, как может быть взято в наши дни, когда взгляд на произведение, написанное сорок лет тому назад, становится тоньше, изощреннее, точнее.

Хочется мне вспомнить и Андрея Желябова в исполнении О. Ефремова («Народовольцы» А. Свободина) — его фанатическую веру, стойкость и глубочайшую, жестокую принципиальность. Я глубоко убеждена, что так Желябова можно сыграть только в наше время, и Ефремов еще раз доказал, что он обладает необычайно острым чувством современности.

Вспоминается и совсем молодая актриса Г. Соколова. Она играет роль Н. К. Крупской в «Большевиках» М. Шатрова. Спектакль поставлен О. Ефремовым. В роли почти нет текста. Есть трагическая ситуация. В Ленина стреляли. Он лежит в соседней комнате. Крупская ждет. Может быть, понадобится ее помощь, может быть, сейчас приедет крупный специалист — хирург, может быть, по глазам выходящего от Ленина Свердлова (его тоже прекрасно играет И. Кваша) она узнает о состоянии Владимира Ильича.

Соколова делает вещи, удивительные по правде, по скупости выразительных средств, по абсолютной вере в предлагаемые обстоятельства. Рядом лежит тяжело, может быть, смертельно раненный, безгранично любимый человек. Она что-то зашивает, и кажется, что если у нее не будут чем-то заняты руки, она не выдержит сверхчеловеческого напряжения.

Трудно сказать, как в дальнейшем сложится судьба Соколовой, но то, что она сделала в роли Крупской, — прекрасно. Я до сих пор помню ее лицо, по которому незаметно для нее текут слезы. Она думает, думает упорно, кажется, вся ее жизнь проходит у нее перед глазами. Помню ее реплики, простые, мужественные, суровые, краткие реплики, которые она произносит бескрайно, — это так характерно для людей в минуты потрясения. Смотришь на Соколову и думаешь: да, она, наверное, была такой — Надежда Константиновна Крупская, бесконечно любящая, но умеющая владеть собой, быть в своем горе стойкой, не искать ни утешения, ни поддержки. Здесь рядом с ней товарищи, друзья... Они тоже должны быть стойкими в эти страшные часы. Это накладывает ответственность в первую очередь на нее, на самого близкого, родного Ленину человека.

Говоря о победах наших актеров, нельзя обойти мол-

чаннем Е. Лебедева, создавшего исключительный по своей силе образ Бессеменова в «Мещанах» М. Горького.

Я видела Лебедева в нескольких ролях, это дает мне право говорить о нем, как об одном из самых крупных актеров наших дней. Лебедев нашел своего режиссера — почти все свои крупные роли он создал вместе с Г. Товстоноговым. Слияние воедино режиссерского и актерского замысла для меня лично самое интересное в искусстве. Впервые это поразило меня в «Варварах» Горького. Лебедев — Монахов и Доронина — Монахова возникли из пьесы Горького, но они были новыми. Новыми потому, что взгляд на этих людей, на их взаимоотношения, на их отношение к жизни, на их нравственный облик был нов. Он был подсказан широтой современного взгляда на жизнь, заключенную в горьковской пьесе. И как всегда это бывает у талантливых актеров, глубокое проникновение во внутренний мир героев изменило их пластику, их глаза, манеру речи. Я до сих пор помню руки лебедевского Монахова и почти остановившиеся глаза Монаховой — Дорониной.

В Бессеменове Лебедев поражает истинностью всего переживаемого. Он отец. Его чувство к детям глубоко. Он их и жалеет, и презирает, и мечтает о том, чтобы они были другими. Но бессеменовский «идеал» страшен. Бессеменов скуп, придиричив, недоверчив, он бешено вспыльчив, религиозен... Все это и еще многое другое густо замешано в лебедевском Бессеменове. И оттого что ни Товстоногов, ни Лебедев не боятся идти за Горьким — в праве смешать в одном человеке такое многообразие разных черт, — Бессеменов получается явлением крупным, социально опасным. У этого человека действительно есть своя правда, но правда, глубоко чуждая нам. С таким человеком необходимо бороться, и понятно, что Горький противопоставил Нилу именно такую «ржавую» силу. Лебедев играет захватывающе интересно. Интересны его «предгрозовые паузы», когда он пытается сдержать закипающую злобу. Интересны и его выплески. Кажется, нет им предела... Но вот он смиряет себя, и понимаешь, что он, Бессеменов, знает свой предел, знает свое сердце, не пойдет дальше, потому что бережет себя.

Невольно приходит на память хмелевский Николай Скроботов во «Врагах». Эта роль стала всеми признанной удачей актера. Немирович-Данченко 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. 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!

И еще один пример крупной победы актера, сумевшего вобрать в процесс создания роли — автора, эпоху и современное отношение к прошлому. Это Андрей Попов в «Иване Грозном» А. К. Толстого. В процессе репетиций все шутили, что Попов — царь Федор, а не Грозный. И действительно, поразительная человеческая мягкость Попова, казалось бы, затруднит работу над Грозным. Но пути таланта неисповедимы, и Андрей Попов нашел в себе неожиданные для всех душевные струны. И вот возник совершенно своеобразный Грозный.

Грозный-монарх, избалованный неограниченной властью, но растерявший былую мощь. Идя точно от пьесы, от авторской интерпретации последнего этапа жизни Ивана IV, Попов смело и ярко нащупывает свои пути, протаптывает собственную тропинку. Грозный Попова стар, вспыльчив до самозабвения. Он боится смерти, терзания совести доведены у него до такой степени, что кажется — перед нами человек с обнаженными нервами. Вместе с тем он не неврастеник. Наоборот, он в высокой степени одарен чувством юмора. Он умеет и уничтожить шуткой, но умеет и подбодрить ею и себя и дру-



гих. В его Грозном есть что-то ребяческое. Это сказывается и в неожиданных переходах от одного объекта на другой и в контрастных переходах из одного настроения в другое. Это создает трудные ситуации для окружающих, в которых легко запутаться даже испытанным в придворных интригах боярам. Я несколько раз смотрела Грозного и понимаю, что Андрей Попов так овладел материалом роли, так широко и свободно владеет всеми ее тончайшими возможностями, что в его игре уже ощущается самое для меня дорогое в актере— импровизационная легкость.

Мне кажется, что от умения актера широко охватывать предлагаемые обстоятельства, от умения вскрывать сущность характера зависит узнаваемость исторического момента. Мне представляется это одним из важнейших вопросов в искусстве.

И если в классическом спектакле нас порою шокируют сугубо современный ритм, жест, интонация, которые возникают от того, что воображение актера не перенесло его в мир, описанный автором, то «стародавнее» поведение актеров в современной пьесе производит еще более тягостное впечатление. На сцене произносятся слова о нашей жизни, а видим мы людей, не похожих на тех, которые ежедневно окружают нас. Слышишь речь и думаешь: сейчас так не говорят, следишь за внешним поведением и не узнаешь тех, кого наблюдаешь в жизни. Но большее всего видеть, как несоответствует масштаб мыслей и чувств героев на сцене нашим современникам. В этом виноваты и драматурги, но часто в этом виноват и актер, который работает над ролью, не окунув свое воображение в предлагаемые обстоятельства времени, продиктовавшего автору данное произведение.

Победа или поражение актера всегда связаны с широтой его проникновения в предлагаемые обстоятельства пьесы, а это длительный и сложный процесс. Вдумчивый режиссер обязательно обратит на них внимание актера — и лекцию соответствующую закажет, и экскурсию на завод организует, и литературу, близкую по теме, подберет. Но напитаться всем этим до предела, стать своим человеком в предлагаемых обстоятельствах роли можно только в том случае, если актер вынашивает образ постоянно, отдает ему свои чувства и мысли, всего себя.

Широко известно, что общение — это умение актера воспринимать все то, что идет на сцене от партнеров, и воздействовать на них мыслью, словом, чувством, видениями.

Общение — один из основных законов органического поведения на сцене, к которому на первый взгляд нельзя подготовиться заранее. Нет ничего более непосредственного, спонтанного, возникающего тут же, от живого столкновения с присутствующими, чем процесс общения. И нет ничего более неприятного, чем изолированный от окружающих актер, который играет сам по себе, бросая неизвестно кому подогретый театральными эмоциями авторский текст.

Казалось бы, что в разговоре, посвященном самостоятельной домашней работе актера над ролью, проблеме общения места нет. На самом же деле это не так: для того чтобы добиться не формального общения, чтобы не останавливаться на азах этого процесса, необходимо разобраться, как бесконечно разнообразно общение протекает в жизни.

Существуют десятки видов общения, не укладывающихся в школьное представление об этом процессе. Существуют «правдивые» глаза, которые лгут, — глаза подлеца Дориана Грея; существуют глаза, стыдливо опущенные, которые тем не менее говорят правду; глаза, загнанные, иступленные, заплывшие жиром, ленивые; глаза циника, энтузиаста и романтика. По-разному общаются — в зависимости от так или иначе сложившихся взаимоотношений, от существа своего характера.

Гоголь пишет, что Собакевич имел обыкновение смотреть не на собеседника, а, скорее, куда-то вбок, на угол двери или печки. Значит ли это, что дверь и печка могут стать действительным объектом внимания актера, скажем, в сцене торго с Чичиковым, когда Собакевич старается как можно прибыльнее и дороже продать гостю интересующий его «товар» — мертвые крестьянские души? Нет, конечно. И я отлично помню, как захватывающе остро, зло играли эту сцену в Художественном театре Тарханов и Топорков, хотя Тарханов — Собакевич, уткнувшись носом в печку, ни разу в теченней всей сцены не взглянул на Топоркова — Чичикова. Было понятно, что Тарханов — Собакевич всеми фибрами своего существа впитывает каждое слово, каждый вздох Чичикова, но глаз своих ни разу ему не показывает. Ка-

залось, что он знает свои глаза мошенника и привык прятать их от людей.

Как только мы встанем на позицию, что характер общения зависит от того, кто общается и с кем общается,— мы придем к заключению, что нам есть о чем подумать и дома. Я убеждена, что Тарханов бесконечное количество раз (и не только на репетициях) примеривался к тому, что значит принимать активное участие в разговоре и вместе с тем глаз не поднимать на стоящего перед тобой человека.

Гоголь пишет о Плюшкине, что его «маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух».

Неужели же Леонидов только во время репетиций сумел изменить свои большие, сверкающие умом и волей глаза так, что на нас смотрели плюшкинские глаза, описанные Гоголем? Конечно, нет, для этого нужно было быть одержимым ролью в течение всего времени, когда она создавалась.

Вспомним, как Лермонтов пишет о глазах Печорина: «Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак—или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском... То не было отражение жара душевного или играющего воображения: был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его—непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если бы не был столь равнодушно-спокоен».

Какая огромная работа для актера—создать такие глаза, то есть такой характер, который прежде всего выражается в глазах, во взгляде.

Думая о глазах человека, о его взгляде, приходишь к мысли о том, какое большое значение имеет проблема «истинного объекта», о котором говорил неустанно Вл. И. Немирович-Данченко. Он звал нас к тому, что необходимо всегда исходить от существа человека, опи-



санного автором. И из этого выводить характер общения. Надо вжиться в мир мыслей и чувств, не покидающих человека, в то время когда он слушает другого, говорит о посторонних вещах.

Подумаем о Протасове, герое из «Детей солнца» Горького. Мысль его бьется над высокими проблемами, будущее представляется ему прекрасным, но при этом он 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 вместе с ним ужаснулись тому, какая страшная глухота к живой действительности в них живет. Играя Протасова, актеру необходимо найти главный объект, который занимает его с такой силой, что становится всеобъемлющей страстью. Но для этого нужно многое нафантазировать. Тогда он сможет смотреть на все через пленку своих видений, своих живых интересов. Тогда возникнут «протасовские глаза», которые всегда «не совсем здесь», потому что мозг решает какую-то только ему ведомую задачу.

Вспоминается мне «Старик» Горького в Малом театре. Мастаков — Царев уже знает, что Старик здесь. Он понимает, что с приходом Старика пришел конец его благополучному существованию. Все течет, как обыч-

но, но что-то нависло над царевским Мастаковым. Во всем недосказка, во всем многоточие... Появляется Старик — Константинов. И по тому, как он ведет себя, не только по словам, но, главное, по глазам, по тому, как он ощупывает все и всех недобрым взглядом, понимаешь, что впереди у него жестокая цель и он к ней не спешит. Он, скорее, продлевает удовольствие наслаждаться своей жертвой.

Мастаков избежал каторги, а он нет. Почему? Раз наказан — должен испить горькую чашу до дна. И вот Старик Константинова не спеша разворачивает перед ним злую свою философию, построенную на страшном опыте пережитой каторги.

Софья Марковна говорит о нем: «Это дьявол! Боже мой, боже мой, как он смотрит, какие глаза!..» И действительно, у Константинова страшные глаза. Встают в памяти другие его роли и, вспоминая его ласковые, умные, насмешливые глаза, думаешь, что Константинов в роли Старика проделал громадную работу. Сила его взгляда в том, что главный его объект — пережитая долголетняя каторга. Это его второй план. Каторгу он не забыл и не забудет никогда. Отсюда его спокойная озлобленность, отсюда твердое решение отомстить «не пострадавшему» Мастакову. Момент, когда Константинов — Старик смотрит на Мастакова прямо, глаз в глаз, — страшен, потому что этот взгляд оттеняет другой: когда Константинов смотрит куда-то вдаль, перед ним как будто встают картины пережитого — одна страшнее другой.

Вспоминается одна из репетиций с Хмелевым («Трудные годы»).

Связь с Курбским и королем Сигизмундом заговорщики осуществляют через Козлова (его очень интересно репетировал и играл И. Кудрявцев). Козлов перешел границу для того, чтобы передать волю Сигизмунда. Бояре должны поднять мятеж в Москве, внутри страны, тогда король согласится помочь. Если же бояре не пойдут на мятеж, Козлов, имея на то «благословение», совершит убийство Ивана сам. Место убийства — Успенский собор. Хмелев убеждал нас, что ему для финала этой картины достаточно одной репетиции, но ее надо провести тогда, когда все уже на сцене будет подготовлено. Кудрявцева беспокоило нежелание Хмелева репетировать сцену в фойе.

— Чудак ты, Иванушка,— говорил Хмелев.— Тебе только надо нож занести, а мне целый монолог говорить. Не беспокойся, все будет в порядке.

Меня тоже беспокоило, что репетиция фичала картины пойдет как-то самотеком, но Попов был спокоен.

— Не надо его насилловать,— говорил Алексей Дмитриевич.— Хмелев так жаден на репетиции, так рвется к ним, что тут, по-видимому, она ему действительно пока не нужна, он нам готовит какой-то сюрприз.

Прошло какое-то время. Мы уже репетировали на сцене, в оформлении. Хмелев попросил нас, когда мы дойдем до финала, отпустить всех актеров, оставив только его и Кудрявцева. Мы так и сделали.

Он пришел в зрительный зал и попросил, чтобы церковный хор, на фоне которого происходит действие, спел, а он послушает, как он звучит.

«Сын, и прежде сын, являйся яко человек. Боже, помилуй нас»,— запел хор.

Хмелев прослушал до конца и, ни слова не говоря, пошел на сцену. Хор снова запел, Кудрявцев приготовился к выходу. Хмелев—Иван появился из глубины и, слушая пение хора, пошел через всю сцену и сделал шаг на помост. Из-за колонны появился Кудрявцев—Козлов, тихо, осторожно приближался он к Хмелеву. В момент, когда он потянулся за ножом, Хмелев протянул к нему левую руку и положил ее на голову Кудрявцева. А широко откинутой правой рукой как бы звал его прислушаться к звукам, разливающимся мощно и торжественно по собору.

«Слушай! Слушай! Возлюбим и умножимся... ибо живем для любви. И мучаемся, и мучаем, и душу свою надрываем, и бьем себя в грудь и волосы раздираем, и так хотим, ибо в великих страстях жизнь наша, и нет иной... Се человек...»

Хмелев так произнес «се человек», как будто ему на секунду удалось прозреть в тайну человеческого бытия. Мы были все взволнованы. Он, по-видимому, долго вынашивал этот монолог, который ему давно запаал в душу, но хотел попробовать его в полную силу только тогда, когда он выльется из реальной атмосферы.

— Ну вот, ты все требовал, чтобы тебе объяснили, почему ты не убил? — говорил счастливый Хмелев.— Вот ты нам сейчас объясни, почему ты меня не убил?



Потому что автор так задумал или потому, что у тебя действительно рука не поднялась на меня?

Кудрявцев был взволнован не меньше Хмелева.

— Для меня сегодня произошло чудо, — говорил он, — я действительно не мог на тебя замахнуться.

Попов, Хмелев, Кудрявцев и я сидели в пустом зрительном зале МХАТ и пытались определить, что же шло от Хмелева, какая сила заставила дрогнуть Кудрявцева, угадал ли Хмелев то, что задумал Толстой.

— Мне важно воспитать в себе силу воздействия на людей, — говорил Хмелев, — пока я еще не чувствую в себе этой силы. Мне нужна громадная собранность, такая, какой я еще ни в одной роли не испытал. Когда у меня бывают такие мгновения, как сегодня, понимаю, что я сыграю Ивана. Я увидел Козлова — Кудрявцева, увидел боковым зрением, понял, что меня ждет нож. И я решил — не дрогнуть. Я решил воздействовать на него добром. Я слушал пение и ни на секунду не упускал движений заговорщика. И руку ему на голову я положил с точным расчетом — не упустить мгновения. И вместе с тем я действительно слушал пение и во мне возникали мысли о сложности жизни. «Се человек» — я говорил и о себе и о нем... Главный объект у меня все-таки был Козлов, хотя я ни разу не взглянул на него.

Итак, снова и снова: для того чтобы верно общаться на сцене, нужно готовить себя к этому постоянно. Нужно ясно понять, чем в данный момент главным образом заняты твои мысли, где находится сейчас твой объект.

Мы часто забываем о словах Станиславского, который говорил, что видения в роли являются тем материалом внутренних ощущений, которые нам нужны для общения. И мы иногда с удивительным легкомыслием относимся к этому драгоценному материалу. А по существу, именно из этого «материала внутренних ощущений» рождается живое стремление к общению.

Разговаривают двое на определенную тему: один спрашивает, другой отвечает. А в это время потоки мыслей, воспоминаний, планов, соображений, доводов проносятся в головах обоих — и того, кто сейчас говорит, и того, кто молчит или готовится возразить говорящему, — и это не только не мешает им слушать друг друга, но, наоборот, обостряет процесс их общения. Диалог всегда предслагает то знание собеседниками

еути дела, которое допускает целый ряд сокращений в речи, пропуск звеньев, понятных и без того. Диалог предполагает также и зрительное восприятие собеседника, выражения его лица, его пластики, что порой имеет значение большее, чем слова. В диалоге люди остро фиксируют интонационную сторону речи. Все это взятое вместе допускает понимание с полуслова, общение с помощью намеков, такое, в котором, как говорится, разговор является лишь дополнением к бросаемым друг на друга взглядам. И действительно, разве мало в жизни, а следовательно, и в литературе ситуаций, где люди, не произнося ни слова, сговариваются между собой, или спорят, или открывают тайну своего сердца.

В записях Достоевского есть интересный пример того, как интонация дифференцирует значение слова.

Достоевский рассказывает о диалоге пьяных, который составил всего-навсего из одного нелексиконного существительного. «Однажды в воскресенье уже к ночи мне пришлось пройти шагов с пятнадцать рядом с толпой шестерых пьяных мастеровых, и я вдруг убедился, что можно выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие рассуждения одним лишь названием этого существительного, до крайности к тому же немногосложного. Вот один парень резко и энергически произносит это существительное, чтобы выразить нечто, о чем раньше у них общая речь зашла, свое самое презрительное отрицание. Другой в ответ ему повторяет это же самое существительное, но совсем уже в другом тоне и смысле, — именно в смысле полного сомнения в правильности отрицания первого парня. Третий вдруг приходит в негодование против первого парня, резко и азартно ввязывается в разговор и кричит ему то же самое существительное, но в смысле уже брани и ругательства. Тут ввязывается опять второй парень в негодовании на третьего, на обидчика, и останавливает его в таком смысле: «что, дескать, что же ты так, парень, влетел. Мы рассуждали спокойно, а ты откуда взялся — лезешь Фильку ругать». И вот всю эту мысль он проговорил тем же самым словом, одним заповедным словом, тем же крайне односложным названием одного предмета, разве что только поднял руку и взял третьего парня за плечо. Но вот вдруг четвертый паренек, самый молодой из всей партии, доселе молчавший,

должно быть, вдруг отыскав разрешение первоначального затруднения, из-за которого вышел спор, в восторге, приподнимая руку, кричит... Эврика, вы думаете? Нашел, нашел? Нет, совсем не эврика и не нашел; он повторяет лишь то же самое нелексиконное существительное, одно только слово, всего одно слово, но только с восторгом, с визгом упоения и, кажется, слишком уж сильным, потому что шестому, угрюмому и самому старшему парню, это не понравилось, и он мигом осаживает молокососный восторг паренька, обращаясь к нему и повторяя угрюмым и назидательным басом — да все то же самое запрещенное при дамах существительное, что, впрочем, ясно и точно обозначало: «чего орешь, глотку дерешь». Итак, не проговоря ни единого другого слова, они повторили это одно только излюбленное ими словечко шесть раз кряду один за другим и поняли друг друга вполне. Это — факт, которому я был свидетелем».

Но это возможно только, когда между людьми возникает та степень взаимопонимания, когда достаточно взгляда, движения, жеста, чтобы открыть то, что как будто бы глубоко скрыто в душе.

Невольно вспоминаешь всем известный пример, к которому все же хочется обратиться, так как это одно из самых поэтических мест романа «Анна Каренина» — объяснение в любви Левина и Кити Щербацкой, когда они чертят мелом начальные буквы слов.

«Не было никакой вероятности, — пишет Толстой, — чтобы она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: «То ли это, что я думаю!» — Я поняла, — сказала она, покраснев. Он сел и написал длинную фразу. Она все поняла, и, не спрашивая его — так ли? — взяла мел и тотчас же ответила.

Он долго не мог понять того, что она написала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама dokonчила и написала ответ: «Да».



Этот пример имеет совершенно исключительное психологическое значение для понимания процесса общения.

В пьесе А. Володина «Пять вечеров» есть исключительно интересная с этой точки зрения сцена. Празднуется день рождения героини пьесы Тамары, немолодой уже женщины, к которой впервые после многолетнего отсутствия приехал любимый ею человек—Ильин, приехал, то ли возобновить старые отношения, то ли окончательно от них отказаться. На сцене—Тамара, Ильин, Тамарин брат Слава и Катя, девушка, которая нравится Славе. Идет оживленный, немного форсированный разговор, который вдруг иссякает, как будто бы перевернули стакан. Замолкают Тамара, Ильин; Слава пытается неуклюже острить, чокаться, но более чуткая Катя тянет его за рукав, и они уходят из дому, незамеченные оставшимися. Молчит Ильин, молчит Тамара, перебирая струны гитары, и потом вдруг произносит просто: «Какой был бы ужас, если б я вышла замуж!» Так завершается это объяснение. Именно завершается: оно произошло, пока герои молчали. Без видений, внутренних монологов, без накопленного второго плана актрисе, играющей Тамару, не удастся передать авторский замысел.

Можно ли сомневаться в том, что Станиславский был бесконечно прав, считая, что актер должен готовить в своем воображении материал для общения? Почему же мы так инертны в осуществлении этого гениального совета?

Огромное место в процессе создания роли занимает физическая характеристика образа. И здесь нам тоже есть, чему поучиться у наших крупных писателей: зоркости глаза, умению увидеть человека во всем богатстве его проявлений.

Вспомним, как Горький описывает учителей в «Климе Самгине». Некоторые из них «были физически неприятны ему (Климу.—М. К.), математик страдал хроническим насморком, оглушительно и грозно чихал, брызгая на учеников, затем со свистом выдувал воздух носом, прищуривая левый глаз; историк входил в класс осторожно, как полуслепой, и подкрадывался к партам всегда с таким лицом, как будто хотел дать пощечину

всем ученикам двух первых парт, подходил и тянул тоненьким голосом: Н-пу-ус... Его прозвали Гнус...»

Или в том же «Климе Самгине» — описание писателя Катина. «Был он мохнатенький. Носил курчавую бородку. Живой, очень подвижной, даже несколько суевливый человек и говорун... Говоря, он склонял голову набок, к левому плечу, как бы прислушиваясь к словам своим... Судорожно размахивая руками, краснея до плеч, рассказывал он русскую историю, а говоря о подлых жестокостях власти, прижимал к груди свой кулак и вертел им против сердца.»

Или в «Записках охотника», в рассказе «Чертопханов и Недопюскин» И. С. Тургенев пишет:

«...Вообразите себе... маленького человека, белокурого, с красным вздернутым носом и длиннейшими рыжими усами... Одет он был в желтый истасканный архалук с черными плисовыми патронами на груди и полинялыми серебряными галунами по всем швам; через плечо у него рог, да за поясом торчал кинжал... Лицо, взгляд, голос, каждое движение, все существо незнакомца дышало сумасбродной отвагой и гордостью непомерной, небывалой; его бледно-голубые, стеклянные глаза разбегались и косились, как у пьяного, он закидывал голову назад... словно от избытка достоинства — ни дать, ни взять, как индийский петух...»

Мы можем наугад раскрыть книги Л. Толстого, Горького, Чехова, Шолохова, Фадеева, Паустовского, Леонова и многих других великолепных наших писателей, и мы увидим, как со страниц их книг встают люди, у которых только им присущие душа и тело, глаза и руки, походка и одежда, жест и речь.

У нас в театре все еще существуют отголоски формального взгляда на характерность, как на нечто искусственно привносимое в образ извне. У нас часто хвалят актера за то, что он ловко придумал и выработал в спектакле свою особую походку, жест, манеру говорить, и не замечают того, что все эти внешние приметы личности лишь поверхностно согласованы с «жизнью человеческого духа» образа, с его характером, а подчас и вовсе не сочетаются с ним.

К. С. Станиславский говорил о «творческом процессе переживания характерности», имея в виду ту неразрывную связь, которая существует между внутренним миром человека и всем его обликом.

Если образ нащупан актером верно, достаточно иногда почувствовать, как человек ходит, как носит костюм, шляпу, поймать его взгляд, улыбку, натолкнуться на какую-то мелкую черточку, ему свойственную, чтобы доколе разрозненные черты образа вылились в стройный, живой человеческий характер, последовательный в каждом своем проявлении.

Я помню, как образ Сторожева, глубоко изученный Хмелевым по внутренней линии, родился в спектакле «Земля» в тот момент, когда актер вдруг почувствовал согнутую спину и длинные, заложенные за спину руки Сторожева, из которых одна схватывает другую у локтя. От найденной жизненной позы сразу же достоверным, ясным стал этот угрюмый, озлобленный, себе на уме человек, вынашивающий в своей темной душе далеко идущие планы расправы с теми, кто покусился на его права собственника, «законного» хозяина земли, возвращенной теперь народу. Но самая эта фигура, эта поза могли возникнуть лишь потому, что их находению предшествовала огромная, непрекращающаяся ни на минуту работа актера, сознательно и упрямо воспитывавшего в себе черты внутреннего мира Сторожева, как реального живого человека.

Хмелев вообще поражал умением подчинять свое тело задачам идейной характеристики образа, его зерну, сквозному действию, и буквально перерождался физически в того человека, которого воплощал. Еще молодым актером, в расцвете здоровья и сил, он с поразительной точностью раскрыл самочувствие дряхлости в спектакле «Дядюшкин сон», великолепно сыграв в нем человеческую развалину, рамоли — князя К. Он писал о нем: «Тема его образа — механизация человека, моральное умирание, доведенное до предела, умирание, при котором выпотрошены и внутренняя сущность и душа человека. Я овладел физической жизнью князя, и это привело к глубокому раскрытию образа. Я нашел ощущение человека, поступающего интуитивно и слепо, составленного из несогласованных частей тела, рук, ног, действующих отдельно и независимо друг от друга»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Н. П. Хмелев, Работа над образом. — «Красное знамя»: 1938, 3 ноября, Перепечат. в «Ежегоднике МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 381.



Это диалектическое взаимодействие существа образа и его внешней жизни теоретически понятно каждому, но, к сожалению, часто ускользает другое: для того чтобы актер мог воспользоваться характерностью, выявляющей душу образа, он должен не только найти ее, но, найдя, зафиксировать и упорно тренировать в себе, доводя до жизненной привычки.

Как раз в ту пору, когда Хмелев репетировал Сторожева в «Земле», он приехал ко мне в гости на дачу. Четыре часа бродили мы с ним по лесу, и все четыре часа он непрерывно примеривался, пробовал, проверял на себе те индивидуальные свойства фигуры Сторожева, которые помогли ему найти образ. Он спрашивал у меня, как лучше: схватывать правой рукой левый локоть или, наоборот, левой рукой зажимать локоть правой; сгибать ли спину резко или только слегка сутулить; он привыкал к этой не свойственной ему лично пластике, искал логику движений и жестов, связанных с данным положением фигуры, упражнялся во всем этом без конца.

Во второй части книги «Работа актера над собой», в главе «Характерность», Станиславский — Торцов развешивает перед своими воспитанниками сложнейшую систему приспособлений, раскрывающих, как он говорит, предлагаемые обстоятельства старости. Это — целая школа движений, жестов, поворотов, опусканий и подъемов, положения рук, ног, ступней, головы, шеи и т. п. От актера требуется кропотливейшая тренировка, подготовляющая весь его физический аппарат к сценической передаче жизненно ясного понятия старости.

С. М. Михозлс, великолепный актер, который создал целую галерею интереснейших разнохарактерных образов, обращал внимание молодых актеров на то, что им следует научиться фиксировать проявления всевозможных физических особенностей человека в жизни.

«Если мы пойдем по пути наблюдений,— говорил он,— то по одному штриху сможем иногда определить профессию человека. Вы, может быть, замечали специфическое движение плечом и головой у скрипача. Близорукий человек, раньше чем подать руку, смотрит на руку подающего, для того чтобы не попасть своей рукой мимо. Это чрезвычайно важная вещь.

Когда даешь человеку задачу пройти слепым, он ходит прямолинейно, грубо. А слепой так не ходит, у него организовано все так, что вместо глаз у него появились уши и осязание. Поэтому, глаза смотрят в другую сторону, он ходит «на ухах» и улыбается немного, потому что зрение обращено внутрь. Когда он стучит палочкой, он прислушивается — его ведут уши, а не глаза»<sup>1</sup>.

Это — наблюдения большого художника. Но подметить мало. Нужна тренировка, постоянная, упорная, чтобы физическая характерность героя предстала перед зрителем как органически присущая человеку неотъемлемая черта его облика. И как радостно встречает зритель подсмотренную, органическую характерность, творчески пережитую актером.

Когда играют С. Бирман, Ф. Раневская, О. Андровская, И. Ильинский, Р. Плятт, А. Степанова, в каждой их новой работе с удивлением встречаешься как бы с другой натурой, точно тело их перерождается и формируется на иной манер, по мере того как эти замечательные актеры постигают душу играемой роли.

Кто видел Ильинского в роли академика Картавина, сугубого интеллигента, с привычками и обликом, дающимися человеку ценой воспитания нескольких поколений, тому нелегко узнать его в роли толстовского Акима, где он с величайшей органикой раскрыл нам не только «душу живую», но как бы физиологию забитого и темного российского крестьянина.

Мужеподобная, с военной выправкой, со взглядом фанатика фашистка Эрна Курциус — Бирман («Особняк в переулке» бр. Тур) ни в чем не похожа на сыгранную ею же десятилетием раньше Марию Эстерга («Мой сын» Ш. Гергеля и О. Литовского) — сдержанную, мягкую, отмеченную своеобразной грацией, высоким достоинством, строгую седую женщину.

Ю. Глизер поразила нас цельностью перевоплощения в роли мамы Кураж, где у нее, актрисы крайней и резкой характерности, появились рядом с остротой рисунка мягкость движений и речи, рядом с покладкой бесстрашной полковой маркитантки — глубокая одухотворенность матери, рядом с простонародным юмором — тонкая лирика.

---

<sup>1</sup> С. Михоэлс, Статьи, речи, М., «Искусство», 1960, стр. 41—42.

За последние годы я видела, кажется, все работы Л. Добржанской на сцене Центрального театра Советской Армии. И всегда меня поражало, как эта актриса умеет отказываться от себя, прежней, и находить своему телу, рукам, ногам, взгляду, жесту совершенно новое выражение. Разве задорная, смелая, брызжущая здоровьем и жизнелюбием Катарина Добржанской в «Укрощении строптивой» напоминает хоть чем-нибудь ее Эмилию Марти («Средство Макропулоса») — пресыщенную, вялую, с утомленными движениями, маскообразным красивым лицом и цинично-равнодушным взглядом? Или простонародность миссис Уоррен, под наигранной барственностью которой таятся манеры торговки рыбой? Или та же Добржанская играет в «Добряках» Л. Зорина Гребешкову, дочь ученого и обладательницу ученой степени, даром, что сей высокообразованной даме страстно хочется лишь одного — выйти замуж, и Добржанская пронизывает этим желанием как бы все существо своей перезрелой героини, томящейся в многолетнем бесплодном ожидании. Ведь все это подлинная, пережитая характерность, которую — я не сомневаюсь в этом — актриса тщательно, на репетициях и дома, воспитывала в себе.

Очень хорошо играл В. Лепко девяностолетнего Фунта в спектакле Театра сатиры «Золотой теленок». Шарнирность движений, осторожно, как по льду, переступающие шаткие ноги, голова трясущаяся, с всклокоченными седыми лохмами, внезапно падающая на грудь в минутном сне, голос, ставший скрипучим и хриплым, неподвижный взгляд выцветших, слезящихся глаз — все это не только верно схвачено актером, но доведено до поразительной легкости. Но самым замечательным в исполнении Лепко я считаю точно угаданную им психическую особенность Фунта. Мозг подставного председателя уже недоступен каким бы то ни было новым впечатлениям. В нем теплится только один очаг. Он вмещает единственную мысль о том, когда и за кого Фунт добровольно отсиживал тюремный срок. И эта ограниченность мозга раскрывает и физическую старость и психическую нищету эпковского дельца, остро высмеянную Ильфом и Петровым.

Примеров много. Вспомним, как Э. Попова сыграла Татьяну в «Мещанах» Горького (режиссер Г. Товстоногов). Мы недавно видели ее Ирину в «Трех сестрах»,



где она казалась юной, красивой девушкой, и вдруг Татьяна Бессеменова — стареющая, некрасивая, с гладкими волосами, сутулая... Ее мучает, съедает безответное чувство любви к Пилу. Дочь Бессеменова, перенявшая его характер, но томящаяся в доме отца. Она ищет свою правду, но правда ее узкая, упрямая, жестокая. Трудно забыть ее фигуру, мятущуюся в четырех стенах ненавистного дома, ее вздыбленные руки с оттопыренными двумя пальцами. Она пытается объяснить отцу, что его правда чужда ей, что у нее своя правда. «Две правды, папаша!..» — кричит она каким-то отчаянным голосом. Но слов мало, и тогда возникает этот поразительный по экспрессии жест — с двумя оттопыренными на обеих руках пальцами. Может быть, он подсказан режиссером, но не это важно. Важно то, что для Поповой этот жест — ее собственный. Он возникает где-то в ногах, проникает через все тело, а оттопыренные пальцы еще что-то договаривают...

Хочется вспомнить поразившее меня исполнение Веры Сингаевской роли Карлсона в спектакле Рижского тюза «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» А. Линдгрена.

Толстое, почти круглое существо, но легкое, как надувной мячик. Сзади у него вентилятор, а когда он приходит в движение — не надо никакой сложной аппаратуры, чтобы поверить, что Карлсон Сингаевской способен летать. В Сингаевской живет стихия шалости, детского баловства, которое способно ежесекундно на все новые и новые увлекательные затеи. Сингаевскую в роли Карлсона любят все — и дети и взрослые, потому что ее шалости талантливы. Может быть, они не всегда безобидны, но ведь так шалить можно только в детстве, когда воображение свободно, когда внутренних сил для баловства, для шалости бесконечно много. А кто не любит в себе эти прекрасные воспоминания! Но вот приходит момент разлуки Карлсона с Малышом, и мы видим, что растопыренные ручки Карлсона — Сингаевской, готовые всегда что-нибудь найти, чтобы забросить или сломать, — вдруг сжимаются от горя. Карлсону трудно и горько расставаться с Малышом. И глаза, которые, казалось, умели только смеяться, становятся грустными. Глядя на них, и у нас сжимается сердце. Карлсон Сингаевской умеет не только шалить, он умеет любить...

Илег Ефремов в роли Николая I в «Декабристах» Л. Зорина — легкий, элегантный... Кажется, что он всю жизнь проплывал по дворцовым залам, отвечая легким кивком на поклоны придворных. А во время допросов — изощренно коварный, умеющий воспользоваться каждым нечаянно оброненным словом. У него не дрогнет рука, когда он подпишет декабристам страшный приговор. И тот же Ефремов в фильме «Три тополя на Плющихе». Шофер — человек простой, умный, сердечный, глубокий. До такой степени он выхвачен из жизни, что порой думаешь на экране не актер вовсе, а живой шофер — так поразительно правдиво все в Ефремове. И то, как он думает, и то, как борется с внезапно охватившим его чувством к приезжей женщине, как упорно ждет ее на условленном месте. И манера закуривать и привычные шоферские движения за рулем... — все предельно правдиво!

Искусство, в котором не видно никакой искусственности.

Во всех подобных случаях можно безошибочно сказать, что полноте перевоплощения предшествовала длительная самостоятельная работа актера над ролью; растя в себе живого человека-героя, он одновременно воспитывал и «жизнь человеческого духа» роли и свое тело, прививая ему нужную физическую характерность. В жизни нас всегда потрясает многообразие лиц, походок, голосов, жестов — всего того, что составляет неповторимость каждой отдельной личности. На сцене умение создать цельный человеческий характер нередко ограничивается только психологической характеристикой, и актер как бы останавливается перед задачей создания «нового тела» для вновь создаваемого человека. Вместе с тем мы видим, что истинную радость зритель обретает только тогда, когда актер творит на сцене человека в психофизическом единстве его черт.

Замысел образа, его идейное решение есть тот трамплин, отталкиваясь от которого актер поднимается к творчеству «живого человека» на сцене. Но ведь искусство — не математика, а замысел — не бухгалтерский расчет, где сведены со всей точностью статьи прихода и расхода. Замысел — это процесс, многосложный и длительный: он завершается лишь тогда, когда образ складывается окончательно, во всех своих существенных и частных чертах.

Пока актер работает над пьесой, пока он вынашивает роль в себе, идет и развитие, изменение, обогащение замысла, и раз приведенные в действие чувства, мысль, нервная система творящего подсказывают ему такие ходы и краски, каких он никак не мог бы предугадать при первом знакомстве с пьесой и ролью. Рождающийся по инициативе актера, режиссера и автора человек в какой-то момент начинает проявлять самостоятельность, повинаясь логике собственного характера, и уже не актер предписывает образу, а сам образ диктует актеру нечто не известное ему до сих пор о создаваемом им человеке. Такова диалектика творческого процесса, и задача актера — быть достаточно чутким, чтобы не пренебречь благими «советами образа», уметь следовать за ними по дороге правды.

Известно, что Толстой, задумавший обличить в своей «Анне Карениной» грех земной и плотской любви, создал полную гнева и возмущения книгу о семейной и общественной тирании, о фарисейской морали «высшего общества», о праве женщины на свободное изъявление чувства. Нечто подобное бывает и в театре, если образ верно ведет актера. Тогда к нему приходят самые большие победы.

Когда актер идет этим трудным, но единственно плодотворным в искусстве путем, в ходе творческого постижения образа, он оказывается способным учинить ему могучую проверку правдой, а порой — обнаружить противоречия в роли, даже написанной большим художником.

Расскажу один случай, свидетельствующий о том, как иногда частная неточность в великолепном драматургическом произведении может оказаться помехой в творческом процессе актера, стремящегося воплотить на сцене цельность человеческого характера.

Случай этот интересен тем, что он произошел между двумя крупнейшими художниками: актером Н. П. Хмелевым и писателем А. Н. Толстым. Начались репетиции трагедии А. Н. Толстого «Трудные годы» («Иван Грозный»). Талантливая пьеса всех увлекла, хотелось работать над ней как можно интенсивнее. Постановщики спектакля А. Д. Попов и я каждый день встречались с исполнителем роли Грозного Н. П. Хмелевым с глазу на глаз для предварительных бесед о герое монодрамы Толстого.



Хмелев был буквально одержим ролью. И вот, в одну из ранних репетиций его необычайно взволновала первая картина пьесы, где Грозный со стены Опричного двора наблюдает процессию бояр и духовенства, идущих в Кремль на Земский собор. Вглядываясь в непроницаемые лица бояр, подозревая в них недоброхотов и изменников, он постепенно наливается гневом и вдруг начинает в исступлении бить в колокол, приговаривая: «Так надо, так надо — встречу русской земле!»

Хмелев, не знавший еще текста роли, попросил разрешения сделать этюд. Сидя на диване, он зорко оглядел всех присутствующих, потом вскочил и, вытянув руки, начал исступленно бить в воображаемый колокол. Этот необычайный по экспрессии этюд дал нам понять, как остро Хмелев ощущает неистовую силу натуры Грозного, его неукротимость, яростное стремление покарать без пощады врагов России, а стало быть, и его врагов. Удовлетворенный сделанным, Хмелев сказал нам тогда, что на секунду по-настоящему ощутил себя Грозным, почувствовал, что держит четки и руки — длинные и худые, с тонкими, цепкими пальцами, и одет он в черный подрясник с очень узкими рукавами.

Он ясно представил себе, какой бешеный накал ненависти и сопротивления косной массе бояр и духовенства должен быть выражен в исступленном звоне колокола, который мерещился А. Н. Толстому.

Работа шла, продолжались планомерные репетиции всей роли, а Хмелев все возвращался к мыслям об этой сцене, где, как казалось ему и нам, он острее всего нащупал «зерно» своего будущего образа. И вдруг, совершенно неожиданно он заявил категорически: «Первую картину играть нельзя. Ее нужно снимать или вымарывать выход Грозного в ней».

Легко представить себе, как поразил нас этот решительный отказ художника от того, что было им так ярко угадано, схвачено в трудной роли. Но так как Хмелев настаивал, пришлось нам всем троим отправиться к автору для переговоров об этой картине.

Вначале Толстой энергично восстал и стал доказывать Хмелеву, что Грозный — огромная, разносторонняя личность, что в нем совмещаются крайности, противоречия, что каждое его проявление может по-новому освещать эту исключительную натуру. Хмелев выслушал, а потом сказал: «Давайте, я вам сыграю пер-

вую картину и следующие — тогда вы поймете, что я прав, ибо речь идет не о разных проявлениях одного человека, а о том, что Грозный всей пьесы не может вести себя так, как он это делает в прологе».

И Хмелев действительно оказался прав. Потрясенный правдой и глубинной хмелевской характеристики Грозного, Толстой стал вспомнить, при каких обстоятельствах он начинал работать над пьесой «Трудные годы», и вдруг вспомнил, что именно эту вступительную картину он написал непосредственно вслед за тем, как закончил первую часть трилогии. Потом надолго отложил свою новую пьесу и, вернувшись к ней через длительный период, стал писать ее сразу со второй картины — «Земского собора».

Хмелев, как огромный художник, почувствовал, что Грозный всей пьесы — другой, чем в этом ее экспрессивном прологе, что в прологе отражены качества Грозного молодого, такого, каков он в «Орле и орлице». А здесь, в «Трудных годах», Грозный зрелый, почти пятидесятилетний государственный деятель огромного масштаба, умудренный опытом борьбы с внутренними и внешними врагами. Неистовство, гнев, непреклонность к изменникам — все эти стороны натуры Грозного существуют в нем, но они перешли в другое качество, соединились со сдержанностью, гордым мужеством человека, закаленного в многолетних боях. Природа темперамента Грозного во второй части трилогии иная, чем в первой, где Грозный — юноша, мало еще испытавший, не научившийся «властвовать собой».

Необыкновенное по точности и жизненной правде ощущение человека, свойственное Хмелеву, сыграло в этом случае роль безошибочного контролера, убедив и автора и нас, постановщиков, в необходимости исключить выход Грозного из первой картины пьесы. Это могло случиться лишь потому, что с той самой минуты, как в руки Хмелева попал экземпляр пьесы «Трудные годы», началась скрытая, деятельная — на репетициях и дома — работа актера над ролью, захватившая полностью его сердце и ум.

Я хочу кончить тем, с чего начали разговор.

Проблема самостоятельной работы актера над ролью, с моей точки зрения, имеет первостепенную важность для современного актера. Она особенно актуальна в наши дни, когда черты коммунизма то тут,

то там, островками вкрапляясь в жизнь, создают все условия для всестороннего развития личности, для ее невиданного духовного расцвета.

Грядет новый человек, чей интеллектуальный мир достигнет в близком будущем таких высот, каких мы пока и представить себе не можем. Нам, художникам, предстоит познать этого нового человека, воплотить его во всем богатстве дел и помыслов, в небывалой гармонии мыслей и чувств. Эта задача — художественная, политическая, этическая, какая угодно — гигантски трудна. Для ее решения актеру понадобится умение прикасаться к тончайшим струнам, проникать в неведомые доселе глубины человеческой души.

Искусство «приблизительное», роли только «сыгранные» не удовлетворят современников, которые на наших глазах обретают духовную зрелость, становятся подлинными знатоками прекрасного, подделка под человека на сцене с каждым днем все легче отличима. Когда я приглядываюсь к тем подспудным процессам, которые вызревают сейчас в недрах старого театра, я вижу, как наше искусство все явственнее теряет интерес к внешним событиям жизни человека и все больше старается проникнуть в его сокровенный мир. Не острый сюжет, не хитросплетения интриги волнуют сегодняшнего зрителя, но мотивы поступков, движения сердца, рождение мысли, полет мечты. Проникнуть в эту тонкую сферу второго плана сегодня удастся немногим, а завтра без этого просто не смогут существовать советский театр и советский актер.

Театр живого человека, о котором мечтали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, — какой это насущный, какой современный лозунг! Как стремится к нему внутренне наше искусство последних лет! И как важно устранить с пути этого театра все преграды — и в том числе актерскую инертность, недостойное нашего времени иждивенчество, оглядку на режиссера, который, подобно некрасовскому барину, «приедет и рассудит».

Как шекспировский Лир был королем «с головы до пят», так и любой персонаж, выходящий на нашу сцену, должен узнаваться «с головы до пят» в своем индивидуальном своеобразии. И это сценическое превращение требует всего актера безраздельно, всех его «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».





## ТРУДНЫЕ, НО СЧАСТЛИВЫЕ ГОДЫ

Творческая дружба, выдержавшая испытания трех десятилетий,—великое счастье. Если эта дружба возникает у людей уже сложившихся, пришедших к определенным эстетическим принципам достаточно трудными и разными путями,—она становится еще дороже. И когда наступает трагическая минута разлуки навсегда, минута, с которой не хочет мириться мозг и сердце,—все пережитое вместе встает с та-

кой силой, что не знаешь: что же главное, о чем надо писать, чтобы передать образ бесконечно любимого и уважаемого человека.

Я встретила с Алексеем Дмитриевичем, когда были еще живы и К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Узнав Попова ближе, я безоговорочно и навсегда поставила его в один ряд с ними. Его творческий авторитет стал для меня незыблем. Узнавая его с каждым годом все больше, я понимала, как близки его творческие воззрения нашим общим учителям. Как дорого для него все то, о чем думали, что делали Константин Сергеевич и Владимир Иванович, и вместе с тем, как смело, самостоятельно и талантливо он шел в искусстве своим собственным путем.

Вероятно, надо написать о долгих годах совместной работы в ГИТИСе. Ведь ГИТИС был для Алексея Дмитриевича творческой лабораторией, в которой он имел возможность обдумывать, проверять в живом контакте с молодежью теоретические выводы, которые рождались в напряженной работе постановщика, руководителя театра.

Я понимаю — написать об этом мой долг; театральная молодежь должна знать, когда для Алексея Дмитриевича настали такие дни, что он должен был по состоянию здоровья сузить масштаб своей работы, он безоговорочно отказался от театра и выбрал ГИТИС, так как считал, что воспитание режиссеров — основное и главное, чему он должен отдать свои силы. Это мой долг и потому, что сам Алексей Дмитриевич страстно пропагандировал режиссерский факультет, считая, что этот факультет — одно из крупных завоеваний Октября в области театра и что режиссура — тонкая и сложная профессия, которой можно и должно учиться.

К этой большой работе я буду готовиться и надеюсь, что мне удастся вместе с другими педагогами, связанными многолетней совместной работой с Алексеем Дмитриевичем, вместе с молодыми режиссерами — его бывшими студентами — описать его педагогическую деятельность.

А сейчас меня неудержимо тянет к теме, может быть, неожиданной для большинства, к месяцам, которые во всей большой жизни Алексея Дмитриевича кажутся эпизодом. Только очень немногие знают о том, каким глубоким творческим переживанием была для

него, после долгих лет разлуки, кратковременная встреча с МХАТ — в работе над «Трудными годами» А. Толстого. Встреча эта кончилась трагедией. Хмелев умер на генеральной репетиции. Спектакль почти не имел сценической истории. Но история его создания — это важнейший этап в творчестве А. Д. Попова.

Может быть, моя попытка анализа работы Алексея Дмитриевича над пьесой Толстого приоткроет глубокую близость Алексея Дмитриевича к основным теоретическим и практическим утверждениям Станиславского и Немировича-Данченко. Может быть, мне удастся рассказать о том, как «чужой» Попов бился рука об руку с Хмелевым за высокие традиции МХАТ. В своей последней книге «Воспоминания и размышления» Алексей Дмитриевич писал о том, что он никогда не испытывал такого полного счастья, как в дни, когда он 18-летним юношей был принят в Художественный театр. Весь период работы над «Трудными годами» он тоже был по-настоящему счастлив. Это чувство было, конечно, иным — Алексею Дмитриевичу было пятьдесят лет, за его плечами стоял длинный и славный список работ, ставших уже классикой режиссерского искусства. И все равно — возвращение в МХАТ было для него глубоким, личным переживанием.

На одной из книг, подаренных мне А. Д. Поповым в 1943 году, есть 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, для многих исполнителей, для постановочной части МХАТ, которая в удивительном контакте с художником и режиссерами творила в подлинном смысле слова чудеса.

Наконец, степень серьезности, собранности и ответственности, которая царила во время работы над «Трудными годами», была такой, что она до сих пор кажется мне идеалом. Все это и побуждает меня сейчас из всех тем, связанных с именем Алексея Дмитриевича Попова, остановиться на «Трудных годах».

...1942 год. Война.

МХАТ был в Саратове. После одного из спектаклей «Кремлевских курантов» мы возвращались с Николаем Павловичем Хмелевым домой. Шли по затемненному



городу. Проектора резали небо. Дул суровый саратовский ветер. Дорогой молчали. Потом Хмелев рассказал мне, что И. М. Москвин разговаривал по прямому проводу 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». Он восторгался острым чувством современности, которым обладал А. Толстой, тем, что в такие грозные дни перед Толстым возник образ несокрушимости Руси. Он не сомневался в том, что Грозного будет играть он, Хмелев. С этого дня он буквально стал бредить будущим Грозным. В нем уже начиналась какая-то глубокая, еще скрытая от посторонних глаз работа.

Вскоре он уехал к Владимиру Ивановичу в Тбилиси. Вернулся окрыленный. И от широкого доверия, которое ему оказал Немирович-Данченко как молодому руководителю театра, и от безоговорочной веры Владимира Ивановича в него, Хмелева, — будущего исполнителя Грозного. Владимир Иванович сказал, что он написал А. Н. Толстому о том, что исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим. Хмелев был счастлив, но боялся, что его обвинят в хвастовстве, и поэтому 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 «июнь 1942 г. Тбилиси». В нем мы читаем: «...по-моему, исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим. Более подходящего актера решительно по всем заданиям образа нельзя заказать»<sup>1</sup>.

У нас с Хмелевым создалась долголетняя привычка встречаться во время «Дядюшкиного 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 о том, что постановку пьесы «Трудные годы» будет возглавлять Алексей Дмитриевич Попов. Это было огромной творческой радостью для меня.

Инициатива привлечения А. Д. Попова к режиссуре МХАТ принадлежала Вл. И. Немировичу-Данченко.

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 455.

Еще задолго до войны Владимир Иванович высказывал мысль о необходимости расширения и укрепления мхатовской режиссуры. К 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 Немировичу-Данченко в Тбилиси, разговор об Алексее Дмитриевиче возник вновь, но в тот период речи о Грозном не было, так как Владимир Иванович, назначая меня режиссером, сам решил возглавить постановку. Но этому не суждено было 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 считала тогда и считаю теперь шагом глубоко продуманным и принципиальным.

Хмелев остро ощущал ответственность, взятую им на себя, безгранично любил МХАТ, верил в его будущее и последовательно искал путей движения дорогого ему театра вперед. Он боролся за право называться учеником обоих великих учителей и стремился к объединению с людьми, близкими ему по творческим устремлениям.

Тяга Хмелева к Попову определялась, по-моему, тем главным и существенным, что характеризовало деятельность Алексея Дмитриевича. А главным было то, 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, завещанный Станиславским и Немировичем-Данченко, и его собственный громадный режиссерский опыт.

Меня всегда поражало, что непосредственное ученичество Попова в МХАТ продолжалось всего шесть лет, а принципам Станиславского и Немировича-Данченко Алексей Дмитриевич был верен всю свою жизнь. Ведь и ушел он из своего творческого дома для того, чтобы пропагандировать искусство своих учителей.

Для меня лично Попов — несравненно более глубокий пропагандист системы художественного мышления Станиславского и Немировича-Данченко, чем многие из тех, кто считает себя прямыми наследниками их учения.

Алексею Дмитриевичу, когда он приступил к постановке пьесы «Трудные годы», спустя тридцать лет после ухода из МХАТ, ни в чем не приходилось кривить душой. Он работал так же, как работал в этот период в ЦТСА. По тому, как он добивался точного физического самочувствия при выполнении действия, как он реагировал на отсутствие внутреннего монолога, с какой страстностью он добивался от актеров перспективы речи, как чутко ощущал малейшую фальшь и умело боролся со стремлением ряда актеров играть отдельные кусочки, не нанизанные на сквозное действие, — он проявлял себя, как глубокий и талантливый последователь школы МХАТ, у которого методология выражалась не только в привычной терминологии, а стала делом жизни.

В Попове, как во всяком крупном художнике, постоянно стараются найти то основное влияние, которое способствовало его формированию. Иные хотят прикрепить его к Мейерхольду, иные к Вахтангову, иные к мхатовской школе. Мне лично такие споры всегда кажутся в известной мере схоластическими. Для меня незыблема художественная деятельность Попова как активного продолжателя идей Станиславского и Немировича-Данченко на современном этапе, на современном материале. Но было бы безумием утверждать, что он прошел мимо творческих поисков Вахтангова и Мейерхольда. Такая точка зрения была бы обвинением в глубочайшем провинциализме. Весь вопрос в том, что из этих поисков было взято, по любимому выражению Алексея Дмитриевича, на вооружение, с чем он спорил, с чем соглашался, а главное, как в его собственной душе перемалывалось то, что давала эпоха, не только в микропроявлениях театральных тенденций, а в стол-



кновении с огромными потрясениями, пережитыми нашим поколением в области политики, техники и искусства. Оригинальность его собственной индивидуальности толкала его на поиски, и в разные периоды своей жизни он увлекался то одной, то другой проблемой режиссуры, нигде и никогда не теряя основной линии раскрытия в искусстве больших трепетных мыслей, рожденных жизнью.

И Станиславского, и Немировича, и Вахтангова, и Мейерхольда, и Дикого, и Попова интересовали вопросы формы, художественной выразительности, но каждого из них эти вопросы занимали по-своему.

Для Попова вопросы что и как в искусстве неразделимы. И в период, когда острота формы витала в воздухе, когда Мейерхольд потрясал невероятностью, неожиданностью сценических решений, когда Вахтангов в «Гадибуке», «Эрике» и «Турандот» утверждал фантастический реализм, а несколько позже Дикий вводил на сцену бурное, неумное ярмарочно веселое искусство.

Работы молодого Попова тоже поражали талантом, блеском, оригинальностью: «Виринея», «Заговор чувств», «Зойкина квартира», «Комедии Мериме», период Театра Революции — это все были спектакли, в которых выразительность формы могла бы стать источником особых исследований.

Но больше всего в творчестве Попова поражало всепоглощающее стремление поисков выразительных средств в раскрытии советской темы, советского человека. Нередко слабый драматургический материал, от которого отказывались в театрах, привлекал Попова больше, чем великие творения классиков, потому что главной его задачей было посвящение своего творчества, своей жизни современности.

Острота формы его спектаклей довольно резко отличалась от ряда спектаклей 20-х и 30-х годов, потому что ни в одном из них не было самодовлеющего интереса к средствам выразительности. Всюду пристальный интерес к содержанию спасал его от формалистических увлечений. Он неоднократно рассказывал, что молодая режиссура — Вахтангов, Дикий и он — мечтала о том, как бы соединить законы великого искусства переживания Станиславского и Немировича-Данченко с остротой и выразительностью форм, с действенной природой актерского образа, о которой говорил Мейер-

хотьд. Был даже период, когда Алексей Дмитриевич, споря с излишней психологизацией, которая в какой-то момент охватила МХАТ, говорил о «великом сидении» в образе. И с какой радостью, с каким открытым сердцем он принял новые мысли Станиславского, объявившего борьбу против аморфности, статичности, уводящих актера от главного в искусстве — от действия. В своей книге «Художественная целостность спектакля» Попов пишет, что причину этого «самокритического пересмотра методологии у К. С. Станиславского в направлении более действенной и активной природы искусства надо искать в том гигантском процессе переоценки ценностей, какую породили идеи Великого Октября во всех областях жизни, в науке и в искусстве»<sup>1</sup>.

Попов обладал необычайно острой творческой способностью видеть главное. И так же как он умел видеть главное в пьесе, образе, в характере, он умел различить самое существенное в учении Константина Сергеевича и Владимира Ивановича. Я не знаю, почему у него сохранилась такая свежесть восприятия творческих посылов, идущих от Станиславского и Немировича-Данченко.

Может быть, потому, что они для него не были испорчены скепсисом, который подчас возникает при ежедневном общении, когда какие-то слабости или смешные черты великих людей кажутся слишком заметными, а пламень их мысли перестает обжигать?.. А может быть, расстояние, которое сложилось во взаимоотношениях Алексея Дмитриевича с Художественным театром, спасло его от привычки — страшного зла в творческом восприятии — и помогло ему сохранить такую глубокую преданность своим учителям.

Ко всему, что исходило от них, он относился с громадным интересом. Он счастливо избежал гиперболизации какого-либо из приемов Станиславского или Немировича-Данченко. Будучи оторван от текучки будней, он имел дистанцию, которая позволяла ему видеть то или иное явление в связи с основными принципами наших учителей. Огромная практическая работа постановщика и главного режиссера, естественно, заставляла его действовать совершенно самостоятельно-

---

<sup>1</sup> Алексей Попов, Художественная целостность спектакля, М., ВТО, 1959, стр. 238.



но — искать, экспериментировать, ошибаться, находить собственные формулировки. Вместе с тем каждый шаг самостоятельной деятельности Попова был крепко, неразсторжимо связан с «зерновыми», как любил говорить Владимир Иванович, проблемами искусства МХАТ.

Спектакли Алексея Дмитриевича всегда поражали меня кристально ясным решением. Но это были мои зрительские впечатления. Несмотря на многолетнюю дружбу с Алексеем Дмитриевичем, нам ни разу не пришлось работать вместе. «Трудные годы» были нашей первой совместной работой в театре, и я поняла, какое огромное место занимал замысел в процессе творчества А. Д. Попова. Но я убедилась также, что больше всего он ценил процесс его возникновения, постепенность, неторопливость его созревания и порой неожиданные его повороты. Я убедилась, 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 научила меня верить в мудрость этого определения. Творческие встречи со Станиславским, Немировичем-Данченко, Поповым, Хмелевым давали уроки «глубинной творческой пахоты», свойственной этим художникам.

Несмотря на то, что Алексей Дмитриевич знал силу своей интуиции, он никогда не разрешал себе полностью на нее положиться. Приступив к работе над «Трудными годами», он с увлечением влезал в анализ исторического материала, читал русских и европейских историков, записки путешественников — современников Ивана и т. д. и т. п. Его увлекало, что Толстой показывал Ивана IV на фоне больших исторических событий — борьбы за целостность и могущество Руси.

Не буду сейчас касаться взгляда А. Н. Толстого на фигуру Ивана Грозного и того, как за последующие десятилетия изменилось и осложнилось наше восприятие истории. Тогда, в 1943 году, мы полностью подчинились обаянию Алексея Толстого и мыслили в том же русле, что и он.

Все глубже проникая в эпоху, Алексей Дмитриевич стал говорить о стилевой природе будущего спектакля.



О том, какой многовекковой штамп царит на театре в изображении «боярских пьес». О том, как хотелось бы избежать оперной сусальности и создать на сцене подлинную атмосферу эпохи. И Алексея Дмитриевича и Вильямса 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. Ко всем этим драгоценнейшим памятникам русского искусства Алексея Дмитриевича тянуло. Он был неутомимым в своем желании познать русское искусство и ощутить через него «воздух эпохи», как он любил говорить.

В ежедневных встречах с Вильямсом, подробно обсуждая каждую картину, нащупывая ее зерно, атмосферу, образ, Алексея Дмитриевича упорно отодвигал разговоры о планировке. Он боялся преждевременно схватиться за близлежащие решения и с наслаждением «бродил по эпохе».

Алексей Дмитриевич обладал удивительным талантом пространственного воображения. Все происходящее в пьесе, все ее внутренние конфликты он видел в действии, а отсюда у него возникало яркое, широкое представление о материальной среде. Поэтому, ничего не диктуя Вильямсу, он необыкновенно образно раскрывал свои видения жизненного окружения, жизненной среды, в которой происходит действие. Наши встречи превращались в увлекательные разговоры, во время которых Вильямс, захваченный 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 опричники, здесь они в сапогах, по непролазной грязи, после бешеной скачки проходят к Ивану в Опричный дворец. Вынесенная на первый план, коновязь давала возможность экспрессивной и многообразной мизансцены.

От коновязи родилась и следующая типичная историческая деталь. Деревянные решетчатые мостики, положенные через всю сцену, по которым должна была прошествовать процессия послов и духовенства из Кремля в Опричный дворец.

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, легкие и подвижные, 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 доходило бы до зрителя. Мне кажется, что это желание было продиктовано не только сущностью толстовской пьесы. Огромная сцена ЦТСА заставляла его остро тосковать по «первому плану», по тонким психологическим решениям, мастером которых он был.

Алексею Дмитриевичу хотелось демонстративного первого плана в начале спектакля, когда во время встречи Шуйского и Годунова раскрывается пропасть между боярством и опричниной, через которую великий лицемер Василий Шуйский пытается перекинуть тончайший мостик хитросплетенной интриги и предательства. Ему хотелось такого ракурса, чтобы в «Земском соборе» Грозный видел каждого как на ладони, чтобы не по словам, а по глазам догадываться с думах присутствующих. Чтобы в громадном Успенском соборе зрители почти подслушали 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. Вспоминая процесс работы, я думаю о том, что этот услышанный Алексеем Дмитриевичем звук был многообразно воплощен им в спектакле и 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.

Целые дни мы проводили среди памятников старины, и композиция картины решалась иногда на истинном месте действия.

Долго бились 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 изменник Козлов пытается убить Ивана. Все сцены — внутренне напряженные, но внешне тихие. Алексею Дмитриевичу хотелось, чтобы был слышен каждый вздох, самый тихий шепот. 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. «Понял наконец, — сказал он, — амвон надо делать воображаемый, в зрительном зале!» Решение было неожиданным и необыкновенно простым.

Первый план, о котором мечтал Алексей Дмитриевич, был 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 залу. 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.

С другой стороны, такая планировка вызовет и у зрителя особое, острое чувство тайного приближения к происходящему на сцене. Глаза действующих лиц, смотрящих как бы в зал, должны властно притягивать зрителя.

Алексей Дмитриевич насыщал Вильямса своими видениями, но вместе с тем давал широкий простор его фантазии. Принимая эскиз, он больше всего радовался, когда Вильямс интерпретировал его 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 сотворчество в са-



мом глубоком смысле слова. Такой процесс работы с художником был типичен для Алексея Дмитриевича. В основе его лежало 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, волновался и Хмелев, сознавая, что это он привел в театр признанного крупного режиссера, выходца из МХАТ, но считающегося, несмотря на это, «чужим».

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 он ставит сегодня, в 1943 году, пьесу Толстого.

Он говорил о том, что Великая Отечественная война обостряет интерес к прошлому России, к тому, как слагалось наше многонациональное государство, исторический профиль нашего народа. Он говорил о том, что, может быть, никогда черты национального характера не проявлялись так явно, как в эти дни героической схватки с фашизмом, и поэтому хочется заглянуть в глубь эпохи, проникнуть в ум и сердце, в душу народа, прошедшего столько испытаний.

Сначала Алексей Дмитриевич говорил, как всегда, глухо, тихо, потом все больше загораясь и обретая власть над слушающими. Он говорил о том, что он ощущает шекспировский размах в толстовской характеристике образов, в их нераздельной связи с исторической и социальной средой. Говорил, что титанические в мыслях и чувствах присущие 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.

Он говорил о будущем образе спектакля. О Руси бревенчатой, стране бездорожья. О поре страшных пожаров, когда от огня в Кремле, по выражению летописцев, «медные крыши плавилась 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 выработывали план действий. Хмелев очень просил до начала общих репетиций разобрать с ним линию его роли. 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». Алексей Дмитриевич согласился, так как сам представлял «Трудные годы» как своеобразную монопьесу.

Параллельно с индивидуальной работой с Хмелевым Алексей Дмитриевич решил начать встречи с отдельными группами участников спектакля. Ему хотелось, чтобы актеры разобрались в мотивах своего поведения до того, как начнут говорить авторский текст. Он всегда считал, что очень важно создать в себе живые посылы к органическому действию. В особенности в пьесе, где действуют люди, живущие 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. Алексей Дмитриевич не жалел времени на то, чтобы актеры смогли уяснить себе политическую платформу той социальной группы, к которой они принадлежат, и уже в зависимости от своих социально-классовых интересов искали бы индивидуальные черты характера. И тут в первую очередь необходимо было уяснить основные движущие силы пьесы.

...Война длится уже четырнадцать лет. Один из ближайших приближенных Ивана — боярин Челяднин — так определяет ситуацию, обрисованную в пьесе: «Короли идут с Запада, крымский хан топчет конями Дикую степь, плывут в Азов корабли султана турецкого, и Астрахань, и Казань только ждут его помочи...». Страна измучена, обнищала, оскудела.

Основное событие пьесы — предложение позорного мира, исходящее от короля Сигизмунда Второго. Это резко дифференцирует политические силы в стране. Иван считает, что любой человек, жаждущий такого мира, — изменник отечеству своему. Духовенство, возглавляемое епископом Пименом Новгородским, яро требует мира. Боярство сомкнулось с духовенством и решило добиться мира даже с помощью интервенции. Только опричники — группа приближенных Ивана — готовы были выполнить любой его приказ.

Алексей Дмитриевич говорил, что 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. Алексею Дмитриевичу было важно, чтобы актеры уяснили не только смысл, но и, так сказать, температуру взаимоотношений в трагедии.

На первых встречах по разбору роли Хмелев порастил Попова почти неестественным покоем. Алексей Дмитриевич насторожился. Занять пассивную позицию было чуждо его темпераменту. Он пытливо старался проникнуть в душу Хмелева. Два крупных художника осторожно присматривались друг к другу. Между ними возник безмолвный диалог.

При необычайной яркости образного мышления, при громадной воле в претворении своих планов Алексей Дмитриевич обладал удивительным умением ощущать, чем в данный момент он принесет наибольшую пользу актеру, спектаклю. Он скоро оценил удивительное хмелевское ощущение свободы и отсутствия напряжения даже в познавательном процессе. Он 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. Придавая огромное значение периоду «набирания сил», он понял Хмелева и с радостью пошел ему навстречу, перестроив план работы.

Мы встречались с Хмелевым, как бы не работая. Услышав, как Алексей Дмитриевич великолепно рассказывает, он отложил в сторону книги, которые были для него подготовлены. «Опять сказки рассказывать?» — смеялся Алексей Дмитриевич. «Опять», — говорил Хмелев, внимательно слушая и вглядываясь в Попова.



Рассказывая о Грозном, Алексей Дмитриевич сам, незаметно для себя, вживался в сложный, конфликтный характер, начинал ощущать его многогранность, поэтому рассказы его с каждым днем становились все интереснее. В них вставал Иван — государственный деятель, тонкий дипломат, талантливый литератор, крупный полководец и жестокий властелин, деспот... Алексей Дмитриевич рассказывал о музыкальности Ивана, о том, что он сам был автором ряда музыкальных произведений. Рассказывал о том, как в Переяславле Грозный, участвуя в церковном хоре, очень горячился и колотил молодых монахов, когда они пели не так, как этого хотел Иван. Или о том, как Иван велел убить слона за то, что тот не встал перед ним на колени.

Яркие рассказы то о крупном, то о смешном, то о страшном, то о веселом Иване возбуждали Хмелева. Он уже не только слушал, но уже мечтал вслух. «Вот бы сыграть такого, — говорил он. — Выйдет, взглянет, еще ничего не скажет, а уже понятно, что в нем сила. Действие мы одолеем. Разобраться бы, кто действует и во имя чего. Что ты за человек, Иван, как бы тебя за хвост поймать?..»

У Хмелева была одна особенность: ему необходимо было оттолкнуться от «натуры». «Мне бы только оттолкнуться, — говорил он, — 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 наших встреч Хмелев вдруг вспомнил своего деда, слепого старика с очень злым, властным характером. Вспомнил новогоднюю ночь, собравшихся гостей и то, как дед выскочил в подштанниках и 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, почуввав, что он 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 Хмеле-

ве что-то прорвалось, он стал активно вовлекать его в анализ событий, взаимоотношений, поступков Ивана.

В анализе психологических ходов Алексей Дмитриевич поражал глубиной мысли, неожиданностью и точностью определений. Хмелев жадно брал это и сразу пробовал, 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.

Самым тонким, самым неуловимым и прекрасным в работе Алексея Дмитриевича с Хмелевым была безграничная щедрость режиссерских приемов. С трудом чего-то добившись, он порой с открытым сердцем отказывался от найденного, если Хмелев в своих поисках стремился к чему-то другому и это другое убеждало Алексея Дмитриевича.

Алексей Дмитриевич был очень скуп на похвалы, скуп настолько, что это нередко больно отзывалось в душах работающих с ним. Но это было, скорей, привычной манерой маскировки легко уязвимого сердца. В процессе работы с Хмелевым я не помню у Алексея Дмитриевича ни одной 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, говорил: «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 нравился 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 были показы-подсказы. Пожалуй, самым драгоценным в его показах был 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, яркие. 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...

Мне кажется, что самой характерной чертой его творчества была та одержимость, которая и роднила его с Хмелевым. Эта одержимость 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 Попове: «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 уже в период сценических репетиций, но высокий творческий накал, собранность и огромная самоотдача отличала 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 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: «Сда-



юсь!», 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.

В решении некоторых творческих проблем он был абсолютно непримирим. Так, он не признавал искусства, лишённого эмоциональности, и не мог примириться с теми, кто застревал в театре на буднично-житейской логике, не хотел или не мог подняться до поэтического, образного мышления. Этих позиций он не сдавал никогда, ни при каких случаях, каких бы усилий ему ни стоила борьба.

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 поры 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 блестящих совместных находок Попова и Вильямса.

В глубине в центре стоял трон Ивана, а по диагоналям от него — лавки. Эта 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, не бояться, что мизансцена будет «неудобной». Он говорил, что 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

всё его внимание было обращено на окружающих — глаза буквально впивались в каждого, от Пимена до исполнителей безмолвных ролей. Он как бы запускал щупальцы в душу каждого, чтобы извлечь самое тайное.

И тут произошло то, что было с самого начала задумано Алексеем Дмитриевичем. 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 Хмелев — Грозный, «взял» всех. Помню, как Блинные — 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, весь дрожащий: «Вы знаете, я чуть не потерял сознание, когда он впился в меня глазами». Он не преувеличивал. Это было именно так.

Счастлив был не только Хмелев — счастлив был и Алексей Дмитриевич. Все совместно передуманное, осмысленное воплощалось.

Стала понятна и замечательная планировка картины. Хмелеву, находящемуся в центре, было удобно наблюдать бояр, духовенство, опричников и купцов. Бояре невольно отворачивались от глаз Хмелева, и, таким образом, в момент жестокой схватки мы видели и глаза Ивана и глаза бояр.

Алексей Дмитриевич был необычайно рад, что исполнители поняли, какие возможности дает планировка Вильямса для лаконичных и сильных выразительных средств — малейшего движения головы, рук, глаз. Внутренняя страстность картины угадывалась во внешней статике.

Такое решение картины создавало удивительно точную атмосферу. Алексей Дмитриевич постоянно говорил о том, что верно найденная атмосфера и решенные средства ее выражения в спектакле всегда являются комплексом творческих усилий режиссера, актера и художника. Она вбирает все — в ней отражается идея спектакля, выражаются ритмы сценической жизни, с ней неизбежно связаны характеры действующих лиц, их отношения.

Одним из методологических вопросов, живо занимавших Алексея Дмитриевича, был вопрос общения.

Вслед за Немировичем-Данченко он обвинял актеров в тяготении к примитивному, прямолинейному общению. Он говорил, что у актера должен быть «экран», на котором будут отражаться его видения, его внутренний монолог. Он не принимал «голых» реплик, как бы горячо они ни были произнесены. Здесь, в «Земском соборе», большинство присутствующих 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 слушать через свои мысли зависело, по существу, внутреннее напряжение сцены.

В «Трудных годах», в частности в той же сцене «Земского собора», встала 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 вдоха, без того полного вдоха, который в жизни вырывается у каждого 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, обезлюдели, обезлошадели... Последнее отдали на эту прорву. Землицу-то уже бабы пашут... (Голоса на скамьях: «Бабы, бабы пашут...»)». Эти массовые реплики «Мира, мира хотим» и «Бабы, бабы пашут» Попов 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 умирует, когда вы «на поставленных голосах» вещаете: «Мира жаждем...»



Был однажды во время репетиции этой сцены у Алексея Дмитриевича крупный конфликт с С. Блинным. Блинный говорил о жизненной логике поведения Пимена. Алексей Дмитриевич обвинял его в отсутствии эмоционального мышления, в замене большой правды правдоподобием.

Блинный репетировал очень хорошо. Это был сильный враг. 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 Соборе он решил молчать, сидел нарочито прямо и слушал обращенные к нему слова Ивана — Хмелева, чуть отвернувшись, злобно. Но, выведенный из терпения язвительными репликами Ивана, он вставал: «Веселись, сударь, на скоморошьем игрище, а я пойду ко двору». Говоря эти слова, Блинный тяжело поднимался и шел к двери, находящейся 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 мелкожитейским.

Попов предложил Блинному встать, сказать фразу и идти прямо на зрителя, до рампы. Впереди были 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. Блинный не принял предложенной Алексеем Дмитриевичем мизансцены. Ему она казалась 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 Блинному Пимена. Разгоряченный спором, он взял посох, сел на лавку и попросил подсказать ему слова. Хмелев и все участвующие, ощущая серьезность момента, были очень собраны.

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 Дмитриевич.

— Еще прошу — вернись... — еще 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, подняв 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 жезл и вытер 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 театре тенденцией идти «на ощупь», «как получится».

Алексей Дмитриевич говорил о том, что крупные художники-реалисты часто во имя выразительности пользуются приемами, противоречащими «правдоподобию».

Например, в репинской царевне Софье ясно ощущается диспропорция, к этому сознательно прибегал великий художник. Фигура послушницы в глубине картины так мала по сравнению со стоящей на первом плане фигурой царевны Софьи, что это не оправдывается никакими перспективными сокращениями. 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 огромного эмоционального воздействия на зрителя, которое производит картина.

Алексей Дмитриевич говорил о том, что все наши беды в театре происходят от недооценки роли замысла и режиссерского и актерского. Замысла в решении всех компонентов спектакля — точного ощущения «зерна» произведения, его сверхзадачи, характера каждого действующего лица, сценической среды, атмосферы — всего, что рождает неповторимость выразительных средств. Алексея Дмитриевича уже тогда интересовала как основная тема в искусстве художественная целостность спектакля; и он считал, что талант режиссера и актера выражается в умении провести свой замысел через каждый отдельный эпизод к целостному его воплощению. И этому нам надо не переставая учиться у Станиславского и Немiroвича-Данченко.

Конечно, не только Хмелев был единомышленником Алексея Дмитриевича в работе над «Трудными годами».

Л. Волков, А. Чебан, С. Яров, И. Кудрявцев, С. Блинные, К. Иванова, Ю. Леонидов, А. Грибов — на них опирался Алексей Дмитриевич и был благодарен им за поддержку.

А. Грибов, наверное, и не знает, как Попов ценил его. Грибов всегда держался на репетициях очень собранно и по-рабочему, в высоком смысле этого слова. Но вне репетиций они немножко сторонились друг друга. Алексея Дмитриевича всегда поражало, как легко



Грибов схватывает самую главную, самую существенную мысль, которая беспокоит режиссера, как легко и свободно он выполняет замечания, как ошутимо 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 крепили внутренние токи, навечно связывающие этих людей. Богато и сложно смотрел Грибов — Малюта на Хмелева — Грозного, и в ответ глубоко проникали острые зрачки Хмелева — Ивана, они беспокоили и пытали. Малюта — Грибов был умным, преданным слугой Ивана и не хотел быть ничем иным. В этой преданности он черпал силу, волю, веру. Алексея Дмитриевича удивляла точность, с которой Грибов проникал в государственные вопросы. Он 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!

Алексея Дмитриевича все знают как постановщика больших, героических полотен, мастера массовых сцен и т. п. 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 — на «Ромео и Джульетту», «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь».

Он стеснялся в себе лирика, но когда этот лирик проявлялся, он проявлялся с такой бездонной глубиной, что, казалось, только длительно накопленное может обладать такой силой. Так проявился этот дар в работе 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 его 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. Поэтому надо всеми силами подавить в себе эту изнуряющую любовь. Но каждая встреча с ней рушит с таким трудом воздвигнутое 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, почувствовав, что у Хмелева что-то внутри затеплилось, Алексей Дмитриевич предложил пойти к нему домой послушать шаляпинские пластинки.

Слушали «Разочарование» Чайковского, где Шаляпин с удивительной силой передавал бесконечную любовь, жгучую радость ожидания и горе напрасной надежды. Он не стеснялся чувства, и голос его выражал бесконечные оттенки душевного состояния.

— 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 песнь», арию Демона... Потом Хмелев резко встал и выключил проигрыватель:

— Я понял, Алексей Дмитриевич. Этого слова мне и не хватало. Песня, песня, песня...— повторял он взволнованно.

С этого дня он ринулся к тем сценам с Анной, которых так боялся.

Знаем ли мы, сколько душевной энергии тратит подлинный режиссер на то, чтобы сердцем угадать, какими путями подвести актера к намеченной цели?

Я не преувеличу, если скажу, что по окончании репетиции Алексей Дмитриевич мысленно не разлучался

с Хмелевым. Так же как, наверное, в свое время он не разлучался со Шукиным, Астанговым, Бабановой, Добржанской — 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.

— В Хмелеве, — говорил он, — элементы силы, ума Ивана уже живы. 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 репетицию, когда в Хмелеве в полный голос заговорило то, о чем мечтал Алексей Дмитриевич.

Началось это в сцене столкновения с Малютой — Грибовым, который, понимая, что касается недозволенного, заговорил об Анне. Хмелев неожиданно 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...»

— Я угадал: Хмелев наконец «восстал», «взбунтовался», — шепнул мне Алексей Дмитриевич. — Сейчас он обретет право на лирику через контрастный ход.

А в это время Басманов — Ю. Леонидов, пытаюсь превратить трагический конфликт в обыденное житейское, 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. Здесь впервые зазвучало у него в полный голос преклонение, почти обожествление Анны.

— 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



завучала такая звенящая трагическая 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».

«Успенский собор» принадлежит к одному из замечательнейших совместных решений Попова и Вильямса. Сцена по бокам сокращена боковыми кулисами — от этого она кажется узкой и высокой. Громадные колонны уходят вверх. Зритель не видит их верхушек и они кажутся бесконечными. Сверху спускается громадная золоченая люстра и в ней многими рядами сверкает золото свечей. Свет от них падает на колонны и от этого их коричневато-красноватый тон местами переходит в золотой. На колоннах — крупные изображения святых с золотыми нимбами вокруг голов. Многочисленные пятна красного украшают их одежды, иногда белые, иногда приглушенно зеленые. От мерцания свечей создается впечатление, что изображения на колоннах чуть-чуть движутся. Спереди помост — параллельно рампе. Он закрыт половником, имитирующим каменные плиты. Сзади помоста решетка под темное золото с проходом посередине, которая отделяет первый план от колонн и глубины собора. От помоста вниз идут две ступеньки. Справа стоит стенка с живописным изображением коричневых святых с золотыми нимбами. Слева на помосте стоит громадный подсвечник-паникадило с горящими в нем пудовыми свечами. Он как бы заканчивает оформление собора слева. За решеткой у колонны стоит второе паникадило. Ближе к середине у решетки небольшой аналой. Справа от решетки такой же аналой и у стенки с голубой хоругвью третье паникадило.

Работая с Вильямсом, Алексей Дмитриевич предвкушал атмосферу, которую предстоит создать в этой картине. Он любил ее. Ему нравились ее крутые повороты. Девичья молитва Анны, жаркое дыхание Грозного, молящегося около нее; заговор, попытка Козлова убить царя и 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, переходящий в эхо, раздающееся где-то высоко под сводами...

Хмелев заходил на репетиции, на которых искали звуки, шумы, свет. Его волновала создаваемая Алексеем Дмитриевичем (при огромной помощи В. А. Попова) атмосфера. Он мечтал о дне, когда сможет принести сюда все накопленное. Он чувствовал себя уверенным в сцене объяснения Ивана в любви.

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 себе того, что интуитивно ощутил на предыдущих репетициях, он уже навсегда потеряет это.

— Назовите мне действие, на которое бы легло все то, что я накопил в этой сцене, — требовал Хмелев.

Называли и мы и он, но все тут же резко отвергалось им. Это был один из 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 отвергнуть, попробовали бы 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 Хмелев 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 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.

— 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, я знаю каждый звук, который он сейчас 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, примеряется, а потом стреляет прямо в яблочко. Ему до удивления не нужно тренироваться в технике игранья того или иного места роли, он может сложнейшие вещи делать импровизационно, лишь бы у него был накоплен внутренний ход к куску.

Алексей Дмитриевич постоянно говорил, что законы ритмического и мелодического контраста самые сильные в нашем искусстве. Ему слышался контраст речи бояр и Ивана. Бояре думают и говорят тяжело—мысли работают как жернова, а скрытый, загнанный внутрь протест против Ивановой политики должен контрастировать с целеустремленной волевой речью Ивана.

Ритм внутренней жизни и речи всего боярского окружения должен подчеркивать напряженный и страстный ритм речи Ивана.

Алексей Дмитриевич увлекал Хмелева общей ритмической партитурой спектакля, его радовало, что Хмелев интересуется ею и в то же время ощущает себя отдельным инструментом в оркестре спектакля. «Иван—это басовая партия—мне надо понижать свой голос для этой роли»,— говорил Хмелев.



Для Хмелева ритм никогда не был формальным моментом. Он рождался у него из верных оценок происходящих событий и фактов сценического действия, ритмическое многообразие являлось следствием верно психофизического самочувствия. Слова роли то лились плавно, то неожиданно падали тяжелыми ударами на головы партнеров.

В вопросах «каштилениости», перспективы разнообразных ритмов речи, над которыми Алексей Дмитриевич яростно бился в течение всей своей жизни, он нашел в лице Хмелева безоговорочного союзника.

Не так просто было с другими актерами, считавшими, что требования Алексея Дмитриевича в области непрерывности речи формальны, что они мешают жизненной достоверности мысли, мешают достоверной логике чувства. Особенно трудна была в этом смысле для заговорщиков картина «Успенский собор», так как здесь, с одной стороны, требовалась маскировка молитвой, с другой — тишина заутрени рождала нужный для картины шепот. Но шепот у исполнителей оборачивался невыразительным шепотком и дробностью мысли.

В картине были заняты крупные актеры, настоящие друзья в работе: А. Чебан, Л. Волков, С. Яров, И. Кудрявцев. Они твердо верили в успех спектакля. Когда подымались вопросы взаимоотношений, действия, физического самочувствия, сверхзадачи для каждого из них, все шло не только мирно, но в удивительном творческом контакте.

Но вот речь стала камнем преткновения. Помню одну репетицию, на которой разгорелись страсти. Ситуация пьесы такова, что собравшиеся заговорщики ждут уехавшего с Курбским Юрия Козлова. Связь с Курбским и королем Сигизмундом должна осуществляться через него. Место встречи — Успенский собор.

Алексей Дмитриевич считал, что речь Козлова должна звучать на фоне боярского тугодумия, как рассекающий воздух удар хлыста. Козлов презирает боярское безволие. «Все еще думаете, князья, бояре! А царь вам по одному головы сечет, — говорит Козлов. — На Земском соборе не могли отстоять мира, войну и проговорили. Спасибо... Смеются над вами в Польше и Литве».

Кудрявцев как будто бы верно жил, очень искренне возмущался поведением бояр, и все же это был не

тот Козлов, у которого хватило воли, когда его схватили, откусить себе язык, чтобы не выдать сообщников.

Алексей Дмитриевич убеждал Кудрявцева, что он должен отказаться от своей мягкой, с паузами речи, ему надо ощутить, что Толстой написал речь Козлова без единой паузы, потому что Козлов передает боярам то, что двадцать раз оговорено им с Сигизмундом и Курбским, обдуманно неоднократно самим. Он обвинял Кудрявцева в том, что паузы, которые он делает, идут от желания придать значительность словам, на самом же деле такая манера говорить обнаруживает не точно осуществляемое действие, она обнаруживает неподготовленность для проведения политической операции.

Кудрявцев обиделся: «Я не могу говорить, как должен говорить Козлов. Не хочу терять свое «я» в роли». Репетиция остановилась. Была затронута самая животрепещущая тема. «Я» и образ. Спор был яростный. Алексей Дмитриевич говорил, что не только он, но и Станиславский и Немирович-Данченко никогда не говорили о маленьком, житейском «я», к которому должен приспособливаться авторский образ. «Куда вы денете положение Немировича о «лице автора», — горячился Попов. Постепенно полемика перешла в серьезный творческий разговор, и Кудрявцев признался, что никаких принципиальных разногласий у него нет с Алексеем Дмитриевичем, он отлично понимает, что подменять личность Козлова своими личными жизненными привычками не только неинтересно, но он ни за что не хотел бы идти этим путем. Задание Алексея Дмитриевича ему пока трудно дается, хотя он с ним полностью согласен.

— Так ты следующий раз говори мне, чтобы я тебя не торопил. Я знаю за собой такой грех, — отвечал Алексей Дмитриевич Кудрявцеву, внезапно переходя на ты, как это с ним обычно бывало, когда ему хотелось особенно подчеркнуть свое хорошее отношение.

Может быть, если бы этот спор не разгорелся, Кудрявцеву не удалось бы так остро, собранно и страстно сыграть эту роль.

Значительно проще было с Кирой Ивановой. Возможно, помогала юность, серьезное желание овладеть режиссерским рисунком, влюбленность в роль. У Киры молитва-жалоба лилась очень просто и вместе с тем поэтично: «Не буду больше сюда ходить... Столбы ка-

кне-то страшные... Лики святых глазастые... Хорошо в церкви низенькой, здесь и святого духа на кумполе не видно...» Алексей Дмитриевич предлагал Кире заменить все многоточия разной глубины вздохами, чтобы сами слова звучали на выходе, а гласные пели и не пропадала бы ни одна согласная. «Боюсь я Москвы... В деревеньку хочу... Тоска у меня, не будет мне в Москве счастья», — пела-говорила Кира, глядя на воображаемую икону, находящуюся в зрительном зале.

Мы кропотливо отработывали с ней связь между молитвой, которую она шептала, привычным крестом, которым она осеняла себя, и как бы внутренним монологом, который, останавливая движение руки то на лбу, то на плече, рвался наружу. Рядом была мамка, и она не могла сдерживать накопившиеся мысли. Хмелев говорил, что, подходя к Анне из темноты, он не видел ее лица, но слышал «ручеек говора», который наполнял его нежностью к Анне.

Хочется вспомнить еще об одной важной проблеме, которая была поднята во время работы над «Трудными годами». Алексей Дмитриевич нетерпимо относился к тенденции подчеркивать «отрицательное» в роли. Он говорил, что актер, играя отрицательную роль, не может удержаться от того, чтобы нет-нет да и высунуть свой нос. Нос этот должен напомнить о том, что сам актер — хороший человек, что не надо зрителю путать его с действующим лицом... При этом образ становится неживым. Он сразу переключивается в сферу «персонажей».

Эти разговоры возникли в работе с В. Белокуровым над ролью Афанасия Вяземского — мужа Анны.

Внутри картины, в которой мы видим Грозного — воина на поле брани, есть сцена, которая как бы неожиданно врывается в ход действия. Иван только что послал Малюту привести изменника Магнуса. Задание опасное. Грозный приказал Малюте самому лезть на стену, пробиться к Магнусу, взять его живым. Внезапно Ивану на глаза попадается Вяземский. «Почему ты не на коне?» — спрашивает Иван и, не дав ему сказать ни слова, велит ему немедленно идти к Малюте и быть с ним, когда на стены полезут, прикрывать его щитом и помнить, что он будет в ответе за каждую рану, нанесенную Малюте. Вяземский готов выполнить любое задание. Он приехал сюда не один, он привез Анну и поставил без спроса свой шатер рядом с царским.



Он готов идти в любой, самый опасный бой, но только после того, как «завещает» свою жену Грозному.

Алексей Дмитриевич считал эту сцену очень трудной. Сама ситуация ведет к тому, что подлость Вяземского лежит как бы на поверхности. Ему хотелось, чтобы слова Ивана: «сводник», «продал непродажное» — звучали у Хмелева, как прозрение в тайны души Вяземского, в его мысли, которые сам Вяземский скрывает даже от самого себя.

В работе с Белокуровым — Вяземским Алексей Дмитриевич уводил его от объективного взгляда на себя.

— Вы не можете расценивать свой поступок так, как расценивает его Грозный, — говорил Алексей Дмитриевич, — нельзя намекать царю на свою готовность уступить ему свою жену. Для себя надо твердо брать — люблю Анну и, умирая, прошу ей помощи и защиты. Пусть вас не беспокоит мысль, «а прочтут ли меня, как негодяя?». Не беспокойтесь, прочтут, не заботьтесь об этом. Отдайте все душевные силы на то, чтобы разобраться, чем Вяземский живет на самом деле, что творится в недрах его души, тогда «Взойди в шатер, поговори с ней» не будет звучать воровато. Такую фразу нельзя говорить вскользь, в сторону, ибо выходит: я понимаю, что говорю гадости, и прячу это. А надо выговорить фразу до последней буквы, широко, прямо — тогда не будет сводника.

Белокуров не спорил. Ему нравился предложенный рисунок, но он требовал огромной внутренней затраты сил, поэтому давался с трудом.

— Все сразу уложится, как только вы подойдете к Вяземскому всерьез, — продолжал Алексей Дмитриевич. — Как только вы по-настоящему заинтересуетесь, как он дошел до того, что предложил Ивану любимую жену. Оправдайте его, найдите, в чем его трагедия, и тогда вы создадите образ, который мог возникнуть только в эпоху Грозного, в эпоху крайнего абсолютизма. Тогда уйдет тривиальность ситуации, которая возникает сейчас, вопреки авторскому замыслу.

Алексей Дмитриевич остро ощутил Вяземского.

— Он худой, он измученный, он пьет, — говорил Попов, — жизнь его вдребезги изломана. Случилась беда. Иван влюбился в его жену — значит, его, Вяземского, ждет смерть. И надо скорей, скорей убедить,

что он на все согласен, лишь бы Иван не рассматривал его, как соперника. Надо убедить Ивана в сверхчеловеческой преданности, в которую Иван не верит, но Вяземский сам в ней уверен. Главная преданность Ивану для него выше всего. Действительная сцена не в том, чтобы продать жену, а в том, чтобы чем угодно доказать свою преданность. Необходимо бороться с холодным рационализмом. И он считает, если речь пойдет о жизни. Вяземский ставит вопрос так: верь мне, докажу свою преданность чем угодно, нужна жизнь — возьми жизнь, нужна жена — отдай жену. Анна тогда идет в меру жизни. Отдать ее недорого, это бесценный дар. Вся сцена это одно: «Не казни верь мне, верни, верни свое расположение». Вяземский тут в жару, физически в жару, болен, температура 40 градусов. В голове только одна мысль — жить, жить, не потерять своего положения приближенного к государю опричника.

На одной из репетиций Алексей Дмитриевич, чтобы ясно понять, почему Белокурову не удастся задуманное, попросил Хмелева в полную силу сыграть сцену с Вяземским. Но вместо Белокурова пошел сам. Это была замечательная репетиция. Алексей Дмитриевич говорил своими словами, вернее, он почти не говорил, а только старался поймать глаза Хмелева, чтобы угадать, что сказать, как ответить. Он показывал рукой на шатер, в котором находилась Анна, и еле слышно шептал ее имя.

— Вяземский не продает жену, он умирает, — сказал Алексей Дмитриевич, возвращаясь к режиссерскому столику. — Он на самом деле умирает, и жалко жизни, и любви, и своих двадцати семи лет. «Возьми Анну» — должно звучать, как последняя невероятная, неистребимая надежда: а вдруг он оставит мне жизнь, вдруг я буду жить?

Хмелев, как всегда, слушая замечания другому, пересматривал и свое поведение в сцене:

— Я понял, в чем разница, — сказал Хмелев. — Белокуров меня не боится, а когда сейчас репетировал Алексей Дмитриевич, до меня дошло, что он смертельно боится меня. Сейчас Алексей Дмитриевич сыграл меня — царя Ивана, сыграл дистанцию, которая разделяет нас, и мне захотелось пересмотреть и свое поведение. Я все больше и больше прихожу к убеж-

дению, что, как только поймешь верный характер общения и верное физическое самочувствие, все заживет по-новому. Я неверно начинаю сцену с Вяземским. Меня сбивает ремарка «злбно оглядывая его».

Этого разговора ждал давно Алексей Дмитриевич. Его восхищало в Хмелеве стихийное стремление к целостному поведению. И когда Хмелев вгрызался в какую-нибудь отдельную сцену, Алексей Дмитриевич всегда взволнованно ждал, когда у Хмелева появится желание объединить отдельные части в общее. Он уже давно предлагал Хмелеву, чтобы в начале сцены с Вяземским Грозный был больше в себе, в своих мыслях, чтобы разговор с Вяземским вел делово, почти проходно. Вырывается, как личное и прямое, только «а убьют тебя, красавца — церковку на костях поставлю». Хмелев сначала сопротивлялся, но, зацепив что-то новое в общении с Алексеем Дмитриевичем, понял, что Грозный не может внезапно отбросить все мысли, которыми он живет перед боем, и переключиться на Вяземского. Для этого должно произойти что-то чрезвычайное. И это чрезвычайное происходит, когда он узнает, что Анна здесь, рядом. Когда для Хмелева что-то прояснялось в сцене, он тут же начинал пробовать, искать.

— Можно, я попробую начало сцены так: Грозный бродит между палатками весь в своих мыслях. Туман, нельзя начать бой, а все готово: все приказания уже отданы. И он ходит, ходит, думает о своем и вдруг увидел Вяземского. «Почему не на коне?» — надо спросить так, как спросил бы любого опричника. Тогда и Белокурову будет труднее осмелиться заговорить со мной о жене.— Хмелев, как это часто бывало, брал на себя неудачу сцены.— Во всем виноват я,— говорил он.— Что-то во мне самом такое, что Белокуров не боится меня.

После того как Вяземский предлагает Ивану жену, Грозный говорит: «Не кричи... Умирай тихо». Ремарка у Толстого такая: «Левой рукой Иван схватывает Вяземского за лицо, правой прижимает к себе с такой силой, что Вяземский задыхается. Из шатра появляется Анна».

Несмотря на то, что эта ситуация нам всем казалась мелодраматической, Хмелева манила экспрессия толстовской ремарки. Ему хотелось найти в себе порыв, который чудился автору.



— Ведь Толстой мог бы просто написать «душит» или «хватает его за горло», но ведь вот что он выдумывает,— восторженно говорил Хмелев,— «левой рукой схватывает за лицо, правой прижимает к себе».

Такая мизансцена слившихся тел под стать голько Микеланджело или Родену. По-видимому, Хмелев все время примерял ее в воображении. На одной из репетиций, неожиданно для всех, он вдруг вскочил со стула (репетиция шла за столом) и, подняв со всей силой Белокурова, закрыл ему левой рукой с широко растопыренными пальцами лицо. Кончиками пальцев он схватился за корни волос Белокурова, а правой прижал к себе так тесно, что Белокуров задохнулся. Задохнулся и от неожиданности и от дикого, страстного порыва, который вложил в свое движение Хмелев. Это было так сильно, так выразительно, так страшно, что никто из нас несколько секунд не мог произнести ни слова. «Нашел, нашел»,— говорил взволнованный Хмелев. Но буквально через несколько дней Хмелев уже говорил о том, что ни за что не будет выполнять ремарку Толстого, что она неминуемо приведет к натурализму, что после такой сцены он никогда не сможет сказать Анне, которая бросается перед ним на колени, прося о спасении мужа: «Аннушка, подойди ко мне», «Милая, красе твоей кланяюсь» и «Во сне блаженном такие-то живут».

— Мне нужно найти такие глаза, которые смогредли бы на Вяземского с такой страстной силой и ненавистью, чтобы это было страшнее какого-либо, может быть, очень эффектного внешнего приема. Мне кажется, что прямое физическое убийство меняет фигуру Ивана,— говорил Хмелев.— Мне хочется, чтобы после того, как я понял что мне предлагает Вяземский, у меня возник бы огромный внутренний монолог: «Нет, Афанасий... Не пойду в шатер,— я мертвый... И тебе тоже нехорошо быть живым... Не кричи... умирай тихо...». Я не бросаюсь на Вяземского, я не тороплюсь. Вяземский должен быть обречен взглядом, словом. Может быть, Грозный и не сам убьет его, а только прикажет; все равно Вяземский — уже мертвый. И «умирай тихо» — это должно звучать не в плане того, что один душит, а другой хрипит. Это призыв: «будь же человеком, хоть перед смертью не подличай». Когда входит Анна и видит мужа, валяющегося у царя в

ногах, его безумные глаза и тихого Грозного, у нее не должно быть ни крика, ни метания, хотя она поняла — смерть. И дальше — тихая сцена. Тогда фигура Грозного будет страшнее и крупнее.

Я любила наблюдать, как фантазировал Хмелев. Фантазируя, он все проигрывал. И образы его воображения становились реальными, чувственно осязаемыми... Сила воздействия его мышления захватывала и партнеров. И Белокуров и Иванова вовлекались в мир его образов.

Хочется вспомнить и о том, как щедро Хмелев относился к найденным выразительным средствам. Прошло еще какое-то время и Хмелев, найдя все внутренние ступенечки, засомневался в силе выразительности, построенной только на взгляде и слове. Он стал нервничать, ему казалось, что партнер не берет у него настоящего то, что он отдает ему. В какой-то мере он был прав, но вместе с тем стало очевидным, что отказ от пластической выразительности, которая в свое время была для него преждевременной, требовала возмещения, требовала какой-то новой формы выражения. Тогда Попов предложил ему не возвращаться больше к обсуждению варианта «удушения» и взять в руки посох. Хмелев сразу схватился за это предложение. Все внутренние ходы были уже найдены. Во взмах посоха он вкладывал такую же экспрессию, как когда-то в выполнение толстовской ремарки.

Белокурову — Вяземскому Алексей Дмитриевич предложил, не отрывая глаз от Ивана, пытаться уползти от него. Эффект сохранился в сцене, но звучал совсем по-иному. Хмелеву нравилось, что посох будет где-то ассоциироваться с тем, что было в Земском соборе, и в то же время будет звучать иначе. Посох, который возник в этой сцене в результате поисков выразительных средств для определенного момента роли, стал неотъемлемой принадлежностью образа — посох стал предметом костюма, частью его внешнего облика.

Хмелев был категорически против того, что Иван после боя (после того как Козлов в ярости, чтобы не выдать заговорщиков, откусывает себе язык), 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 Дмит-

риевич отмалчивался, говорил, что мы еще обдумаем 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 полностью, когда Анна пошла к нему с чаркой. Она обнаружилась в том, как он пил мед, в том, каким широким движением он бросил 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 «балует» себя, но после такого «баловства» им овладевало лихорадочно-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 Поповым. Сделали примерную выгородку. Я читала ему вслух сцену, а он проживал мысленно поведение Грозного. Это не был краткий и острый режиссерский показ, силу которого я неоднократно наблюдала. Нет, он как крупный актер прожил всю сцену, 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 Попов, после того как молча, но с огромной экспрессией прожил этот кусок.— Эту картину надо кончать молитвой. Хмелев все мечтает в какой-нибудь картине показать иступление 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».

— 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. Откинута голова, прижавшаяся к столбу прямая спина, широко раскинутые, вцепившиеся в скамейку руки, 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 произвольно вырвался у Алексея Дмитриевича, он опять вспомнил Шаляпина и расстроился, что не он первый осуществил его.

— Чудак вы человек, — говорил ему Алексей Дмитриевич, — я же без текста, вот у меня и вырвался стон. А вы его присобачите 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, актер уже примеривался к соревнованию...

Попов 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 и — 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. По-

этому 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».

«...Эх Ливония, одна-то сырость», — говорит один из персонажей картины, которая оказалась очень трудной для Попова. Эта реплика стала ходовой у всех нас.

«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. Он не мог 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. И Алексей Дмитриевич с поразительной доверчивостью вступал в длительные объяснения и отвечал на вопросы, которые в невероятном количестве сыпались на него. Мне было, естественно, проще разгадать, 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 Половым 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, поэтому часто импровизировал. С музыкальной точностью он ощущал необходимость нового движения на сцене, которое привнесет неожиданное звучание происходящему.

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 картины Алексей Дмитриевич добивался многообразными ходами. Меняющийся свет давал впечатление рассеивающегося тумана. Обнаруживались палатки, большой военный лагерь. На горизонте — город с вышками церквей. Светлая, серебряная река и громада неба с красным от заслоняющих его дымов боя или пожаров солнцем. Все это поддерживалось симфонией звуков. Скрип гуляй-города, переключка 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.

Он добивался того трудно повторимого на сцене и так знакомого каждому в жизни ощущения, когда после длительного ожидания наконец наступает то, чего ждешь, — это всегда застаёт человека немножко врасплох.

Молчаливый выход пятидесяти человек, каждый из которых шел сюда потому, что знал, что сейчас пред-

стоит общая молитва, но, помимо этого, был загружен собственными мыслями о своем и автоматическиправлял что-то на себе,— этот выход был одной из великолепных находок Алексея Дмитриевича.

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 и 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, коснувшись правой рукой пола. Именно это движение быстро склоняющихся фигур, которое шло синхронно с проходом Хмелева, делало движения Грозного такими выразительными.

В момент организации большой массовой сцены Алексей Дмитриевич обладал необыкновенной властью и темпераментом полководца. Он тратил много времени, чтобы каждый из участников понимал, 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 бесконечное количество раз 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. Он 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...



## СПЕКТАКЛЬ-КОНЦЕРТ

(«Глубокая провинция»  
М. Светлова)

Есть спектакли, которые запоминаются как мелодия. Еще и теперь, через тридцать лет, во мне звучит «Глубокая провинция» М. Светлова в постановке А. Дикого (режиссеры Б. Тamarin и И. Виньяр). Звучит не только в том смысле, что там были песни дорогого мне композитора В. Оранского, которыми был насыщен спектакль. Они действительно были там и



врезались в душу так, что, если вспомнить при мне, предположим: «Девушка в соломе ночевала, ах, какая девушка была», — в памяти мгновенно всплывает и мотив, и тональность, и вся атмосфера весенней природы, и сцена в шалаше, в которой пелась эта песня. И все-таки, говоря, что во мне звучит спектакль, я имею в виду другое: он весь был как песня. Его музыкальность шла гораздо дальше непосредственных музыкальных мотивов, будь то голос, гитара, гармонь или рояль. Оглядываясь на свой полувековой зрительский опыт, я мало могу назвать спектаклей столь музыкальных по внутренней сущности, по слаженности всех частей, по полноте согласия между автором, режиссером, художником и композитором.

«Лирическая пьеса в 3-х действиях» — так скромно был обозначен спектакль в афише Театра имени ВЦСПС, сыгравшего премьеру в конце 1935 года.

Что скрывалось за этим обозначением, слишком скучным для того, чтобы выразить своеобразие спектаклей Дикого? Образное решение большой художественной силы и точности. Богатство сценических приемов, многие из которых сегодня прочно вошли в обиход, а тогда поражали свежестью и оригинальностью: они родились впервые именно в этом спектакле и раскрывали суть светловской пьесы.

Интересно, что к тому времени, как Дикий принялся за «Глубокую провинцию», она успела провалиться (это — точное слово) в ряде других городов, в том числе таких крупных, как Ленинград и Киев. Перечитывая пьесу сейчас, я догадываюсь, что тут произошло. Повидимому, ее восприняли как бы буквально, в бытовом соответствии со всем тем, о чем в ней говорится, и это помешало проникнуть в природу светловского мышления. Колхозная пьеса казалась делом знакомым, вот ее и ставили как колхозную, с оглядкой на бытующий сценический канон.

А Алексей Дикий, у которого была в те годы репутация режиссера не только дерзающего, но и охотно дерзящего (это он пустил по Москве эпатазирующую фразу о том, что берется поставить телефонную книгу), отнеся к «Глубокой провинции», первой пьесе Михаила Светлова, с удивительной бережностью. Все его усилия были направлены к тому, чтобы выразить Светлова, донести до зрителя его слова и мысли, особенности его

драматургического почерка, его поэтичность и его театральность. И на этом пути самого Дикого ждал оглушительный режиссерский успех.

Это казалось странным потому, что Дикий был совсем иным художником, чем Светлов. Режиссер «земной», он любил быть на сцене, густой и пряный, любил яркие краски, насыщенное до предела действие. Таким я запомнила Дикого в его лучших спектаклях — «Блохе», «Леди Макбет Мценского уезда», «Смерти Тарелкина», позже — «Тенях». Среди его сценических побед «Глубокая провинция» занимает какое-то особое место. Казалось бы, Дикий должен был потерпеть неудачу при встрече с такой пьесой, как «Глубокая провинция», или сломать хрупкую индивидуальность Светлова, подчинив ее своей художественной воле. Не случилось ни того, ни другого. Напротив, именно Дикий оказался замечательным толкователем светловской пьесы, поняв ее неожиданно верно и тонко.

В качестве пьесы о колхозной деревне середины 30-х годов «Глубокая провинция» и тогда разочаровывала, разочаровывает и сейчас. В ней нет сюжета, она распадается на отдельные, слабо связанные между собой звенья, каждое из которых может быть, а может его и не быть: политотдельцы борются за урожай, трактористы днюют и ночуют в поле, идет авральная погрузка зерна, преодолеваются трудности (не хватает хлеба, людей, тракторов, не хватает времени для сна и отдыха), и все завершается как будто бы банально и счастливо — праздником изобилия. Герои пьесы лирически ослаблены, их мечтательность кажется беспредметной, да и сами они не слишком характерны для колхозного житья-бытья — не те фигуры, как говорится: ущербная старая дева, в прошлом борец; музыкант, прижившийся в сельской коммуне и рассуждающий о «божественном Бетховене»; друзья-интернационалисты, венгр и немец — явно комическая пара — в качестве председателей колхозов; какие-то допотопные старички-мужички, колхозные ходатаи; «шесть пудов любви», по большей части неразделенной. Словом, некий лирический винегрет из куплетов, острот и прочувствованных монологов. Как легко было предъявить такой пьесе упрек, что она не вскрывает всей глубины процессов, характерных для колхозной деревни того исторического этапа развития! Как легко было обескрылить музу Светлова, заявив,

будто это «не чайка, а просто дичь», что когда-то пришлось выслушать в свой адрес и такому великому драматургу-поэту, каким был Антон Павлович Чехов! Сегодня мы хорошо знаем, как уязвима подобная критика, не желающая считаться с теми законами, которые «автор сам над собою поставил».

Не так увидели «Глубокую провинцию» Дикий и художник Н. Шифрин.

Прежде всего мне хочется сказать — я не найду более точного определения, — что это был городской спектакль о деревне. Спектакль по пьесе драматурга-горожанина, поставленный режиссером-горожанином, в оформлении художника-горожанина на сцене столичного театра. Поверхностному, командировочному изучению жизни, рождающему лишь относительную поверхностную же верность изображения, Дикий противопоставил право художника взглянуть на предмет как бы несколько со стороны, что предполагает заведомую неполноту картины, но позволяет выделить в ней то главное, что равно интересно и для колхозника, и для рабочего, и для ученого, словом, для каждого человека, любящего свою страну.

Поэт фиксирует в колхозной действительности лишь то, что волнует его воображение, потрясает душу. Он не обязан быть скрупулезно верен фактам. Его пьеса — не слепок с природы, не документальная повесть, но, как писали в связи со спектаклем Дикого, лишь сумма мыслей и впечатлений поэта от новой деревни, то, что им слышано и понято в музыке наших дней.

Под руками Дикого «лирическая пьеса в 3-х действиях» обратилась в свободный поэтический рассказ с переходом от прозы к стихам, с элементами сказочности, метафоричности образного языка. Самую застенчивость, драматургическую угловатость Светлова Дикий сумел сохранить как чудесное сценическое качество. Он нашел тонкую, верную интонацию для этой юношески свежей пьесы, и все в ней стало и привлекательным и стройным.

Покоряла ясная, какая-то лучистая атмосфера спектакля, нравственная чистота людей, живущих в нем, прозрачность не только сценического рисунка, но как бы самого воздуха жизни, о которой рассказывает театр.

Спектакль Дикого звал к поэтическому восприятию жизни: он раскрепощал, окрылял смотрящего, обращая



его мысль к предстоящим свершениям, к тому, что еще не сбылось сегодня, зато завтра непременно сбудется. Герои жили словно в двух измерениях: в сегодняшней бедной и трудной реальности (эти трудности не были смазаны — они весьма ощущались в спектакле) и в мире грядущего, ими предугадываемого. Как говорит героиня Светлова Сима: «Мы спать не будем, но видеть будем с тобою розовые сны». Этот характер грезы, возвышенного мечтания приобретали многие эпизоды спектакля, в особенности стихотворные. То ли сон, то ли явь: узнаешь жизненную картину, перед тобой развернутую, и тут же, вместе с героями, забегаешь воображением в завтрашний день. Недаром ведущий (сегодня — избитая, а тогда достаточно редкая фигура на сцене) адресовал весь спектакль «будущему гражданину». Там были, помнится, и такие строки:

«Он посмотрит впереди себя —  
Сколько воздуха и сколько света!  
Свой подол зеленый теребя,  
Перед ним смущенная планета...  
И увидит он во мраке дней,  
Как мы верили и воевали,  
Как покой для будущих детей  
Работяги-предки добывали...»

Этот чисто светловский образ планеты, очищенной и омытой благородной мечтой поэта, помолодевшей, смущенной, в зеленом переднике, был тонко и артистично воплощен в спектакле. Он был поэтичен и был лишен сентиментальности. От этого уберегала светловская ирония, отлично почувствованная и режиссером, и художником, и исполнителями. Ирония скромного и остроумного человека, ненавидящего выпренность и всегда готового, опережая других, посмеяться над нелепым, неуклюжим в себе. Вспоминая спектакль, я словно вижу в нем насмешливый светловский глаз, его характерный прищур, тот юмор, который никогда не покидал поэта. В другой пьесе — «Двадцать лет спустя» — Светлов говорил о своей комсомольской юности как об «очень трогательной, чуть смешной». Это вот сочетание смешного и трогательного жило в спектакле, придавая ему неповторимое светловское обаяние.

Здесь я позволю себе одно отступление.

Я поздно подружилась с Диким — в 50-х годах, когда он был уже серьезно болен. Я приходила к нему домой, он лежал на тахте, прикуривая папироску от папироски, уговаривал меня ставить «Иванова» в Театре имени Пушкина (что потом и осуществилось), мечтал о «Фальшивой монете» Горького, читал монологи Бориса Годунова — этот образ преследовал его до конца дней. Я присматривалась к нему — художнику и человеку — и постепенно постигала то, что казалось мне странным в 30-е годы: почему именно Дикому удалось «Глубокая провинция».

Была в нем обостренная болезнью, но, очевидно, присущая ему душевная уязвимость, от которой он защищался юмором. Была доверчивость, тяга к доброму слову, дружескому рукопожатию. Была, как ни странно, детскость, наивность цельного, духовно здорового человека. Была неожиданная в этом возмутителе общественного спокойствия, каким он виделся многим, деликатность. А насмешливая стойкость, с которой он сносил свое положение больного, догадываясь, как безнадежен финал, вызвала у меня глубокое уважение.

Меня не покидает одно печальное сопоставление.

Тридцать лет назад, в «Глубокой провинции» Светлова, поставленной Диким, где-то за сценой умирал от рака директор МТС Петрович, образ которого любовно доносили до зрителя все персонажи. Их забота о нем сводилась к одному: «Пусть он жизнь свою весело доживает». И он старался дожить ее весело, комически утверждая, что у него просто-напросто корь и ему бы «на детской коечке полежать». Потом настал черед при аналогичных обстоятельствах «весело доживать» Алексею Дикому, что и было им выполнено, а вот уж в наши дни — Михаилу Светлову (предсмертные остроты которого ходили по городу; осмеивая свой недуг, он как бы нравственно его побеждал). Здесь нет случайности: в самой смерти своей Светлов и Дикий оказались неожиданно схожими. В чем-то важном, существенном они были близки — иначе не возникло бы такой полноты взаимопонимания между ними.

Но то бросающееся в глаза различие, которое существовало между плотным, кряжистым, ширококостным Диким и узким, тонким Светловым, между фламандским духом творчества одного и пастельной палитрой другого, не могло не сказаться и в «Глубокой провинции».

ции». Может быть, именно то, что их обоих дополнил такой художник, как Шифрин, помогло создать особенно своеобразный образ спектакля. Чутко следуя за автором, Дикий вовсе не отказывался от себя. Он был узнаваем и в этом спектакле. Его рука, его почерк, крупный и размашистый, угадывался в контуре многих фигур — в том, что они были какими-то первобытными, раскоряченными, будто мохом поросшими. Очень колоритные лица. Очень дремучие бороды. Самые скрипучие сапоги. Самые мохнатые из всех возможных шапки. Самые бурные темпераменты. Способность «вкладываться» в любое дело до интенсивнейшей степени.

Это был типичный для мышления Дикого ход — предельно земное в предельно поэтическом спектакле, и именно это раскрывало своеобразие светловской образности. Но это был одновременно и способ иронически опрокинуть понятие «глубокой провинции», вынесенное в заголовок светловской пьесы. Перед нами предстало село, кипящее в котле исторических преобразований. Еще вчера эти люди были задавлены мелкими интересами деревенской жизни, сегодня же они жадно тянутся к свету, культуре. Зреют новые чувства, вырисовывается новая психология свободного человека. Наблюдательность Дикого насыщала спектакль теплыми красками жизни.

Сам Дикий определил жанр «Глубокой провинции» как спектакль-концерт (так сказано в его интервью о спектакле и в ряде позднейших статей).

Спектакль-концерт! В одном этом определении уже заложена необходимость отказа от фотографической иллюзорности, обещание сценического лаконизма, право довольствоваться намеком; возможность более непосредственного, чем в обычном спектакле, контакта со зрителем. В спектакле-концерте заложено стремление к музыкальности рисунка (концерт!), к поэтическому мышлению: поэт как бы непосредственно обращается к зрителю со сцены.

Лаконизм — модный термин. В наши дни он в ходу, но как часто за ним скрывается лишь уничтожение образности, нейтральность формы и ее, в сущности, неугаданность. Пустая сценическая площадка еще ничего не говорит, она возможна и в современной пьесе и в античной трагедии — это технологический прием, часто подменяющий подлинное образное решение.



Форма «Глубокой провинции» выросла из сути светловской пьесы и выражала именно ее свособразие. Немногословие и художественная краткость были не самоцелью, а способом раскрытия авторской интонации.

Я должна еще раз отметить, что Дикий нашел себе на этом пути замечательных союзников в лице художника Н. Шифрина и композитора В. Оранского. Я встречалась в работе с обоими и по личному опыту знаю, как они были чутки к «лицу автора», как склонны к поэзии в собственном творчестве, как восприимчивы к замыслу режиссера. «Глубокая провинция» родилась под счастливой звездой. Это был спектакль единомышленников, что всегда способствует успеху произведения (конечно, говоря так, я не думаю умалить заслуги Дикого — это он выбрал себе в помощники Шифрина и Оранского, ибо точно знал, чего хотел).

«Глубокая провинция» была решена условно. «Натуральный» колхоз на сцене не возникал. Была центральная площадка, очень красиво, я бы сказала, музыкально изогнутая, выступавшая к зрителю плавным языком, и две боковые площадки поменьше, на которых (теперь трюизм, а тогда открытие) были установлены два черных концертных рояля. Пол сцены был паркетный: отлично обработанный, он блестел, как зеркало. Об этом много тогда говорили (только Дикому с его парадоксами могло прийти в голову играть колхозную пьесу на паркете), но, в общем, говорили восхищенно, ибо паркет в «Глубокой провинции» не был манерничеством: он точно выражал режиссерскую мысль.

Я уже писала о том, что это был городской спектакль. Встав на путь рассказа зрителю о колхозной жизни со слов поэта, Дикий стремился установить, что дело происходит не там, в деревне, а здесь, в Москве, в зале театра, куда силой воображения поэта и участников спектакля вызываются картины колхозной жизни. Паркет способствовал этому впечатлению.

Для той же цели — быть связным между зрителями и возникающими из дымки воспоминаний персонажами действия — понадобился ведущий или конферансье спектакля-концерта (артист В. Пестовский, позже сыгравший Петруччо в «Укрощении строптивой» в ЦТСА). Этот интеллигентный человек в нейтральном черном

концертном костюме выходил на пустую сцену и читал пролог-обращение к потомкам, мною уже цитированный.

Роль ведущего не исчерпывалась прологом. У него были скромные, но достаточно выразительные функции в спектакле. Он сплошь да рядом перехватывал стихотворную эстафету у участников, а также произносил заставки-эпиграфы к каждой картине, специально написанные Светловым по просьбе Дикого. Иногда в этих заставках предварялся сюжет и обстановка картины (припоминаю что-то вроде «Серафима одна, одинокая, старая... На стене гитара...»), иногда шире — тема картины, связанная с сюжетом лишь отдаленной ассоциацией. Помню, с каким тактом и внутренней музыкальностью вел свою роль Пестовский.

Из внесценических персонажей в спектакле был еще аккомпаниатор — тоже в черном костюме. Он появлялся за роялем в тех случаях, когда песня не имела оправданного сюжетом сопровождения, но выносилась на авансцену как концертный номер. Так было, в частности, с песенкой Шульца о храброй Гретхен («Ночь спускается в Курфюрстендамм»).

О концертной форме спектакля напоминали и некоторые другие элементы оформления, в частности — черный, резной, полированный стол и венские стулья, переходившие из картины в картину. Ясно, что они не были принадлежностью политотдела или шалаша тракториста. Они были частью обстановки данного концертного зала, убранством эстрады, которое по ходу дела использовалось, чтобы актеры могли расположиться в шалаше, или столовой, или политотделе.

Эти изящные, художественно выполненные вещи хорошо отвечали тому духу поэзии, которым был напоен спектакль. Стильный стол в шалаше — нонсенс с точки зрения натуралистического спектакля. Здесь же эти вещи раскрывали цельность замысла спектакля-концерта. Зритель испытывал радость от встречи с романтизированным, приподнятым бытом. Все детали были тщательно продуманы. Настоящего шалаша на сцене не было. На черном фоне три скрещенные жерди — так Шифрин и Дикий решали это место действия. Не было и дождя, от которого Бутылкин и Женя укрываются под одним плащом. «Дождь» делали актеры за кулисами, постукивая кончиками пальцев по листу фанеры.

Кроме стульев, стола и еще некоторых обиходных предметов на сцене была только ширма, цвет которой менялся, следуя за эмоциональным движением спектакля, да задники, пастельные, легкие, вдохновенно написанные Н. Шифриным.

Ах, эти задники! Какое незабываемое впечатление они оставляли! Как хорошо отвечали они духу поэзии Светлова своей интимностью, простодушием. Как четко и в то же время нежно проступало в них белое на белом, что казалось непостижимым живописным фокусом.

В архиве Н. Шифрина (не знаю, было ли это опубликовано) я прочла следующую запись, относящуюся к «Глубокой провинции»:

«На белых занавесах, полотнищах, как стихи на белой печатной странице, то рисунком, то акварелью, занимая лишь небольшую часть и оставляя большие поля, изображалось метафорически состояние действующих лиц или среда».

Что там возникало? Даль полей, уходящая за горизонт, очень русская, бескрайняя, линия высоковольтной передачи, проступающая сквозь марево, кусок почвы, на котором стояли вышки, взятый в каком-то странном условном ракурсе. Двуствольное деревцо на круглой, как чаша, подстилке из мха — так рисуют природу дети; а на деревце не листья, а венки, венки, венки — символ Симиных спортивных побед (воображаемых, как это выходило в спектакле). Наконец, березки в сцене колхозного праздника, памятные всем, кто видел «Глубокую провинцию», — лучшее, что было сделано Шифриным в спектакле: тоже условные, одни стволы, изогнутые, парящие в воздухе, и лишь кое-где промелькнет опадающий лист, признак осени. Это был сказочный, кружевной, прозрачный лес, который дышал поэзией.

Я уже сказала, что кроме задников, ширмы, стола и стульев на сцене был лишь жесткий минимум игровых деталей. Важно понять, какие это были детали и как они отбирались Диким. Здесь, как и в принципе оформления «Глубокой провинции», все вытекало из общего замысла постановки.

В столовой политотдела не было тарелок, ложек, стаканов. Заведующая столовой Серафима несла, обжигаясь, воображаемый суп, а Павел и Бутылкин его



жально или, но публика в это верила. Не было телефонов в политотделе и в комнате Симы — они подразумевались, как и тарелки в столовой. Даже папиросы отсутствовали, хотя о них есть текст в пьесе. Все эти воображаемые предметы обыгрывались.

Прием диктовался замыслом. Дикий стремился привить актерам новые средства выразительности в спектакле, который виделся ему легким, пунктирным, концертным.

Дикий как бы заранее уславливался со зрителем. Три скрещенные жерди — обозначение шалаша. Гитара на стуле в комнате Симы — обозначение стены («На стене гитара...», — говорит ведущий). Два ряда стульев, веером расходившихся к зрителю, на которые весьма откровенно наброшен зеленый ковер — обозначение лужайки (сцена называлась «В гамаках», но бухгалтер и Сима полулежали на стульях, а гамаки — их контуры — были обозначены на занавесе).

Так же была решена сцена разгрузки хлеба из вагонов железной дороги. Не было мешков и не было массовой сцены. Дикий и Шифрин использовали обыкновенный брезент и подперли его в разных местах деревянными костылями: получилась гора мешков, выпиравших своими углами и натягивавших брезент. Вся разгрузка шла за кулисами — по ходу дела убирались костыли и спадал брезент, так что казалось, будто гора хлеба тает на глазах у зрителя. Только один мешок (снова обозначение, символ) лежал отдельно, на самой сцене. Его с усилием, кряхтя и тужась, поднимал предколхоза Прохоров и, тяжело ступая, уносил за кулисы, откуда раздавалась аккомпанировавшая работе песня: «Сквозь глухие полустанки, сквозь большие города по республике проходят золотые поезда».

Наконец, день урожая, праздник осени: во всю сцену фронтально располагались столы, заваленные откровенно бутафорской снедью: там были арбузы, жареная птица, яблоки, румяные калачи — все вкусное, яркое, и это тоже было образной стихией праздника — красивый, нарядный натюрморт.

Но Дикий не был бы Диким, если бы во всю эту легкую, концертную образность не вторгло нечто, свойственное только ему одному. В своем полемическом задоре он утверждал как раз в те дни, что можно вывести на сцену живую лошадь и никого не шокиро-

вать, стоит лишь «провести это через искусство». И вот в «Глубокой провинции» он ее вывел!

Живая лошадь! — казалось бы, натурализм высшей марки, эффект сомнительного свойства, применявшийся разве что в пышных оперных постановках Большого театра. Но в «Глубокой провинции» лошадь становилась искусством, потому что не только поражала озорством, но каким-то образом подчеркивала неповторимость выразительных средств. Дикий выводил лошадь на паркет, ставил в самый центр сцены, вороную, красивую, сытую, она была иронически увенчана гирляндами роз и на ней восседал мальчишка в белой рубашке. Возникла парадоксальная смесь натурального и условного (не эклектика, ибо здесь не было недосмотра или случайности, а было сознательное опрокидывание привычного, смещение жанра, гротескный сдвиг). И все это непостижимым образом переплавлялось в искусство и «вписывалось» в этот удивительный спектакль. Да и действительно, лошадь на паркете! — именно это, по-видимому, исключало натуралистические ассоциации. Были, помнится, и живые петухи на руках у хода-таев-старичков, и это тоже не казалось натурализмом, потому что сами старички были не бытовые, а сказочные, метафорические.

Вообще сказочная нить легко и свободно влетала в спектакль. Помню, как В. Пестовский перед одной из картин произносил двустигшие: «Девушки ночами пишут письма, почтальоны ходят по земле», — и казалось, что он вводит нас в сказку. Так же звучал рассказ Симы о том, как она отдала 25 процентов своей зарплаты в фонд жертв фашизма. Весьма земное, полное сегодняшних примет событие, а А. Панова говорила это так, что и не поймешь, было ли, не было, — может быть, это только пригрезилось ее Симе. И слова: «Жила-была одна некрасивая девушка» — превращались в ее устах в сказку. Наконец, совсем уж сказочными выглядели в спектакле старички (они очень хорошо играли — особенно я запомнила И. Пельтцера).

Старички ходят из колхоза в политотдел и из политотдела в колхоз — их посылают, когда нужно что-нибудь выпросить, они умеют брать измором; отвязаться от них невозможно. Дикий обратил сугубое внимание на светловскую ремарку, где написано, что старички — явление полумистическое. Несмотря на весьма

допотопный облик — бородатые, в длиннейших тулупах, старушка в платке, спущенном до самых глаз, — они казались легкими, воздушными. Они не выходили на сцену, а как-то возникали на ней; не разговаривали, а вторили друг другу, наподобие эха («Так, говоришь, подождем?...» — «Подождем». — «Некуда торопиться...» — «Некуда...»). Они покорно усаживались в уголке, терпеливо поднимая кверху один палец (когда требовалось выклянчить один трактор у Павла) или пять (когда требовалось выклянчить пять плотников у Прохорова). И исчезали со сцены внезапно, словно таяли в воздухе. И вместе с тем они были какими-то современными и убедительными. Такой уж это был спектакль!

Несколько слов о финале, следовавшем за колхозным праздником: Сима с Прохоровым, а затем Женя с Бутылкиным отправлялись «по грибы» в ту самую березовую рощу, которую написал на тюле Шифрин. У автора ремарка: «Сцена третья: «Ау! Ау! Ау!». Дикий развернул это указание в большую пантомиму, по поводу которой немало было сломано критических копий. Дикого обвиняли в том, что в этой сцене он ушел от темы спектакля увлекся самодовлеющей театральной игрой. Я с этим никогда не была согласна. Поэтичность среды, в которой разворачивалась пантомима, поражала чистотой и лиричностью. Многоголосие «Ау! Ау! Ау!» звучало на редкость музыкально. Выбегали молодые пары — их было много, десять, двенадцать, — кружились, брались за руки, исчезали в вечерней дымке. И все это подчинялось общему ликующему настроению финала.

Впрочем, это был еще не самый финал. После сцены «Ау! Ау! Ау!» шла песенка тракториста, завершавшая спектакль неожиданно тихо и удивительно скромно. Собственно, тракторист уже был в этот момент не трактористом. Он подменял ведущего, которого в финале не было, — по-видимому, Дикому хотелось, чтобы в финале колхозный «Беранже» то ли спел, то ли вымолвил слова о том, как в «предутреннем небе, над землею горя, на красивой телеге выезжает заря», — и утвердил под занавес идею-мечту Светлова: «На веселой планете замечательно жить!».

То ли спеть, то ли вымолвить — это был главный, хотя и не единственный способ исполнения песен в «Глубокой провинции». В спектакле были и самостоя-



тельные песни — песни-раздумья, песни лирических обобщений. Но больше было таких — не то песни, не то байки. Актеры не пели, а напевали. Случалось, что первый куплет они проговаривали почти про себя, пользуясь им как мостиком от обычной речи к песне. Так, я помню, задумчиво, чуть скандируя, но уже под аккомпанемент говорил тракторист: «Как среди стареньких тополей молодая сосенка, поднялась среди людей боевая песенка» — и лишь затем возникала мелодия. Помню я и то, как Сима, в полном одиночестве прощавшаяся с мертвым Петровичем, бесцельно бродя по комнате, вся в своих мыслях, машинально прикасалась к грифу гитары, проводила рукой по струнам, в полузабытьи шла с гитарой на авансцену, брала, как бы не замечая, стул, садилась прямо перед рампой и тихо-тихо пела. Не было никакого кощунства в том, что в комнате, где лежал покойник, звучала гитара, напротив, когда Сима чуть слышно не то вздыхала, не то пела: «Вставай, начальник, вставай! Вставай!» — становилась до слез жаль обоих — и погибшего на посту Петровича и некрасивую, одинокую Симу.

Песни входили в спектакль как внутренняя потребность. Они отвечали состоянию души героев и пелись доверительно и интимно. Так читал свои стихи сам Светлов, да и музыка Оранского была такова, что требовала именно этой манеры исполнения.

Как писать о композиторе, сумевшем так органично слиться с замыслом спектакля? Пожалуй, после Ильи Саца я не могла бы назвать ни одного композитора, который был бы так чуток к драме, как Оранский. Музыка в спектакле была очень красива и скромна. Она вырастала из бытующих интонаций, казалась знакомой, как бы предчувствуемой заранее. Она идеально отвечала характеру творчества Светлова, его детскости, иронии. Она была прозрачна и легка, как весь спектакль. Песен было много, они начинали и заканчивали картины, вторгались внутрь действия, бывало и так, что песня наслаивалась на песню, но не возникало ни малейшего ощущения перегрузки, ибо герои могли говорить, а могли и петь, и это было правдой их внутреннего самочувствия, их естественным поведением.

Наконец, актеры. Я не знаю, как этого добился Дикий, но не слишком-то сильная труппа Театра ВЦСПС жила в спектакле одним дыханием. Единство

понимания всеми участниками пьесы Светлова создавало прелесть этого спектакля.

В одной из рецензий о «Глубокой провинции» критик А. Гурвич писал о том, что Светлов там «пост свои лучшие песни под гримом каждого из своих персонажей». Это было действительно так и, несмотря на всю условность спектакля, верилось, что люди на сцене — живые. Хотелось их узнавать, с ними дружить, учиться у них любви друг к другу, к родине.

Помню тракториста — П. Никандрова, который поверяет свою биографию мальчугану; он понимает, что мальчуган не в силах проникнуть в то, что волнует его — взрослого человека, но мальчик слушает, и тракторист, не торопясь, взвешивает свою жизнь, просматривает, что было в ней правильно, что неправильно, — и вот эта сосредоточенность, умение погрузиться в свои мысли, понимая, что рядом сидит живое существо, делало внутренний мир тракториста необычайно ярким. Сима откровенничает с бухгалтером на лужайке — это два разных человека; они говорят, но друг друга как бы не слышат, каждый занят своим, существует в своем. Перед нами обнажается большое сердце некрасивой женщины, и мы тянемся к нему.

Все они, светловские люди, были красивее душой, чем телом. Дикий сознательно нагнетал внешнюю несуразность, усиливая контраст. Вот тощий, длинный донкихотистый венгр Керекеш (Н. Сергеев) и немец Шульц (Я. Штейн) — маленький, толстобрюхий бюргер. Они являлись вместе, как попугай-неразлучники, и в своем комическом несходстве напоминали популярные некогда киномаски Пата и Паташона. Они запальчиво ссорились, смеша публику, и были так естественны в этом, что легко было представить себе их в любых внесценических обстоятельствах. Но, по сути, это была трогательная пара — преданные друг другу, стране, которая их приютила, идее интернационализма, мечте о свободе своего народа. Они и воспринимались зрителями как прекрасные люди.

Дикий никогда не шел в искусстве банальным ходом. Жизненная неожиданность была его девизом. Тракторист написан Светловым-лириком. Вот он сидит в шалаше, тихонько наигрывает на баяне и грезит о девушке, которая «в соломе ночевала», о прекрасной девушке, которой он был бы счастлив понравиться на-



яву. Дикий дает роль П. Никандрову, актеру с юмором, круглолицему крепышу с заливчатским чубом, косая сажень в плечах. Нечего и говорить о том, что, найдя подлинную лирику в человеке, физические данные которого как будто бы и не подходили к роли, Дикий обогатил образ, внес струю подлинной жизни в спектакль.

Урядников, по автору,—преподаватель музыки, энтузиаст, осевший в сельской коммуне. Легко было увидеть здесь интеллигента, утонченную личность. В спектакле Урядников (В. Уральский) напоминал «не то конюха, не то сторожа», как выразился один из рецензентов. Высоченный мужик в дохе, осыпанный сеном (виднo, ехал в телеге), рыжая борода воинственно задрана, большие руки энергично рубят воздух. Но его артистизм угадывался, он ощущался во всем поведении Уральского. Верилось, что «искра божия» живет в этом крупнотелом, ироническом чудаке.

Но самым рискованным ходом А. Дикого был выбор А. Пановой на роль Серафимы. Панова блестяще сыграла свою роль, и, по существу, именно эта актерская победа стала камертоном всего спектакля.

О Серафиме у автора сказано: «Огромная. Лицо перекошенное. Лет 37». Известно также, что она была когда-то борцом и обладает избытком физической силы. Панова же — хрупкая, небольшого роста, с мелкими чертами лица. Она меньше всего подходила для роли Симы, но Дикий настаивал: ему виделась в этом несоответствии данных какие-то интересные возможности.

Слова Серафимы о ее спортивных успехах, так же как и признание, что в ней «бушует плоть», не вымывались, но доходили как выдумка обиженного природой существа, стремящегося хоть чем-то выделиться, показаться интересным. Сама она верила в то, о чем говорила, как горьковская Настя верит в сочиненных ею Раулей и Гастонов, нам же, зрителям, становилось грустно от этого то ли мечтания, то ли хвастовства (недавно я узнала, что так и было задумано. Панова рассказывала, что Дикий много раз говорил ей о Серафиме: «Она все врет!»).

Нельзя сказать, что Серафима была в спектакле некрасива. Скорее, она казалась до удивления стертой, блеклой. Маленькая, серая, стареющая мышка. Лицо



без запоминающихся черт, брови отсутствуют, цвет губ сливается с кожей. Была она странно, безобразно одета — длиннейшая юбка, спортивного типа зеленая куртка, наглухо схваченная огромной английской булавкой у ворота, волосы прилизаны, стянуты в узел-кукиш. Все вместе выглядело сиротливо и жалко.

Я долго не могла понять, чем это достигалось, откуда шла эта тусклость. И вдруг сообразила: у Пановой просто-напросто не было грима. Никакого, даже самого минимального. Рядом с яркими, характерными лицами других героев, рядом с черноволосой, румяной красавицей Женей (В. Елисейевой) Серафима воспринималась именно так, как хотелось Дикому: существом без лица.

Такова была внешняя сторона. Что касается внутренней, то здесь Панова талантливо раскрывала нам щедрое сердце Симы, ее женственность, ее умение быть нужной людям. Драма Симы не затушевывалась актрисой, но боль ее была скромна, светла. Пановой при помощи Дикого удалось создать удивительно современный образ. Серафима была бы очень несчастна в старое время, несостоявшаяся женская доля означала бы для нее конец всего, жизненный тупик. Сейчас же она почти во всем счастливый человек: отсутствие личного счастья восполняется счастьем работы, общения с людьми, участием в общем деле.

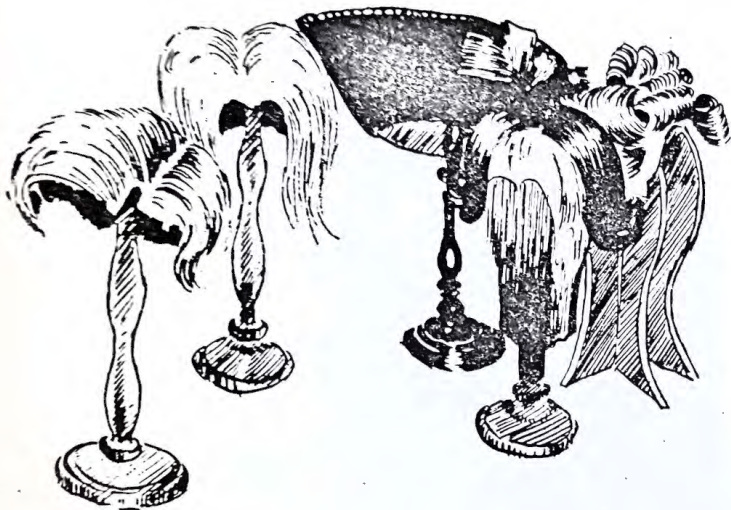
Панова доносила все эти нюансы с удивительной тонкостью. У нее было много песен в спектакле, она и пела и проговаривала их под музыку на редкость тепло и выразительно. Она была органична во всем, и зритель уносил с собой в жизнь «внутренний груз» ее Серафимы: легкость грусти, застенчивость мечты о личном, красоту одинокой души, в высшей степени склонной к поэзии.

Не забуду, как в первой сцене (столовая МТС) двадцать минут, пока шло совещание работников политотдела, Серафима — Панова сидела в уголке и слушала, только слушала, не произнося ни слова. Но она вся была там, с этими людьми, планировавшими лучшую жизнь в деревне. То, что они говорили, касалось ее непосредственно, живо, хотя она и оставалась незамеченной участниками разговора. Может быть, это высшая похвала актрисе, когда запоминаешь сцены, в который она только слушала!

И вот эту Симу автор награждал в финале запоздалым приходом любви. Все такая же нелепая: в светлом платье с оборками, на высоких каблуках, отчего Серафима ходила трудно, сгибая колени, с огромным гребнем в жидких волосах, она хорошела на глазах, когда Прохоров — первый в ее жизни мужчина — обращался к ней как к привлекательной женщине. Помню сцену, в которой Серафима уходила с Прохоровым в лес, навстречу своему счастью. И зрители плакали — право же, это были очень чистые слезы! Серафима расцветала, как бы внутренне освещалась. Только потом я узнала, что это достигалось не только умением актрисы поверить во все происходящее, но и тем, что, по замыслу Дикого, она впервые появлялась на сцене в гриме.

В Серафиме Пановой, как в фокусе, сосредоточивались лучшие черты спектакля Дикого: глубокая искренность, яркость переживания, юмор, возвышенное «направление ума».

Главный урок спектакля «Глубокая провинция» заключается, пожалуй, вот в чем: ничего не получится, если на поэтический лад будет настроен кто-то один — драматург, или режиссер, или художник, или даже актеры. Лишь все вместе создают произведение искусства. В связи с «Глубокой провинцией» не только Светлова, но и Дикого, и Шифрина, и Оранского называли поэтами театра. Они ими и были, и потому одержали такую значительную, вошедшую в память моего поколения художественную победу.



СТАНИСЛАВСКИЙ —  
АКТЕР «ГЛУБОКОЙ  
ХАРАКТЕРНОСТИ»

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.

Одно за другим встают передо мной острохарактерные создания Станиславского, которые мне самой посчастливилось увидеть.

Тургенев. «Провинциалка». Граф Любин.

Крашенные, на прямой пробор волосы, густейшие усы и бакенбарды — тоже, конечно, крашенные — и маленькая бородка под нижней губой, оставляющая голым подбородок. Под пудрой и румянами отчетливо проступают морщины старика. Деланая 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 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» проглядывало 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, Dorothee...» — 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.

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, окрашенную 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...»<sup>1</sup>.

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...»<sup>2</sup>.

Вероятно, такая жестокая критика не могла не оказывать влияния 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, может быть, самым глупым

---

<sup>1</sup> «Тургеневский спектакль на сцене Московского Художественного театра». — «Московские ведомости», 1912, 14 марта.

<sup>2</sup> «Речь», 1912, 8 марта.



был этот. Громадный, мохнатый, корявый, он двигался медленно и грузно, выпятив живот, и то и дело оставался 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 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 мохом, нелепый, никому не нужный, 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 важности и не выдать удовольствия, 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  
течение,  
Когда к страданию даны мне грустные дни?  
Перву...»

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, тарашил глаза и разводил руками. Его уже невозможно было остановить. Он был в экстазе.

«Что при сопернице в измене обличить  
И ревностью его веселье отравить...» —

неслось вслед за убегающей от ужаса Мамаевой.

В этой роли Станиславский был почти безоговорочно принят не только публикой, но и прессой.

...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 него 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 гениально 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...»

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 зрителей становилось серым) было не чувство зависти, а чувство страха перед непонятым, непознаваемым. Все, исходящее от Моцарта, не укладывалось в доступный для Сальери мир понятий о творчестве и о жизни.

Я запомнила навсегда жгучее страдание, стыд от ему самому непонятных чувств. Борьбу с собой, страстное желание понять Моцарта, трагическое ощущение границ, доступных человеческому разуму.

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, неспособного 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 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»<sup>1</sup>. Он говорил это потому, что встретился с произведением, которое ему наметнуло 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 насы-

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, стр. 326.

щенные, а внешне крайне скупые действия актеров. Кому из видевших «Месяц в деревне» не памятливы 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, наверно, 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 40-х 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 размышлял 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 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, рождавшуюся 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.

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.

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 Лопехина. «Какая чепуха!» — говорил он с птичьей беззаботностью, тщательно протирая носовым платком холеные ногти.

Но сквозь комизм никчемности в нем просвечивало что-то удивительно человеческое. 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 70-х годах и о декадентах, Гаев только горестно махал рукой: «Я неисправим, это очевидно...»



Но когда случилось страшное и вишневый сад продался 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 «Три сестры». Сейчас многое наслоилося 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...» А в ответ ей чуть слышно неслось «Там-там» Вершинина — Станиславского.

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, 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 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 пред-

чувствия 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 существо 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.

Шабельского Станиславский играл дряхлым стариком. Многие и в этой роли ругали его за то, что он «состарил» Шабельского во имя внешней характеристики. Мне старость Станиславского в этой роли казалась органично связанной со всем внутренним миром Шабельского.

Больше всего мне запомнились его глаза и руки. В этих руках, никогда ничего не делавших, а сейчас то неумело поддерживающих плед, то безжизненно лежащих на коленях, то повисших вдоль большого, чуть согбенного 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, и костюм сидел плохо — очевидно, с чужого плеча. Под маской презрительного отношения ко всему он прячет смертельную скуку, тоску и насмерть оскорбленное самолюбие чело-



века, в карманах которого к концу жизни нет ни копейки собственных денег.

Станиславский был по-чеховски безжалостен к Шабельскому—ничего не смягчал, ничего 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 окружающих 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 надежды, 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 осеяла его, и он уже готов был поверить, что Лебедев даст и перед смертью он все-таки поглядит на могилу жены...

Внутренняя и внешняя характерность, которой в таком совершенстве владел Станиславский, в каждой из созданных им ролей помогала ему раскрыть глубокую человечность, цельность, неповторимость образа.



## МИХАИЛ ЧЕХОВ В РОЛИ ХЛЕСТАКОВА

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.

Одна из рецензий того времени даже вышла отдельной книжкой (все издание, правда, хранилось 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 фантазмагорической гоголевской фигуры, которая «действует без всякого соображения», вряд ли Станиславский вообще вернулся бы к «Ревизору».

Интересно, что другие критики, апологетически относящиеся 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 мною 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...»<sup>1</sup>.

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 гений Станиславского и явился актер, каких давно уже не видела русская сцена...»<sup>2</sup>. 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 бы ничего, ровным счетом ничего не узнала 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 не меньшей щедростью, чем Вахтангов. По утрам он репетировал Хлестакова со

---

<sup>1</sup> В. Эрманс, «Теория» Станиславского и «практика» Чехова. — «Новый зритель», 1924, № 39.

<sup>2</sup> П. Коган, «Ревизор». — «Экран», 1921, № 2.

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, 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, или стихи, или песенку, а потом 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. Но 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».

Делая эти этюды, Чехов начинал почему-то с причмокивания губами. От этого 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, или заставлял нас зажмуриться, чтобы отгадать, какого цвета у каждого из нас глаза...

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 вельзя 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 ответственной 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, 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.

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 ска-

зал, 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 этого 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 значитель-

но 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.

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 различные 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 жадой 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 обдуманым 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 ак-



терам он пишет о Хлестакове: «Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно». Владеть 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 — выразился 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 глупостью. И Чехов в своем Хлестакове шел за автором. Может быть, ни в одной 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 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 вышедшей книге О. Литовского<sup>1</sup> 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 по-

<sup>1</sup> См.: О. Литовский. Так и было, М., «Советский писатель», 1958, стр. 187.

нять, что он, Станиславский, вкладывает в понятие «я есть», 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 наискреннейшие его переживания сразу вызывали смех. Смех возникал оттого, 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 чело-вечишко. Не коллежский регистратор, а регистратнишка. Мальчишка. Чтобы всыпать ему порцию горяченьких, надо поднять ему рубашонку, — не рубашку даже, а рубашонку. Все, что до него относится, ничтожно и жалко. Даже фрак не фрак, а фрачишко. 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»<sup>1</sup>.

Итак, голоден был не человек, а человечинко, куриные мозги которого лихорадочно искали выхода из создавшегося положения. Помню, как, отослав Осипа за хозяином — в надежде на обед, он подходил к окну, пытаясь отвлечь себя от мучившего его голода. Текст он говорил, разглядывая проходящих 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 доплунуть до кого-то из проходящих. 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, делает «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, которой 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 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 «съежился и поблед-

---

<sup>1</sup> В. Додонов, О «Ревизоре» и о Чехове. — «Экран», 1921, № 9.



нет», он действительно «сказал чужое за себя», но к концу речи говорит прямо», он действительно «обдарился, потом храбрился» и для этого «сгустил муляжом по столу», а потом умоляюще говорит: «Дайте, дайте мне взаймы! Я сейчас же рассчитаюсь с трактирщиком. Мне бы только рублей двести или пять 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 открытым, 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 званье-«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 которую 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 гурусы: прикинемся, как будто совсем не знаем, что он за человек».

И вот Москвин — городничий льстил, умаливал, 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, которые поднимают его все выше и выше, он успевает только 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 простодушьем, 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, и, потрясенный страстью, он со всем пылом кидался от одной к другой, путал их, страстно любя ту, которая в данный момент была около него. Эту сцену Чехов играл блистательно. Яркость и смелость его приспособлений была столь дерзостна, 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 и 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 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 опьянением, он откликался самым живым образом на все происходящее, и 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...

У Чехова — Хлестакова и в мыслях не было, что к нему так щедро потекут деньги. Вскрапнув 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 кулаке. «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 по-



прошу-ка я у этого почтмейстера займы!» 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 зрителем 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 займы с азартом картежника, которому вдруг пошла карта: он должен, не раздумывая, отдаться счастливой минуте, чтобы не спугнуть внезапное везение. Чехов был единственным из виденных мною Хлестаковых, у которого реплика, завершающая сцену «взятки», 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 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 значения в системе Станиславского, как впоследствии. Но уже тогда термин «кинолента видений» 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 отсутствие 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». Вот этим особым самоочувствием — «поэтическим» вдохновенным 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, изображаются 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, притом, что внимание у него разбросанное и задачи ежеминутно меняются. Он ставит перед собой одну цель и направляется к ней целеустремленно, но вот что-то отвлекло его внимание, цель 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 и 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 необузданную веселость. Это оказывалось непосильным. Смех все больше разбирал его. Для того чтобы не смеяться, он принимался считать до десяти, и считал каждый раз по-разному. То он закрывал глаза и пытался медленно, отдельно 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 непрерывно 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 котором действует человек. Мне кажется, что его паразитическая 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 характеристики, 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 похвастаться, 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 «по-скальзывается и чуть-чуть не шлепается на пол».

Этот монолог нередко толкает актеров к манере ил-



декативного изображения, потому что в речь Хлестакова все время вылетается прямая речь других лиц. То это начальник отделения, который говорит Хлестакову: «Приходи, братец, обедать»; то это сторож, который легит 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, воображение разбушевалось до того, что представились тридцать пять тысяч курьеров, которые мчатся просить его взять на себя управление департаментом. Рассказ все время пестрит быстрыми 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 остро! 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 гово-

рит 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 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, не свойственную 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 и чувством, и это — самый ценный вид ударения. У вас же в игре оно встречается слишком редко. От постоянных голосовых 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 впечатле-

ние чувства, которым в эту минуту должен жить ваш герой. Может быть, полусознательно вы ожидаете, что в этот молчаливый, напряженный момент ( $\frac{1}{2}$  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  $\frac{1}{2}$  секунды. Но происходит обратное: благодаря этим задержкам зрители остывают, и вам все снова и снова приходится завоевывать его внимание. Ваше напряжение, которое заполняет для вас  $\frac{1}{2}$  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 вашу речь. Возможно, что, затягивая вашу речь, вы хотите тем самым придать ей характер значительности. Если это так, то и здесь, не согретая 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.

II, 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 учить-



ся 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  $\frac{1}{2}$  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 двойного 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 темп 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...»<sup>1</sup>.

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...

<sup>1</sup> «Советским киноработникам по поводу Иоанна Грозного С. М. Эйзенштейна». Письмо в киносекцию ВОКС от 31 мая 1945 года.



## В. И. КАЧАЛОВ

Одним из самых сильных впечатлений моей юности был спектакль «Горе от ума» в Художественном театре. Я была захвачена целостным художественным образом, который открылся мне со сцены. Волновали подробности живой жизни далекого прошлого. И расцвет, проникавший в комнаты, обставленные старинной мебелью красного дерева. И бой часов. И ощущение большого пространства за окнами. И вид из окна на какой-то белый дом с

колоннами. И то, как перед балом зажигались бесчисленные свечи в люстрах. И черная арапка с собачонкой на руках, спускавшаяся по большой лестнице вслед за Хлестовой, и многое, многое другое... И среди всей этой атмосферы — Чацкий в исполнении Василия Ивановича Качалова.

Я видела многих Чацких, но такого никогда. Это был молодой, умный и очень красивый человек. Сейчас, когда я смотрю на фотографию 1914 года, мне кажется, что Чацкий вовсе не так уж красив. Но созданный Качаловым образ был до такой степени обаятелен, так подкупал, что зритель буквально влюблялся в него. Казалось, что Чацкий Качалова прекрасен. Вы с первого мгновения чувствовали, что он на много голов выше всех окружающих. Казалось непонятным, как мог он когда-то дружить с Платоном Михайловичем. И невольно думалось, что человек может вырасти, а может и опуститься.

Качалов — Чацкий поражал широтой восприятия мира, богатством духовных интересов, высотой моральных требований по отношению к обществу, которое, породив его, стремилось его поработить. Чацкий Качалова был для моего поколения личностью, которая будила в нас волю к добру, волю к борьбе с косностью, отсталостью, мещанством. Он вызывал горячее сочувствие, мы его любили. Помню, с каким трепетом я следила за каждой его мыслью, за каждым словом, за всеми сложными перипетиями его трагического возвращения в Москву.

Следила так, как будто не знала пьесы наизусть, как будто все могло повернуться иначе. Чацкий Качалова был живым человеком, поэтому наши сердца так горячо отзывались на переживаемые им радости и горести. Великая магия Театра!

Качалов был необыкновенно свободен на сцене. Эта свобода была чарующей чертой его актерской индивидуальности. В Чацком она пленяла. Какое человеческое достоинство, мужество, благородство, выдержка!

О голосе Качалова написано много. К нему действительно нельзя было привыкнуть. Он сам по себе воздействовал, как музыка. Но Качалов никогда не эксплуатировал его. Он подчинял свой голос, все его оттенки движению мысли. В какой бы роли я ни вспоминала Качалова — я прежде всего вспоминаю, как *думал* его герой. Высокая интеллектуальность была сутью качалов-



ского творчества. Чацкий думающий, сопоставляющий, Чацкий утверждающий и опровергающий. Чацкий, сохранивший пылкое, горячее сердце,— таким остался в душе Чацкий Качалова.

Для качаловского Чацкого жить в обществе тех, для кого ум помеха, было истинным горем. Чацкий Качалова наделен множеством достоинств. Он умен, находчив, наблюдателен, весел, способен на глубину чувств, добр и отзывчив. Но он и саркастичен, и остер на язык, непримирим и язвителен. Качалов умел вобрать в себя все данное Грибоедовым, не гиперболизируя ни одну из черт характера. Может быть, поэтому ему удалось так глубоко и многопланово донести человеческую сущность своего героя.

Никакой декламации, никаких пылких романтических монологов. Мысли Чацкого рождались от поразительно точного анализа действительности, а богатство их обуславливалось глубиной его личности. Многие интонации Качалова — Чацкого запомнились навсегда.

Помню, как, говоря:

«...Ваш батюшка с мадамой за пикетом;  
Мы в темном уголке...» —

он внезапно останавливался. Его глаза что-то искали, и вдруг он с радостью показывал на уголок где-то между мебелью и стеною и завершал:

«И кажется, что в этом!  
Вы помните? Вздоргнем, что скрипнет столик,  
дверь...»

Он не калечил ни рифмы, ни ритма стиха. Его пауза длилась какую-то долю секунды, ее неожиданность была удивительно жизненно достоверна.

Юмор качаловского Чацкого, то добрый, то злой, придавал всему происходящему необыкновенную остроту.

Фамусов, не выдержав вольных речей Чацкого, закрывает уши. В это время докладывают о приходе Скалозуба. Фамусов — Станиславский кричит:

«Не слушаю, под суд!»  
«Да обернитесь, вас зовут...» —

говорил, весело смеясь, Качалов. Смех его становился все более неудержимым, и зрители смеялись вместе

с Чацким над Фамусовым над его узостью и ужасом перед карбонарием.

Или эпизод, когда Хлестова отчитывала Загорецкого. Чацкий — Качалов, еле сдерживая смех, говорил:

«Не поздоровится от этаких похвал!  
И Загорецкий сам не выдержал, пропал».

Смех Качалова все ширился, заполняя буквально весь зал. Чацкий, увлекаемая за собой Платона Михайловича, уходил, но смех его еще долго слышался из-за кулис. Как они смешны, эти людишки — и Фамусов, и Скалозуб, и Хлестова.

Пожалуй, именно Качалов заставил меня поверить в великую силу смеха. Так смеяться, как смеялся качаловский Чацкий, мог человек необыкновенно чистый и независимый.

Четко встает в памяти сцена второго акта и монолог «А судьи кто?..»

«...За древностию лет  
К свободной жизни их вражда непримирима,  
Сужденья черпают из забытых газет  
Времен очаковских и покоренья Крыма...»

Качалов начинал его, сидя в углу дивана, поигрывая перчатками. Начинал, как бы неожиданно для самого себя. Его неторопливая речь будто случайно вливалась в светскую беседу Фамусова и Скалозуба. Но постепенно гнев, возмущение закипали в нем, и он давал волю мыслям, мучившим его.

Качалов не прибегал ни к каким сценическим эффектам. Он даже не вставал. Не менял позы до конца монолога. А слова падали тяжким обвинением...

Даже когда он молчал, был ясно ощутим ход его мыслей. Сейчас много говорят и спорят о «дегероизации». Как во всякую модную тему, здесь вносится много путаницы. Путают истинно героическое и ложно героическое. В поисках правды Станиславский и Немирович-Данченко подняли бунт против ложного сценического героизма. Эту борьбу нам необходимо продолжать и сегодня. Но это не значит, что надо умалять высокие моральные качества человека. Как и не надо повторствовать правденке вместо того, чтобы добиваться правды.

Качаловский Чацкий возник в полном глубоком согласии с эстетикой Станиславского и Немировича-Данченко. Играя Чацкого в течение многих лет, Качалов боролся со всем внешним, напыщенным. Он был аскетически строг в выборе выразительных средств, поэтому они стали драгоценны. Монолог «А судьи кто?..» один из примеров такой силы концентрации мысли, которая не нуждается во внешних эффектах. Но надо было уметь так думать, как думал Качалов, так говорить, как говорил Качалов, обладать такой физической свободой, какой обладал Качалов.

Значительно позже, когда я играла аранку, которую Хлестова брала с собой на фамусовский бал, я наблюдала, как Качалов, спрятавшись за колонну, слушал жестокую сплетню о себе. Он «пил», «питался» каждым услышанным словом. Его лица, его глаз нельзя забыть. Так слушать мог только огромный художник. Он знал, что это нужно ему, чтобы выйти из-за колонны таким, каким выходил его Чацкий.

«Что это? слышал ли моими я ушами!  
Не смех, а явно злость. Какими чудесами?

Через какое колдовство

Нелепость обо мне все в голос повторяют!» —

говорил он так, как будто действительно слышал эти слова в первый раз.

Трудно забыть Качалова, когда он в дни 40-летия МХАТ вновь сыграл Чацкого. Он не хотел играть, боялся, что стар. Ему было уже за шестьдесят. Немирович-Данченко настаивал — Качалов наконец согласился. На репетициях зал был полон актерами. Чудом перевоплощения казалось то, что делал Качалов. Молодой, легкий, гибкий, он стремительно появлялся на сцене.

«Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног.  
Ну, поцелуйте же, не ждали? Говорите!..»

Каждое появление Качалова, каждый монолог, взгляд, движение все отзывалось в ставшем как бы единым существом многолюдном зале.

Природа была бесконечно щедра к Василию Ивановичу Качалову. Но он как бы не замечал своих необыкновенных данных. Нигде их не эксплуатировал, никогда не повторялся. В каждой роли он поражал тонкой, умной характерностью. Ему всегда хотелось отойти от се-



бя, от своих внешних данных. Вошло в обычай повторять слова Василия Ивановича: «Я бы не побоялся по-пробовать наклейку, или бородку, или заклеить брови».

Некрасивый, застенчивый Тузенбах в «Трех сестрах»... Он двигался робко. Был близорук. Он чувствовал себя увереннее, когда сидел откинувшись в кресле или на диване. Казалось, что он завоевал себе на время какое-то прочное место. И оттуда он смотрел неотрывно на Ирину, обретая покой и счастье. Любовь к Ирине укрепляла в исполнении Качалова надежды Тузенбаха на прекрасное будущее, его способность ждать и терпеть. Особенно ощутимым становился дар, которым с неповторимой тонкостью и глубиной наделяет своих героев А. П. Чехов,— дар любви.

Любовь стала неисчерпаемой силой в сердце качаловского Тузенбаха. Она была промадной, безмерной, казалось, что ее хватит не на одну жизнь. И от того, что она была так велика, ум и сердце не хотели мириться с бессмысленной гибелью Тузенбаха. Казалось, теряешь прекрасное, то, чего больше уже не будет никогда.

Качалов всегда умел раскрывать в роли значительное, глубокое. Глумов в его исполнении был не только ловким, хитрым карьеристом. Он был тонким, умным обличителем своего общества, его «лучших» представителей. Он, как по нотам, играл на их недостатках. Он прекрасно понимал, какие струны надо задеть, чтобы извлечь нужный ему аккорд. И он играл на этих струнах не только потому, что это было ему выгодно, но и потому, что сам процесс доставлял ему удовольствие. Он был художником интриги и, быть может, поэтому не рассчитал всего и попался.

Поражало в Качалове умение вести роль на такой грани дерзкой иронии, что, казалось, еще чуть-чуть и он разоблачит себя перед «партнерами». Эта дерзость заставляла, затаив дыхание, следить за тем, как качаловский Глумов завоевывает сердца Мамаевых, Крутицкого, Турусиной...

«И ума же у вас, дядюшка!..» — восклицал, всплескивая руками Глумов Качалова, — «и ума же у вас!» И зритель хохотал, видя тупое самодовольство во всей фигуре Мамаева — Лужского.

Из всех виденных мной Глумовых качаловского я считаю лучшим, потому что Качалова абсолютно не волновала мысль — дойдут ли до зрителя отрицательные

черты Глумова: он доверял Островскому. Качаловский Глумов считал себя умнее, хитрее и достойнее тех, кому ему приходится кланяться. И он кланялся, льстиво угождал, — презирая и издеваясь. Но делал это с точным расчетом, не дать почувствовать своего истинного отношения. В этом и заключалась пленительная тонкость качаловского исполнения.

Только у одного Качалова я понимала, зачем Глумову дневник. Сдерживаемое презрение искало выхода, и Глумов находил его, сочиняя злые, насмешливые слова о действительности такой, какой она была.

Много раз описана сцена Станиславского — Крутицкого и Качалова — Глумова. Это поистине было прекрасно.

Качалов — Глумов ждет выхода старого генерала. Тот появляется в одной из дверей. Что-то заедает дверную ручку. Крутицкий — Станиславский останавливается около нее, поворачивает, дергает, прихлопывает ладонью, снова дергает. Он видит, что его ждет Глумов, но как бы испытывает молодого человека, а Глумов Качалова, отлично понимая, чего от него ждут, замер в почтительном поклоне с едва заметной иронической улыбкой на губах и с озорными огоньками в глазах.

Великолепно играл Качалов сцену объяснения с тетушкой в четвертом действии. Он «влюбленный» стоит перед Мамаевой на коленях, пряча голову в складках ее платья. Она гладит его волосы. Он совершенно уверен, что она не знает о том, что он собирается жениться. И вдруг совершенно неожиданно Мамаева спрашивает: «Вы женитесь?» Качалов — Глумов поднимает голову с колен тетушки. Он невероятно сконфужен. На лице почти глупое выражение. В полной растерянности он лепечет: «Как! Нет... да... но!» и замирает, стоя на коленях. Может быть, впервые в жизни он не знает, что делать. Но после секунды замешательства он вновь начинает бороться. Он борется отчаянно. Он сваливает идею женитьбы на дядюшку. Он умоляет верить его любви...

Невозможно забыть, как слушал Качалов, когда в последнем действии читают дневник Глумова.

Он проиграл, но и из этой, казалось бы, безнадежной ситуации он должен выйти победителем! И он побеждает. Ни капли приниженности. Он откровенно пре-

зирает этих людишек, которые делают жалкую попытку глумиться над ним, читая о самих себе его едкие сарказмы.

«Вы у меня разбили все: отняли деньги, отняли репутацию,— говорит он поразительно спокойно.— Вы гоните меня и думаете, что это все,— тем дело и кончится. Вы думаете, что я вам прощу. Нет, господа, горько вам достанется. Прощайте». Он поставил себя в положение человека, перед которым все виноваты. Он не простит. И все замерли в страхе. Он им нужен, его надо вернуть! Это понимают и Крутицкий, и Городулин, и Мамаева...

Несмотря на реакционность пьесы Гамсуна «У врат царства», молодежь моего поколения воспринимала качаловского Карено, как борца за идею, неутомимого, несдающегося. Мало до кого доходил текст, проникнутый духом нищестанства. Важно было, что мягкий, застенчивый Карено готов отдать все на свете за то, что он считает своей правдой. Незабываема была последняя сцена спектакля. Карено преследуют, от него ушла горячо любимая, не выдержавшая нищеты жена Элина. К нему являются судебные исполнители описывать имущество. Карено — Качалов стоит у письменного стола, который ему больше не принадлежит. Одной рукой он прижимает к себе рукопись, другой обнимает и придвигает к себе рабочую лампу. Это все, что у него осталось, да это сейчас и все, что ему нужно. На лице боль, и непоколебимая твердость, ироническая усмешка над пришедшими сюда людьми, над тем стадом мещан и филистеров, которое их послало. Он отвешивает им глубокий поклон, как бы приглашая войти, как бы говоря: «честь и место». Позднее, прочитав пьесу Гамсуна, я убедилась, что этого заключительного аккорда в ней нет. Эта точка была не Гамсуна, она была качаловской.

Исполнение Качалова всегда вносило острый интерес к происходящему. Это касалось любой его роли.

Качалов неоднократно говорил, что в пушкинском «Каменном госте» он хотел изобразить человека, для которого превыше всего наслаждение любви. Но главное в ином: вызов жизни, вызов недозволенному — вот что манило Качалова в «Каменном госте».

Что навсегда осталось в памяти?

Безграничная смелость качаловского Дон Гуана. В каждый момент своего сценического существования



он дерзостно совершал недозволенное. Легкость, с которой рождались и слетали с его языка пушкинские стихи, легкость движений, поворотов — все поражало смелостью и свободой. И обольщая женщин, и сражаясь в поединке, и бросая вызов статуе Командора, он был преисполнен громадной мужественной грации и легкости. Он был задорен, беззаботен, очень умен и отважен. Качалов умел выбрать из драматургического материала все качества героя и сделать их настолько своими, что они казались качествами души и тела самого Качалова.

Я не видела спектакля «Братья Карамазовы», но я много раз видела Качалова в концертах, игравшего сцену Ивана с чертом. Вот где с особой силой сказался изумительный дар перевоплощения этого удивительного актера. Перед зрителями мгновенно менялись два лица: взволнованное, негодующее, силящееся что-то припомнить лицо Ивана Карамазова и «философствующее», самодовольное, издевающееся лицо черта.

Поражало меня, что Качалов до самой старости сохранил в Иване Карамазове удивительную черту. Его Иван был молод. Достоевский описывает его двадцатитрехлетним юношей. И Качалов играл его именно таким. Иван раздавлен всем происходящим с ним, он тяжело болен, но он молод, пылок и порывист. Перед нами опять необыкновенно глубоко впитанный авторский замысел.

Одним из средств выразительности Качалова было виртуозное владение ритмом. Качалов пользовался ритмом и темпом так, что его можно назвать композитором своих ролей.

Качалов любил читать в концертах сцену из «Ивана Грозного» А. К. Толстого. Он читал разговор царя Ивана с польским послом Гарабурдой. Качалов молниеносно перевоплощался из одного образа в другой. Грозное, гневное и вместе с тем страдающее лицо Ивана. Низкий, властный голос: «Я велю тебя зашить в мешок и бросить в воду». И сразу же другое — флегматичное, хитро-насмешливое лицо Гарабурды. Спокойный, с какой-то усмешечкой голос, замедленная речь с польским акцентом: «Ни, ни, пан царь, посла зашить не можно».

Казалось, и глаза Качалова меняли цвет, он поворачивал голову так, что получалось два разных профиля

и создавалось впечатление, что два разных человека стоят один против другого.

Самое сильное впечатление осталось у меня от исполнения Качаловым роли «От автора» в «Воскресении». Мудрые, животрепещущие, прекрасные слова Толстого лились и заполняли душу то гневом, то мучительной любовью, то умением прощать. К голосу Качалова, к его умению донести в чувственном, каком-то объемном слове поразительную силу толстовского восприятия жизни — нельзя было привыкнуть...

Я играла в «Воскресении» в течение многих лет горбатую старушку. И не только я, но все заключенные женской камеры постоянно, из спектакля в спектакль, приходили задолго до нашей сцены, тихонько ложились на нары и слушали. Отыграв сцену, никто из нас не трогался с места, — мы вновь слушали. Это были святы минуты для каждого из нас.

Еще одно дорогое для меня воспоминание.

Я была режиссером радиопередачи «Каштанка» А. П. Чехова. Василий Иванович читал авторский текст. Я приходила репетировать к нему домой. Никакой заслуги моей в том, как читал Качалов, конечно, не было. Но я навсегда запомнила исключительную чуткость, внимание и деликатность Василия Ивановича, которые позволили мне чувствовать себя свободной в творческом общении с ним.



## Л. М. ЛЕОНИДОВ

Мне выпало незабываемое счастье много лет встречаться и работать с Леонидом Мироновичем Леонидовым в Художественном театре.

Конечно, я не беру на себя смелость анализировать творческую индивидуальность этого гиганта русской сцены, величайшего трагика нашего времени. Мне хочется только поделиться некоторыми воспоминаниями о нем.

Ученицей Леонидова я стала неожиданно для самой себя. По окончании



школы Второй студии часть молодежи была принята в МХАТ, и над каждым из нас взял шефство один из актеров театра. Я попала к Леониду Мироновичу Леонидову.

Огромный, несколько грузный, с мощным лбом философа, с пронизательными, как будто видящими все насквозь глазами — один из них был чуть более выпуклым, чем другой, и это придавало его лицу какое-то необычное выражение, — он не только на сцене, но и в быту поражал удивительной значительностью, напряженностью духовной жизни, как бы предвещавшей в нем тот трагический накал, который так потрясающе проявлялся в созданных им образах.

Когда я встречалась с ним в коридорах театра, мне всегда хотелось куда-то исчезнуть. Мы все боялись Леонидова.

В один из таких моментов он остановил меня.

— Скажите, над каким отрывком вы будете работать? — спросил он без всяких предисловий.

— Я хотела посоветоваться с вами, Леонид Миронович, но стеснялась подойти к вам.

— О чем советовать? — сердито переспросил он. — Неужели вы думаете, что я буду искать для вас отрывок? Роли вам будут давать, а может быть, и не будут, а отрывок вы имеете возможность сами взять любой, тот, к которому душа рвется. Ну а если она у вас ни к чему не рвется — нам разговаривать не о чем.

Чувствуя, что все пропало, что Леонидов сейчас уйдет и откажется от меня, я, чуть не плача, сказала ему, что мечтаю об отрывке из «Бесов» Достоевского, что хочу работать над образом Лебядкиной, но боюсь, что не справлюсь.

— Так что же вы хотите, чтобы я вам обещал, что вы справитесь? — неожиданно весело рассмеялся Леонид Миронович. И вдруг, доверчиво, как человеку, которого он давно знает, с какой-то удивительной откровенностью сказал: — Вот я репетировал Гамлета. Всю жизнь не только я, но и все окружающие считали, что это моя роль, а вот не сыграл! Всяко бывает. Поработайте, помучайтесь и, когда я вам буду нужен, приходите ко мне за кулисы во время «Ревизора» или «На всякого мудреца довольно простоты».

Только крайней своей неопытностью и непониманием трудности задачи могу я сейчас объяснить свою тог-

дашнюю отвагу, позволившую мне взяться за роль полусумасшедшей мечтательницы Лебядкиной, одной из тех «униженных и оскорбленных», которых с такой жестокой силой умел рисовать Достоевский.

Разумеется, очень скоро оказалось, что не только справиться с ролью я не могу, но даже не знаю, как к ней подступиться.

Не рискуя подойти к Леонидову, я старалась попасться ему на глаза, в тайной надежде, что он спросит меня, как идет работа. Но Леонид Миронович только мрачновато отвечал мне на поклон и, погруженный в свои мысли, проходил мимо, не проявляя ко мне ни малейшего интереса.

Наконец, окончательно запутавшись, я и мой партнер, готовивший роль Ставропина, решились пойти к Леонидову.

В этот вечер шел «Ревизор». Леонид Миронович играл Ляпкина-Тяпкина. Узнав от костюмеров, что Леонидов вернулся со сцены, мы робко постучали в дверь его уборной.

— Пришли? — не без злорадства спросил он. Из-под нависших бровей исподлобья на нас с подозрением смотрели умные, как будто буравящие нас глаза.

— Леонид Миронович, у нас к вам масса вопросов... Мы...

— Вопросы потом, — прервал он нас. — Покажите, что вы сделали.

Показали. Мучительно долгая пауза.

— Плохо, — сказал он наконец весело. — Очень плохо.

— Да, Леонид Миронович, мы это понимаем, — уныло ответили мы.

— Вот это уже хорошо, — очень серьезно ответил он. — Вы должны понять, что в Достоевском надо быть одержимым ролью; только тогда вы докопаетесь, что у него главное.

По-видимому, наше упорное желание работать подкупило Леонида Мироновича, и он стал терпеливо заниматься с нами.

В процессе работы я увидела Леонидова — художника острой, беспощадной мысли и огромного темперамента, и я увидела доброго, удивительно мягкого человека, который с любовью вкладывал в наши молодые души весь запас своих знаний и мыслей.

— Прежде всего надо понять, что главное в образе Лебядкиной, чем продиктованы все ее поступки. Только проследив с железной последовательностью все внутренние ходы образа, сможете вы сыграть такую сложную роль, как эта,— говорил Леонид Миронович.— Что такое ваша Лебядкина? Законная жена Николая Ставрогина, с которой он тайно обвенчан, она живет в страшной бедности, с братом, который бьет ее и тиранит. Она не замечает всего этого. Жалкая, полусумасшедшая, она живет в мире своей необычайно яркой мечты, которая и помогает ей не чувствовать убогой обстановки, равнодушно переносить голод и побои. Колода карт, дешевенькое зеркальце, песенник, книжки с раскрашенными картинками — вот вещи, которые помогают ей коротать томительно длинные дни. Убогая, некрасивая, она белится и румянится, ей кажется, что так она выглядит более привлекательной. Она ждет, ждет терпеливо и радостно уже много лет, когда вернется Ставрогин, который, как ей кажется, любит ее так же светло и преданно, как она его. Вот эта мечта и есть главное в образе Лебядкиной. Если вы не поймете, в чем состоит ее мечта, какими путями идут ее мысли, когда она целыми днями сидит одна, трепетно ожидая его, своего ясного сокола, вы никогда не сможете сыграть эту роль с той человечностью, без которой нельзя играть Достоевского.

Работа над отрывком продолжалась долго. Снова и снова приходили мы к Леониду Мироновичу и показывали то, что у нас получалось, но он опять заставлял нас искать, все глубже, добираясь до самых корней образа.

Здесь впервые увидела я то, что потом всегда поражало меня в каждой работе Леонидова,— его железную логику, страстную и напряженную мысль, смело выволакивающую на поверхность самое главное, самое значительное в образе.

Актер-мыслитель — таким был Леонидов во всех своих созданиях. Он никогда не мирился с только внешним правдоподобием образа, ненавидел актеров, пытавшихся подменить жизненное с большой буквы мелкожитейским. Смелость проникновения во внутренний мир образа — таково было его непреложное требование к искусству. Он подходил к образу с беспощадностью мыслителя и взволнованностью художника, вбирая



жизнь во всей ее широте и мощи. Потому так потрясли все созданные им образы — от Дмитрия Карамазова до Плюшкина. Каждый из них воспринимался как целый человеческий тип, характерный для своей эпохи.

За всем, что Леонидов делал на сцене, выступала крупная, глубокая, многогранная, противоречивая личность.

Человек глубокого философского ума, огромной культуры, Леонидов всегда изумлял меня широтой своих интересов, неожиданной глубиной знаний в самых разнообразных областях. Страстно интересовавшийся политикой, принявший всем сердцем Великую Октябрьскую революцию, Леонидов разбирался в происходящих событиях с пониманием и чутьем крупного политического деятеля.

Леонид Миронович в своих воспоминаниях пишет о том, какую роль в его жизни играла газета.

В течение более двух десятилетий я ежедневно видела, как Леонид Миронович во всех антрактах, в перерывах между репетициями, сидел и внимательно изучал газеты, изредка обращаясь к окружающим, если то или иное событие взрывало или радостно поражало его. Профессоров-пушкинистов Леонидов изумлял богатством своих знаний в области пушкиноведения, тонкостью и оригинальностью толкований. С азартом прирожденного исследователя брался он за самые сложные проблемы пушкиноведения, обнаруживая при этом огромную эрудицию, недюжинный талант литературоведа.

Интересы его бывали необычайно устойчивы. Вещами, которыми он интересовался, он занимался годами, настойчиво, упорно, доходя до самых глубин, до самого основного. И эти, казалось бы, далекие от его профессии актера знания помогали ему в его работах.

Каждая встреча с Леонидом Мироновичем была величайшей радостью для меня. Как из рога изобилия сыпались его многосторонние познания, огромный жизненный опыт, тонкие, меткие, подчас безжалостные, но всегда точные психологические характеристики писателей, художников, актеров, с которыми сталкивала его жизнь. В характере его наблюдательности меня всегда поражали и жестоко сатирический глаз на людей, и умение увидеть тонкие лирические движения души, и талант в угадывании сложных конфликтов, рождающих подлинное чувство.

Может быть, потому ему подвластны были такие разнообразнейшие роли от острохарактерных до трагических.

Леонидов сыграл на своем веку очень большое количество ролей, особенно в молодости, в годы работы в провинции. Но среди них собственно «леонидовских» ролей, тех, в которых бы раскрывался его трагический гений, было сравнительно немного. Он играл роли, казалось бы, очень мало подходящие к возвышенному складу его дарования: Скалозуба, Тропачева, Боркина, Городулина. Играл их смело, талантливо, обнаруживая поистине жестокую силу в их характеристике. Эти фигуры тоже были освещены трагическим светом его искусства, но это был трагизм сатирика, до боли в сердце ненавидящего тупость, пошлость, лицемерие, жадность.

С сарказмом, доходящим до издевательства, показывал он своих героев, выворачивая наизнанку их убогие души.

Леонидов поднимал и солдафона Скалозуба, и либерального болтуна Городулина, и гоголевского Плюшкина до высоты огромного обобщения, усматривая в их характере и поведении черты эпохи, пригвозждая к позорному столбу целый исторический тип.

В образах, созданных Леонидовым, потрясало богатство его личности, глубина его чувств и переживаний. Леонидов часто говорил, что он прежде всего требует от актера, чтобы в исполняемой роли словам было тесно, а мыслям просторно. И его сценические образы всегда подчинялись этому закону. Глубочайший подтекст всегда скрывался за каждым произнесенным им словом и делал таким выразительным его молчание на сцене. Казалось, что у слов, которые он говорил на сцене, не было дна — столько сложных и противоречивых чувств умел он вместить в них.

Вспоминая об известном трагике Иванове-Козельском, который, по словам самого Леонида Мироновича, произвел на него «неотразимое, решающее, всепоглощающее впечатление», он пишет об «умной» речи, свойственной этому актеру на сцене. «Умная речь. Замечательно ясная подача мысли, я бы сказал, мысль, сдерживающая темперамент, мысль, рождающая чувство, и чувство, рождающее мысль».

Такой была и речь самого Леонидова — умная, насыщенная темпераментом и необыкновенно простая.

Слова, которые он произносил на сцене, врезывались в память, вызывая волнение у тех, кто их слышал, даже спустя много лет после того, как голос Леонидова замолк навеки.

Я не видела многих образов, созданных Леонидовым на сцене Художественного театра. Вершину его творчества — Дмитрия Карамазова — я видела только в концертном исполнении и помню, что долго не могла очнуться от того всепоглощающего впечатления, которое на меня произвела мятушаяся, трагическая душа Дмитрия — Леонидова. Дмитрий Карамазов Достоевского и Леонидов, воплощающий его на сцене, с тех пор навсегда слились в один неразделимый образ. И на всю жизнь эта слиянность, невозможность разъединения авторского образа и актерского исполнения стали для меня идеалом.

Ряд поздних сценических созданий Леонидова сохранился в памяти с наибольшей ясностью. Плюшкин в «Мертвых душах»...

Леонидовский 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 непередаваемо трагичен.

Плюшкин у Леонидова был не просто скуп. Маньякальная страсть, владевшая им, доходила до гиперболических, подлинно гоголевских размеров. В сознании Плюшкина жила жуткая уверенность, что все кругом только и думают о том, чтобы разорить его, отнять у него все, что он скопил ценой многолетних лишений. Он с такой жадностью прятал ненужные, смешные вещи — наливку с мухами, сухарь многолетней давности, — 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 светлело лицо Плюшкина — Леонидова, озаряясь какой-то детской, доверчивой улыбкой, когда он вдруг начинал верить, что Чичиков не покушается на его достояние, как все остальные, наоборот, хочет сделать что-то хорошее для него. Но проходила секунда, и в душе Плюшкина вновь начиналась мучительная борьба и подозрительность снова овладевала им.



В этом спектакле я по-настоящему поняла, что такое сила подлинного общения с партнером на сцене. Однажды в порядке экстренного ввода мне пришлось сыграть Мавру. Стоя на выходе, я услышала крик: «Мавра, Мавра!» — от которого мне буквально стало холодно. Выйдя на сцену, я увидела страшные, буравящие меня насквозь глаза. Никогда в жизни не испытывала я такого страха. В глазах Леонидова, смотревших мне прямо в душу, была абсолютная убежденность в том, что это именно я, Кнебель, а не какая-то Мавра украла драгоценную четвертушку чистой бумаги. Я чувствовала — что бы я ни говорила, как бы ни оправдывалась, он все равно не поверит мне.

Каким неожиданным после Плюшкина показался мне леонидовский Лопахин. Прошло более двух десятков лет, с тех пор как Леонид Миронович в последний раз сыграл эту роль, а Лопахин до сих пор стоит у меня перед глазами как живой: большой и мощный, но вовсе не грубый, темпераментный, но не крикливый, с характерным леонидовским ироническим, умным, печальным взглядом. Вот именно то, что подсказывал когда-то сам автор в своей лаконической характеристике образа: не то купец, не то профессор Московского университета.

Самые неожиданные противоречия уживались в душе Леонидова — Лопахина. Когда, вернувшись с торгов хозяином вишневого сада, он в опьянении кричал: «Вишневый сад теперь мой! Мой!» — становилось страшно, такая неукротимая страсть молодого собственника звучала в этом крике. Пришел новый «хозяин жизни», который сметет хрупкий, эфемерный мир, олицетворяемый розовой дымкой цветущего сада. И в то же время безмерной тоской, иступленной нежностью звучали его слова, обращенные к Книппер — Раневской.

Мне всегда казалось, что леонидовский Лопахин любил Раневскую глубокой, скрытой любовью, любил с тех самых пор, когда босоногим мальчишкой прибежал сюда, в барский дом. И эта затаенная любовь искалечила ему жизнь.

Любовь Лопахина к Раневской чувствовалась в каждом его взгляде, в нарочитой суровости, полной невысказанных чувств. Его идея продать вишневый сад была продиктована не только практицизмом молодого купца, но прежде всего страстной преданностью его Любови Андреевне, безмерным желанием спасти ее так, как он

это понимает, наладить рассыпающуюся жизнь. Сознание того, что он должен спасти ее, беспомощную, добрую, ничего не понимающую в практической жизни, спасти хотя бы против ее воли, делало его нечутким. И в самой этой нечуткости тоже была любовь, как будто он сознательно закрыл сердце для жалости, для нежности к ней, ради нее же, ради ее блага. Так мне казалось.

Я много раз хотела спросить у Леонида Мироновича, верно ли мое ощущение, но так, к сожалению, и не спросила.

В произведениях советских драматургов особенно привлекали Леонида Мироновича образы героические. С моей точки зрения, одной из самых интересных работ Леонидова был образ Пугачева в пьесе Тренева «Пугачевщина». Это была героиня, лишенная какого бы то ни было парада. Она была сурова и горька, пропитана слезами и кровью.

Пугачев в исполнении Леонидова был плотью от плоти народа — могучий, кряжистый, с заскорузлыми мужицкими руками, с яростным взглядом, который вдруг становился простецким, хитроватым. Мужик себе на уме, все знающий, видящий на три аршина под землей, — таким воспринимался он в какие-то минуты. И в то же время в этой кажущейся будничности клокотала стихия народного гнева, как река в половодье, готовая все снести, сломать, вывернуть с корнем.

Воля, сила мысли, полет, широта замысла чувствовались в словах Леонидова—Пугачева, подлинного вожака крестьянских масс. Ему нельзя было не верить, такая железная логика, страстная вера в правоту своего дела была в каждом его слове. И мы все, участвовавшие в массовой сцене в этом спектакле, чувствовали себя наэлектризованными его словами, готовыми пойти за ним всюду, куда он поведет.

Особенно потрясла меня последняя сцена, когда Леонидов—Пугачев, посаженный в клетку, прощается с женой. В нем не было ничего от отчаяния поражения, он не был сломлен. Здесь он вставал во весь свой исполнительский рост народного героя. Становилось по-новому понятно, почему через века после гибели Пугачева народ еще пел о нем песни.

Ни минуты не думал он о конце — своем личном и конце своего дела. Он был весь еще не остывший от не-

давнего боя, возбужденный, приподнятый, словно глаза его смотрели через прутья решетки далеко вперед. Горечь поражения давала себя знать лишь в иступленной нежности к Устинье — Тарасовой. Он так любил ее, был так счастлив ее близостью, так благодарен ей за дружбу, за преданность, за любовь.

«Пугачевщина» была первой советской пьесой, поставленной на сцене МХАТ, и Пугачев — первой ролью Леонидова в произведении советского писателя. После нее он стал особенно горячо мечтать об образе советского человека, крупном образе, в котором нашли бы отражение большие конфликты революционной эпохи, к которым его всегда влекло. Такой образ он создал в «Страхе» Афиногенова, одном из этапных спектаклей Художественного театра.

Интересно, что роль профессора Бородина, позже ставшая одним из значительнейших созданий Леонидова, вначале настолько не понравилась ему, что он решительно отказался ее играть. Понадобился весь авторитет Станиславского, чтобы убедить Леонида Мироновича начать работать над этой ролью.

Старый ученый, безусловно честный и принципиальный, Бородин тем не менее автор глубоко реакционной теории, по которой всеми поступками человека всегда и везде управляют четыре неизменных стимула — страх, любовь, гнев и голод.

Бородин проходит в пьесе длинный и сложный путь. У него определенные взгляды, твердо установившиеся симпатии. И вдруг оказывается, что все они, так же как и его теория, не только ошибочны, но и преступны, что его именем и научными гипотезами пользуются темные элементы для своих контрреволюционных планов. Так начинается перерождение старого ученого, на собственном опыте убедившегося в том, что надклассовой науки не существует.

Вот это-то перерождение, главное в пьесе, и казалось Леониду Мироновичу недостаточно убедительно показанным. А без него играть Бородина ему было неинтересно.

Он мечтал о крупном образе, отражающем большие жизненные коллизии эпохи, и Бородин не увлекал его.

— Ведь он же типичный контрреволюционер, он не несет в жизнь ничего положительного, — возмущался Леонид Миронович.



Однако роль постепенно увлекла его, он увидел в ней и жизненность, и значительность темы, и глубинность конфликта, наличие в нем тех мощных подводных течений, которые дают возможность создать художественный образ.

Леонидов шел к оправданию Бородина сложными путями, не облегчая своему герою задачи, не щадя его. Его заблуждения он показывал во всей их значительности, поднимаясь в их осуждении до сарказма.

Леонидов играл Бородина философом, мыслителем, страстно, по-галилеевски убежденным в правоте своих теоретических положений. Все в нем обличало большого ученого — огромный, упрямый лоб, мудрый и насмешливый прищур глаз, видящих всех насквозь, весомость каждого слова. Но ничего от обычных приемов, которыми принято пользоваться, когда играют ученого, не было в исполнении Леонидова. Никакой отрешенности от быта, никакого жречества. Плотный, шумный, с галстуком, съехавшим набок, в сплюснутой кепке, небрежно надвинутой на лоб, Бородин у Леонидова казался чернорабочим в науке. Смеющиеся глаза Бородина смотрели из-за старомодного пенсне с той насмешливой пылкостью, которая сразу выдавала главное: Бородин всюду, где бы он ни был, что бы ни делал, чувствовал себя в лаборатории, неутомимо исследующим свойства человеческой природы.

— Что с людьми делается! — твердил он на протяжении всего спектакля, и эти слова становились внутренним лейтмотивом роли.

Зрители, уходя из театра, повторяли эту фразу — такой острый смысл вкладывал в нее Леонидов. В ней были разные оттенки. Добродушное недоумение, ирония, сарказм в начале спектакля и потрясенность в конце, когда правда открывалась ему и он видел, как люди, казавшиеся ему кроликами, оборачивались удавами.

Вдруг отяжелевший, словно тяжесть лет, ранее не ощущаемая им, со всей силой сразу легла ему на плечи, он переносил крах своего научного мировоззрения мучительно тяжело. Но не было таких сил, которые заставили бы его смалодушиничать, попытаться найти для себя какую-нибудь иллюзию оправдания. Он убеждался в лживости своих теорий сразу и навсегда, обрубая все нити с беспощадной трезвостью хирурга.

Измученный внезапно наступившим одиночеством, он не желал его смягчить ценой компромисса. С ненавистью отталкивал он людей из своего прошлого. И в этой ярости было освобождение от одиночества, был тот мостик, который должен привести его к другим людям, которых он недавно в своей слепоте считал своими врагами.

Необычайно сильно звучала в этом спектакле бунтарская тема, столь характерная для всего бурного, трагического таланта Леонидова.

Эта тема была основной и в последней актерской работе Леонидова — в образе Егора Булычова. Драматургия Горького всегда была близка Леонидову. Глубина социальных проблем, сгущенность темперамента соответствовали всему складу его ума и таланта, его художественному мироощущению. В горьковской роли вновь ярко проявился философский склад ума Леонидова, его умение идти к образу от самых глубоких жизненных истоков.

Как почти над всеми своими лучшими ролями, Леонид Миронович работал над Булычовым необычайно трудно, мучительно, минутами отчаиваясь. Одно время он готов был уступить роль Москвину, который должен был играть с ним в очередь. Как раз в это время Леонид Миронович увлекался «Фаустом». Философская глубина и человечность этой великой поэмы каким-то образом помогли ему найти верный ход к решению «Булычова».

Как человек Булычов искренне восхищал Леонидова.

— Какого таланта человечище! Какого таланта, — не раз говорил он. — Кем он был бы сейчас, если бы дожил до наших дней?

Вот эта-то огромная человеческая одаренность, смелый, беспощадный ум, взволнованный важнейшими вопросами бытия, и были главным для Леонида Мироновича в решении образа.

Всегда, когда говорят о Леонидове — Булычове, невольно сравнивают его с другим замечательным создателем этого образа — Б. В. Шукиным. Несмотря на всеми признанную победу Шукина в этой роли, мне лично Булычов у Леонидова казался во многом глубже, мудрее, масштабнее, чем тот же образ, созданный Шукиным. В нем не было того буйного озорства, тех ярких красок, которые отличали образ, созданный в спектак-



ле Театра имени Евг. Вахтангова. Но в великолепно созданном образе Булычова у Щукина я всегда ощущала — правда, очень, очень тонкий — показ, демонстрацию образа. Леонидов же достигал полного, глубочайшего перевоплощения. Леонидов ни в чем не щадил Булычова, не старался его сделать «положительней». Он был у него недобрым, язвительным, презирающим и бога и людей.

Егор Булычов Леонидова был весь поглощен жесточайшей ревизией прожитой жизни. Сильный, яркий, талантливый человек, он «наткнулся на острое», на страшный вопрос: «как и зачем прожил ты свою жизнь?» Этот вопрос не давал ему покоя, сверлил его. Не найдя ответа на то, что его мучило, он не мог жить, с презрением отвергал он утешение, даруемое ему церковью. «Я — земной! Я насквозь земной!» — в этих словах звучали и бунт против ханжества, и нежелание отказываться от земной, грешной жизни, и яростный протест против не понятных ему законов жизни. Удивительно было, с какой цепкостью этот человек, пораженный смертельной болезнью, концентрировал свою мысль на важнейшем для него вопросе: почему он одинок, почему неправильно прожил он свою жизнь. Он настойчиво искал ответа на этот вопрос, желая понять все теперь же, немедленно: смерть не ждет, а он не имеет права умереть, не поняв самого важного, не оставив Шуре завета, как жить.

В Булычове, как, впрочем, почти во всех ролях, Леонидов играл неровно. Эта неровность для меня лично была всегда жгуче интересна. Он не «брал» кусков, с которыми у него не срасталась душа, а врать не мог, а может быть, и не хотел.

Я позволю себе привести несколько строк из письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому, отправленного сразу после премьеры «Булычова»: «...Леонидов есть Леонидов. Огромного нерва, взрывов, захватывающих минут, совершенно необыкновенно простых интонаций, великолепных оттенков текста — и — никакого рисунка. Поэтому-то и делалось ряд сцен совсем пустых, даже тягостных для него. Слушал он меня очень внимательно, несколько раз я брал его к себе домой, чтобы спокойно репетировать вдвоем. Каждый раз он уходил от меня окрыленный, что-то записывал, но в результате исполнял только то, что подсказывали ему



его взвинченные нервы. От этого в спектакле есть некоторые пробелы. Это не мешает ему иметь большой успех, а пробелы относятся или за счет автора, или режиссуры»<sup>1</sup>.

Немирович-Данченко был, наверное, прав. Ему, с его потребностью тончайшего рисунка, было больно, когда намеченное рвалось. Но это компенсировалось такой поразительной простотой, такими взрывами подлинного чувства, что я лично как зритель была готова простить ему ряд сцен, которые он «проговаривал». Потрясающим было его слияние с ролью, забывалось, что это театр, что Леонидов играет роль, говорит слова, написанные Горьким. Это был живой, трепетный Булычов — озорной бунтарь, едко ироничный, умный и бесконечно многогранный.

Леонидов обладал чудодейственной способностью вбирать в себя происходящее на сцене. Он не пропускал ничего. От его умных, пронзительно внимательных глаз ничего не ускользало.

Он умел, вобрав в себя чью-то фразу, «зажать» ее в душе, ответить на нее нескоро, дать ей время улечься, как бы забыть о ней, а только потом ответить. Ответить так, что становилось ясным, как жгуче он ее запомнил.

Так было в сцене Булычова и Мелании. Так написано у Горького — так это и играл Леонидов. «Ты все еще здесь трешься, блудодейка? Не выгнали тебя? Ну, скоро выгонят», — говорит Мелания Глафире. Леонидов — Булычов, стоя за портьерой, слышал эту реплику. «Ты тогда в монахини возьми ее, у нее деньги есть», — говорил он нарочито медленно и спокойно, но чувствовалось, что он взбешен. Вслух уже говорят о том, что будет после его смерти, говорят о расправе с дорогим ему человеком.

В течение дерзкого, колкого, безжалостного разговора о деньгах, о том, кому они попадут после его смерти, Леонидов — Булычов бросал злые, тяжелые, «богохульные» слова.

Живой, до последнего вздоха он никому не дает права распоряжаться ни им, ни его деньгами. Ни жена, ни дети, ни бог не принудят изменить жизнь Булычова. Она его, и он волен распоряжаться ею, как ему вздумается...

---

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 393.

И только в конце сцены срывалось у него с языка то, что обожгло его в самом начале встречи с Меланьей, то, что жило подспудно все время. «Глафира — блудейка? — почти кричал он. — А ты? Ты кто?..»

Помню и замечательную сцену с трубачом. В ней, пожалуй, самым замечательным было то, как въедался Леонидов — Булычов в маленького неказистого трубача, чтобы распознать его истинные намерения. Он буравил его своими острыми, умными глазами и ввинчивал в него один вопрос за другим: «...ты — кем себя считаешь — дураком или жуликом?.. Говори прямо: дурак или жулик? Денег дам!.. Так ты кто же: глупый или плут?» И, поняв, что трубач «осмелился на правду» и признался, что труба — обман, Леонидов в каком-то буйном восторге, отдаваясь стихийной силе своего гигантского темперамента, кричал: «Глуши, Гаврила! Светопреставленье! Конец миру... Труби-и!..»

Голос Леонидова! Как его описать? Голос — орган, как говорили в старину. Качество и тембр голоса, которые когда-то определяли право актера на трагические роли.

Голос Леонидова обладал удивительным количеством разнообразных нюансов... В нем был и металл, и басовые ноты, и нежные теноровые оттенки. В ряде мест роли он кричал, но всегда это был крик сердца, а запасы голосовых средств казались огромными, еще нетронутыми.

Больше всего я любила в спектакле сцену Булычова с Шурой. Мрачный, язвительный с другими людьми, здесь он становился мягким и нежным. Раскрывалась вся большая, тоскующая, трепетная душа этого незаурядного человека.

«Нет, у меня разум в порядке, — раздумчиво, медленно говорил он. — ...Я наткнулся на острое. Ну, ведь всякому... интересно: что значит — смерть? Или, например, жизнь? Понимаешь?»

И потом, раскрывая Шуре самое главное, как бы подыскивая слова для выражения своей мысли, которую он только сейчас нащупывает, он говорил с непередаваемой тоской: «Понимаешь... какой случай... не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими. Вот чего я тебе не хочу».

Замечательно говорил Леонидов в этой роли. Великолепная горьковская речь обретала в его устах осо-

бенную плотность и вес. Он припечатывал каждым своим словом обитателей этой «улицы», которых он знал со всей их подноготной и презирал всей силой души.

Образы, созданные Леонидовым, поражали силой переживания. Он поистине переносил на себя муки и страдания своих героев. Константин Сергеевич Станиславский, сравнивая актера школы переживания и актера старой трагической школы, любил рассказывать, как спокойно и удовлетворенно чувствует себя последний, только что сыграв трагическую сцену, и как измучен и разбит бывает после той же сцены актер театра переживания. Такое различие самочувствия идет от разницы художественного метода. В одном случае филигранная отделка всех деталей, повторяющихся из спектакля в спектакль, в другом — живое, трепетное чувство, освещающее каждый раз по-новому весь рисунок образа. В работах Леонидова эта русская школа актерской игры нашла гениального выразителя.

Жизнь Леонидова была подвижничеством в искусстве, столько сил стоил ему каждый спектакль, так щедро, так беспощадно отдавал он себя любимым ролям. Все, что происходило в спектакле с героем, казалось, происходило с ним самим, было его собственными радостями и собственными муками.

Я помню одну репетицию «Отелло». Леонидов — Отелло в пиджаке, без каких-либо театральных аксессуаров.

Как только он заговорил, все присутствовавшие на репетиции были властно захвачены силой его чувства. Ничего от Леонидова-старика не было в образе влюбленного Отелло. Он был влюблен в Дездемону, как юноша, весь озарен своим чувством, которому не было границ и пределов.

Потрясала душа, не защищенная против пошлости, не вмещающая мысли об измене Дездемоны, сердце, кричащее от боли. Обжигала правда каждого его слова.

Мы уходили с репетиции молча, глубоко потрясенные страшной человеческой трагедией, разыгравшейся сейчас на наших глазах. И в то же время думалось: как же велик человек, если ему доступна такая сила чувства, такая глубина мыслей.

У всех нас, видевших эту репетицию, было ощущение единственности, неповторимости того, что мы видели. Такое нельзя повторить, казалось нам. К сожалению



нию, это предчувствие оправдалось. Зрители не увидели Леонидова—Отелло во всей той силе творческого подъема, в которой имели счастье видеть его мы на репетиции.

Должно быть, роль Отелло требовала слишком много нервной силы, слишком дорого стоили Леонидову муки Отелло, которые он на каждом спектакле переживал во всей жестокой силе. А подменить переживание раз пережитым и зафиксированным рисунком он и не хотел и не умел.

Он всегда говорил нам, молодым актерам, что художнику прежде всего нужна губка, чтоб стирать, то, что было сделано им вчера, как бы хорошо это ни было сделано.

— Нужно помнить, что я делаю, а как я делаю — нужно губкой стирать в памяти, — часто говорил он.

Настоящее творчество он понимал только так: каждый раз творить заново. Я думаю, что образы, созданные Леонидовым, потому и поражали своей огромной правдой, что в них не было ничего сделанного даже в лучшем, творческом смысле этого слова.

В этом была его огромная сила как художника, но в этом же заключалась его трагедия.

Если по каким-нибудь причинам у него в тот или иной вечер не хватало сил на максимальное напряжение, которого он от себя требовал, он считал, что лучше честно проваленный спектакль, чем демонстрация внешнего рисунка.

Мы все хорошо помним, как в такие дни Леонид Миронович, уходя со сцены, поминутно смотрел на часы, ему казалось, что время тянется бесконечно, что все партнеры «паузят».

В последние годы, когда он уже был стар и болен, таких трагических для него спектаклей было много. Он переживал их необычайно мучительно. Но назавтра снова брал себя в руки и изумлял нас мощью своего гения, гипнотической силой своей мысли.

В период совместной режиссерской работы над «Кремлевскими курантами» Погодина я ближе узнала Леонида Мироновича и на всю жизнь сохраню благодарность и восхищение перед ним, как перед изумительным человеком и громадным художником.

Леонидов пришел к режиссуре в последние годы своей жизни. Он принес в свою новую деятельность

огромный актерский и человеческий опыт, высокую требовательность к себе и окружающим, свое особое, «леонидовское», обостренное чувство ответственности перед театром.

— Нам с вами поручена пьеса о Ленине, — сказал он мне. — Вы ясно представляете себе всю ответственность этой работы?

На следующий день он вызвал меня к себе домой.

Кабинет Леонидова удивительно гармонировал с его характером. Огромное количество книг заполняло эту комнату. Они не только стояли в шкафах и на полках, а громоздились всюду: на стульях, на окнах, грудами лежали на шкафах и на полу.

Все, что можно было достать из литературы о периоде электрификации России, было уже собрано Леонидом Мироновичем.

Он открывал то одну, то другую книгу или брошюру и читал мне из них выдержки.

— Надо понять, с чем Ленину приходилось бороться, что преодолевать. Вы представляете себе — голод, разруха. Деникин, Врангель, оппозиция, а он: электрификация России! Нужно, чтобы Грибов работал с такой интенсивностью, чтобы он развил в себе извилины мозга гениального человека. Нужно, чтобы он изучил все произведения Ленина. Не просто прочел, а изучил, и не некоторые, а все, от доски до доски. Как я могу играть человека, если не знаю во всей полноте круга его интересов, — говорил он. — Как можно зажить жизнью человека, если его интересы не стали моими собственными! Какой человеческий рост ожидает Грибова в процессе этой работы!

— Знаете, в чем будет опасность нашей работы? — вдруг засмеялся Леонид Миронович. — В том, что, как бы хорошо ни сыграл Грибов, зритель будет сравнивать его не с Лениным, а со Щукиным, который сыграл Ленина впервые на сцене. Вы помните очерк Горького о Ленине? — спросил он, доставая книгу, и сейчас же, опершись обоими локтями о стол, поддерживая низко опущенную к страницам книги голову, начал читать.

Он читал, с наслаждением подчеркивая великолепные по образности и точности слова, которыми Горький описывает Ленина. Оторвавшись на секунду от книги, он с веселым, молодым азартом стукнул кулаком и воскликнул: «Вот так увидеть Ленина, как Горький

увидел, — тогда сыграешь!!» И опять, не в силах оторваться, продолжал читать все новые и новые отрывки.

Роль Забелина с Леонидовым репетировал М. М. Тарханов. К сожалению, он так и не сыграл ее. Война застала МХАТ разделенным на две части. В то время как «Кремлевские куранты» репетировали в Саратове, Тарханов с группой товарищей оказался в Тбилиси. Когда он снова вернулся в Москву, Забелина уже сыграл Хмелев, и Михаил Михайлович не захотел возвращаться к этой, уже чужой ему роли. А между тем его решение образа Забелина, диаметрально противоположное решению Хмелева, было очень интересно, многое было подсказано ему Леонидовым. Леонид Миронович с таким увлечением работал над этой ролью, что многим из нас приходила в голову мысль: как же он сам сыграл бы Забелина! Этот образ всем складом души и темперамента был близок ему.

В траговке Леонидова Забелин был вовсе не кабинетным ученым, не книжником.

— В нем живет яркая талантливость человека из народа, — говорил Леонид Миронович на репетиции. — Он самородок, интеллигент в первом поколении. Его трагедия как раз в том и заключается, что, восстав против великих преобразований, потрясающих страну, понимая их лишь как возврат к варварству, он в то же время не мыслит себе жизни вне России. Он так жадно любит родную землю, самый ее воздух, что даже мысль об эмиграции не приходит ему в голову. Попади он в Париж, он загоскует там и погибнет: «Я без репы жить не могу» — вот в этой фразе и надо искать ключ к решению образа.

— Пусть он кривляется, паясничает, зло юродствует, — говорил Леонидов, гребуя от Тарханова ярких, броских красок и приспособлений. — Не бойтесь, что это покажется чересчур острым. Когда такой человек, как Забелин, человек со страстной душой, приходит в отчаяние, это выражается у него в самых неожиданных, порой просто диких поступках. Вот пошел же он торговать спичками к Иверской. Чего чудовищней! Никто его не гнал, а он пошел. Им владеет сейчас такое отчаяние — ведь у него, наверное, за всю жизнь не было свободного дня, а вот сейчас, оттого что он очутился не у дел, — если бы не эта нарочитая клоунада, дающая ему какую-то разрядку, он просто не смог бы жить.



На репетициях мы долго искали, как должен вести себя Забелин в кабинете Ленина. Эта сцена вначале не получалась у Тарханова.

— Забелин и здесь бравировал, — говорил Леонидов. — Он пытается сохранить свой независимый тон, доказать самому себе, что ему безразлична эта встреча, и, так как в общем это далеко не так, со зла на самого себя впадает в клоунаду. Тем сильнее перелом, который наступает в его душе, когда ему предлагают включиться в неслыханную по масштабу работу. Глубоко потрясенный всем случившимся, он переживает свое возвращение к жизни так же бурно, как переживал недавнее отчаяние. Пусть он с азартом освобождает стол, за которым давно не работал, от всякогохлама, пусть говорит с дочерью так, чтобы зрители почувствовали, какой огромный человек мог бы погибнуть, если бы не умение Ленина видеть в людях их лучшее.

Очень нравилось Леониду Мироновичу роль старого часовщика в «Кремлевских курантах».

Должно быть, от своего отца — часового мастера — унаследовал Леонидов любовь к часам. У него в доме их было множество. Он показывал мне часы различных систем и фасонов, старинные брегеты, луковницы; давая мне слушать их ход, он уверял меня, что у каждого механизма свой характер, только ему одному присущий «пульс».

— Петкер сыграет часовщика, только когда он поймет это, — сказал Леонид Миронович и тут же с необычайной нежностью начал говорить о своем отце и целом ряде старых часовщиков.

Леонидов организовал репетиционную работу по «Кремлевским курантам» так, что он и я работали параллельно, а после репетиции мы встречались и рассказывали друг другу обо всем, что у нас делалось. Это было большой школой для меня.

На первой моей самостоятельной репетиции меня постигла неудача. Двое из пяти занятых у меня актеров были вызваны на другую экстренную репетицию, а один заболел. Делать мне с оставшимися двумя актерами было нечего, я отменила репетицию и пошла к Леониду Мироновичу.

Увидев меня, он прекратил работу.

— Что случилось? — спросил он испуганно. Я объяснила.

— Сейчас же, сию минуту верните актеров, — кричал он, — и репетируйте с ними полные четыре часа.

Я и смутилась и обиделась, но возражать было невозможно. Он кричал так, что все кругом замерли.

— Что же мне делать с двумя актерами? — еле говорила я.

— Вы режиссер, значит, должны тут же решить, как можно творчески использовать это время.

Я вернула актеров. Работая с ними, я поняла, что, отменив репетицию, я поступила легкомысленно, так как работа у нас шла серьезно и плодотворно. К концу репетиции Леонид Миронович пришел к нам.

— Работаете? — спросил он дружелюбно.

— Работаем.

— Не сердитесь на меня, — сказал он после репетиции. — Это не я крикнул, это сердце крикнуло. Ведь я нарочно решил с самого начала репетировать параллельно, чтобы вы обрели полную самостоятельность, а вы вдруг спасовали при первой организационной неполадке.

Леонидов работал над «Кремлевскими курантами» с энтузиазмом, щедро отдавая себя, свой талант всему актерскому составу.

Здесь, как и во всех своих работах, Леонидов не выносил резонерства, умствований актера на репетициях, требовал максимальной эмоциональности, предельной самоотдачи, «чтобы не голос, а сердце кричало в каждой роли», как говорил он.

Леонид Миронович часто говорил нам, что не признает театра, если он не потрясает зрителей, если мысли и чувства, которые выражает актер, не вызывают самого пламенного отклика в зале, не заставляют зрителей плакать и смеяться, радоваться и негодовать. Только театр больших страстей и высокой жизненной правды, театр, который в силах перевернуть душу человеческую, признавал и любил Леонидов. Ему он отдавал все свои силы, все богатство своей души, отдавал не щадя, не жалея себя, с той широтой и щедростью, которые были так свойственны ему и в жизни и в искусстве.

Служить такому театру так же самозабвенно и преданно, как служил он сам, беречь его, не давать ему мельчать Леонид Миронович завещал всем своим ученикам в искусстве.



А. А. ПОПОВ

То что Андрей Попов так талантлив, стало заметно сразу, с первых его эпизодов с почти безмолвных ролей в массовых сценах.

Сейчас Андрей Попов — один из крупных актеров нашей страны. Его творчество требует серьезного изучения. Я же ставлю себе скромную задачу. Мне х



чется рассказать о работе с Андреем Поповым над тремя ролями, как принято называть, эпизодическими. Жора — «Первый гром» М. Алигер, Епиходов — «Вишневый сад» А. Чехова и Фрэнк Фреско — «Влюбленный лев» Шляы Делейни.

Эти роли действительно только эпизоды в актерской биографии Андрея Попова. Он за свою жизнь сыграл гораздо более значительные роли, принесшие ему и большую славу и признание. Но остановилась я на этих ролях потому, что я участвовала в процессе их создания. Я могу судить не только о конечном результате, а о самом интересном — о формировании роли. Индивидуальность Андрея Попова манкая и трудно уловимая.

Он в каждой роли разный, но, как у каждого крупного актера, сквозь созданный характер всегда властно проглядывает личность Андрея Попова. Он всегда узнаваем и вместе с тем он бесконечно многолик.

Что такое заразительность актера? Что такое обаяние? В чем оно выражается? В чем его секрет? Как только мы пытаемся дать ответ, незаметно для нас выползает шаблон, тот шаблон, который когда-то определял «амплуа» и который всегда разбивался своеобразной актерской индивидуальностью. Оказывается, что в этой индивидуальности нет тех черт, которые почитаются необходимыми, а обнаруживаются черты неожиданные, своеобразие которых и составляет неповторимость обаяния и заразительности данного актера.

Театральное искусство всегда «сиюминутное», и ни в одном из видов искусства современность не имеет такого огромного значения, как в нашем.

Я не могу назвать ни одного актера, заставляющего зрительный зал жить с ним единым дыханием, если этот актер лишен чувства современности. Андрей Попов всем своим существом, всеми средствами выразительности принадлежит современному театру.

А своеобразие его кроется, пожалуй, в странном, не то детски наивном, не то ласково-мудром юморе, освещающем и лирику, и драму, и даже трагедию. Дарование его необыкновенно разнообразно, диапазон выразительных средств широк и неожидан. И комедия, и трагедия, и острохарактерные роли, и роли, в которых характерность внешне почти неуловима. Он лишен котура в любом их качестве, у него удивительное чувст-

во вкуса и оно придает его игре пленительную скромность. Это касается и ролей большого эмоционального напряжения. Он с ними прекрасно справляется, но никогда, ни в чем не теряет чувства меры.

Это, как и многое, многое другое, он получил от своего отца, который воспитал его не только как человека, но был учителем с первых его шагов в искусстве, помогал его формированию. Мне кажется, что Андрей Попов и сейчас сверяет свое творчество с тем, что мог бы ему сказать Алексей Дмитриевич Попов.

Становление актера — явление исключительно интересное. Оно зависит и от школы, и от режиссуры, с которой работает актер, и от сложившейся судьбы, от качества ролей, но внутри всего этого должен таиться тот своеобразный творческий кокон, который при известных условиях превратится в бабочку.

Когда я впервые встретила в работе с Андреем Поповым, он не был еще сложившимся актером, а выделялся и привлекал необычной, оригинальной индивидуальностью. Очень похожий на отца и высоким ростом и своеобразным движением, он был на редкость молчалив на репетициях, но иногда одним движением губ, или ресниц, или малозаметной репликой вызывал гомерический смех всех партнеров. Все смеются, а он абсолютно серьезен — только искорки блестят в глазах.

— Андрей, перестань смешить! — накидывался на него Алексей Дмитриевич, сам еле сдерживая смех. — Дошутишься, провалишь роль, — уже не на шутку сердился он.

— А я что? Я ничего, — говорил Андрей, — оглядывая всех с таким серьезным видом, что казалось, шквал смеха действительно возник не по его вине.

Все это происходило во время репетиций «Первого грома» М. Алигер, поставленного в послевоенные годы. Мне очень дорога эта совместная работа с Алексеем Дмитриевичем, встреча с удивительной женщиной и прекрасным поэтом Маргаритой Алигер, поиски декоративного образа спектакля с такими художниками, как Ю. Пименов и Н. Шифрин. В моей памяти встают Саша — В. Зельдин, Оксана — В. Попова и Л. Касаткина, Леля — М. Пастухова и Жора — Андрей Попов. М. Алигер не дает никаких характеристик действующим лицам. Исключение она делает только для Жоры. Она пишет о нем: «Паренек небольшого роста, чернявый, вихрастый,

юркий, со смуглым живым лицом и диковатыми отчаянными глазами». Таким он увиделся ей. И когда Алексей Дмитриевич у себя дома представил ей Андрея — будущего Жору, — она окинула взглядом длинного, голубоглазого юношу и, пожимая плечами, смущенно улыбаясь, сказала: «Вам виднее, вы режиссеры...»

Выбор актера был одним из отличительных качеств режиссуры Алексея Дмитриевича. И в назначении Андрея Попова на роль Жоры сказались та черта, которой так дорожил Немирович-Данченко, — верная интуиция режиссера от актерской индивидуальности к авторскому образу. Жора веселый парнишка, один из тех смелых ребят, которые организовали партизанскую группу и в оккупированной фашистами местности осуществляли неслыханные по своей дерзости задания.

Жора владеет секретом смеха. Захочет — и развеселит. Такой он с Оксаной, которую молча, скрыто и глубоко любит, такой и со всеми ребятами, которые сами тянутся к нему за смехом и которым он, вызывая их восхищение, показывает свои нехитрые фокусы: «Фокус-мокус, накость — выкусь. Кто сомневается, пускай убирается».

Но когда жизнь потребовала от него мужества, стойкости воли — все это раскрылось в нем в полную силу.

В предисловии к пьесе Маргарита Алигер пишет:

«...Я утверждаю: для врага грозней,  
чем самолеты, танки и «катуши»,  
живые наступающие души  
преображенных временем людей.  
Богатства, недоступные для глаз,  
Скрываются в сердцах обыкновенных,  
И вот о них я и веду рассказ,  
Одну из многих повестей военных».

И вот эти «богатства, недоступные для глаз», надо было постепенно создавать. От репетиции к репетиции у Андрея Попова накапливались и проявлялись те прекрасные, неожиданные приспособления и краски, которые возникают, как живые ростки из клубня, только тогда, когда актер способен на самостоятельное, импровизационное выражение своих мыслей и чувств.



Жора—Попов становился стойким, добрым, человеческим, умеющим в трудную минуту и пошутить. В процессе репетиций он немножко «прикидывался», немножко «дурил». Я довольно скоро поняла, что это очень личная манера, рожденная чувством самосохранения. Он бережно хранил от посторонних глаз интимный процесс сживания с ролью, и всегда он как будто прикрывал шуткой пылицу творческого процесса. Несмотря на шутливость, во время репетиции — абсолютная собранность и серьезность и какое-то жадное впитывание всех замечаний.

«Стесняется, не уверен в себе, вот и напускает на себя»,—говорил Алексей Дмитриевич. Он был очень строг с сыном, почти суров. Но очень любил его.

Андрей Попов прекрасно двигается, и мне кажется, что «жизнь тела» роли имеет для него большое значение. Было ли это так в далекие времена работы над «Первым громом» — не знаю, но характер движений Жоры — Попова помню отлично.

Помню его быстрые, ловкие, настороженные движения, когда он пробирался к назначенному месту встречи с партийным руководителем дядей Андреем (его играл А. Иванов). Помню, как он, перед тем как идти в разведку, разыскивает Оксану (В. Попова), как легко дотрагивается до ее плеча, как бы вселяя в нее силу: «Живем на свете! Горе не беда!»

Помню, как он метался по сцене, пытаясь спасти Оксану, когда фашисты схватили ее. Как ловко, спасаясь от врагов, вскарабкивался на дерево и оттуда стрелял. Стреляя, перепрыгивал на какую-то стенку и, раненный, падал на землю. Андрей Попов относился с большим интересом к пластической стороне поведения своего героя. Он искал жизнь «тела образа», как говорил Станиславский.

Жора убит — в этом не было сомнений ни для фашистов, ни для Оксаны, ни для зрителей. Фашист пинал безжизненное тело Жоры ногой: «Капут!»

После эпизода, наполненного шумом, криком, выстрелами,—тишина. На пустой сцене лежит мертвый Жора. И вдруг Жора осторожно оглядывался, приподнимался и, зажимая рукой раненое плечо, уползал... «Стены прогрызу. Замки поломаю! Выручу тебя, Оксана!» Ни одного нецелесообразного движения — это уползал раненый человек, понимающий, что секунды решают жизнь.

Зрители неизменно сопровождали эту сцену аплодисментами, но и в период репетиций Андрей Попов слышал одобрение всего коллектива. И действительно, столько ловкости, воли и человеческой преданности было в этом крупном юноше, готовом на самый отчаянный шаг, лишь бы спасти Оксану.

Наибольшее напряжение в роли Жоры было в финале пьесы. Жора и Леля спасли Оксану. Сейчас они ведут, почти несут обессиленную девушку. Ночь, застывшая степь. Оксана умирает и просит Жору сказать ей «все хорошие слова».

Жора понимал, что его любовь ей не нужна, что она любит Сашу, а он для нее друг, верный друг. Понимал, что «все хорошие слова» сейчас нужны потому, что она умирает, а ей еще никто не говорил их.

«...Ни слова я промолвить не могу,  
А мне сказать тебе так много надо,  
Так много слов, что тесно им в груди,  
Моя голубка, ласточка, отрада,  
Мой золотой дружочек...»

Андрей Попов очень стеснялся этого монолога, боялся впасть в сантимент. Он и тогда уже ненавидел актерскую манеру «чувствительности» на сцене. Но в результате говорил он монолог прекрасно. Сдерживая слезы, чуть слышно, бескрасочно, так, как будто вслух сказал то, что много раз произносил про себя...

Потом жизнь сложилась так, что я наблюдала творческий рост Андрея Попова только как зритель. А встретились мы с ним в работе почти через двадцать лет после осуществленного спектакля «Первый гром». Он уже был главным режиссером театра, в котором под руководством своего отца делал первые шаги в искусстве.

Он предложил мне ставить «Вишневый сад» А. Чехова. Я согласилась сразу, не раздумывая.

В одном из писем Вл. И. Немирович-Данченко (кстати, оно написано в 1942 году и было рассчитано на помощь в работе по «Вишневому саду»!) говорит о том, как обрести свободное отношение к классике. Он выдвигает два необходимых требования: «...первое — читать пьесу как новую, второе — искать образы от жизни, а не ст прежней сцени-

ческой формы»<sup>1</sup> (подчеркнуто Владимиром Ивановичем. — М. К.).

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 Москвина — ничего не выйдет. И вот начинаются поиски — от новой индивидуальности, от новой фактуры.

Сейчас я думаю: почему мне так хотелось, чтобы Андрей Попов сыграл Епиходова? Я отлично понимала, что для него эта роль не так уж интересна. И все-таки мне очень хотелось, чтобы он играл ее, а ему было, вероятно, неудобно сказать, что и без Епиходова он не знает, как справиться со всем грузом ролей, которые он играет, с художественным руководством театра, с работой в кино... И он сказал, что очень хочет играть Епиходова.

Он виделся мне в Епиходове, потому что он «чеховский» актер.

Что это означает для меня? Интеллигентность в полном и глубоком смысле этого слова. Я убеждена, что ни одного, даже явно «неинтеллигентного» героя (в частности, Епиходова) в пьесах Чехова не может играть неинтеллигентный актер. Все персонажи требуют тончайших нюансов, движений души, психологических переходов, доступных поистине интеллигентным, душевно тонким актерам. Как только чеховская тонкость подмывается, может быть, и интересной концепцией, но без учета особенности чеховского письма, как только нарушается тончайшая волшебная паутинка, сплести которую удалось именно Чехову, — все старания бесплодны. Когда же актер и режиссер нащупают то, что составляет неповторимость Чехова, радость от общения с ним огромна.

Играя много лет Шарлотту («Вишневый сад») в МХАТ, ставя «Иванова», а потом «Вишневый сад», я открыла для себя одну важную вещь в пьесах Чехова — прелесть беспрерывных неожиданностей, возникающих

<sup>1</sup> «Театральное наследие», т. 2, стр. 441.



по ходу действия. А может быть, именно они и диктуют такой напряженный ритм в его пьесах? 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, непосредственности нет на свете. В «Вишневом саде» высочайшее мастерство писателя состоит в том, что, кажется, в пьесе все не подготовлено.

В этом, по-моему, состоит и 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. Когда меня спрашивали, как работает Андрей Попов над Епиходовым, я неизменно отвечала: «Придет, всех рассмешит и уйдет». Действительно, это было так. Он прибегал урывками (ставил внизу на большой сцене спектакль). Мы проходили его сцены. Раз, другой, третий... Потом он убегал. Так было до начала прогонов. Тогда уже он стал «наш».

Меня поразило, что он сохранил с юности манеру шуткой прикрывать творческий процесс. Значит, он уже в юности нащупал для себя свою собственную, субъективную тропиночку в творчество. Это великое счастье. Сколько актеров тратят много лет жизни, чтобы изучить себя, нащупать, ощутить в себе то, что помогает освобождаться от зажатости.

Андрей Попов прекрасно делал этюды. Прекрасно! Но маленький оттенок баловства, шутки в них присутствовал. Кругом смеялись. Над веселящим всех Андреем Поповым или над элементами, крошечными черточками, уже проглядывающими в Епиходове? И то и другое. Шутливое самочувствие нужно Андрею Попову. Оно помогает ему создать атмосферу, в которой начинает расцветать творческий процесс. То, что шло в юности неосознанно, сейчас выросло в определенную внутрен-

нюю технологию. Я никогда с ним на эту тему не говорила и не знаю его мыслей по этому поводу. Но, работая с ним над Епиходовым, а затем над Фрэнком Фреско, я много раз наблюдала, как он приходил на репетицию озабоченным, почти угрюмым, потом переставлял в себе что-то, что позволяло ему легче шутить, а потом уже начинать репетицию. Отдаваясь ей до конца, каждый раз находя неожиданные детали, Попов больше всего боялся «заданности». Чехов пишет, что, входя, Епиходов роняет букет, потом натывается на стул, который падает, и т. д. Попов просил разрешения не делать этого.

— Если я буду об этом думать, у меня все получится нарочно. Мне надо понять, что я человек «несчастливый», что каждый день со мной что-то случается, что меня называют «двадцать два несчастья».

На первых же этюдах он отказался и от оброненного букета и от опрокинутого стула — стал искать свое.

Попов остро и точно анализирует, умеет сразу нащупать главное. Анализ отнимает у него немного времени. Он скуп на слова. Ему чуждо многословие — столь типичный недостаток современного актера.

Он легко отрывается от стула, чтобы попробовать, искать... Он неизбежно серьезно, слушая замечания.

Что же мы искали с ним в Епиходове и что вышло?

Мне очень хотелось, чтобы Епиходов по-настоящему глубоко любил Дуняшу. Чтобы он ревновал ее к Яшке, считая, что он лучше, умнее этого франта. Хотелось, чтобы в нем жил зуд самообразования, желание подняться над духовным уровнем тех, кого он презирает за то, что они презирают его. Для этого он читает. Читает и философские книги, и, ничего не понимая в них, все же ощущает гордость от того, какими высокими темами занят его мозг. Мне хотелось, чтобы, так же как у Шарлотты, в Епиходове, несмотря на всю его нелепость, сквозила одинокая, никем не оцененная и не понятая душа.

Я попытаюсь описать Попова — Епиходова. Он редко играет, а мне трудно смотреть «Вишневый сад» без него. Вероятно, чувство режиссера, когда он смотрит спектакль, в котором вместо любимого актера играет актер, введенный в силу «производственной необходимости», похоже на чувство матери, которой вместо ее ребенка подсунули чужого.

...Еще не рассвело. Сцена освещена только настольной лампой и свечой, с которой вошел Лопухин. Из тем-

ноты, держа горящую свечу перед собой, выходит Епиходов — Попов. В другой руке у него букет тюльпанов — первые ранние, весенние цветы. У него скрипят сапоги. Это удручает его. Он старается бесшумно, на цыпочках дойти до Дуняши и отдать ей цветы (садовник послал, чтобы поставить их в столовой). Подойдя к ней, он забывает, зачем пришел. Он смотрит на нее ласково, вопрошающе. Он ведь сделал ей предложение, теперь он терпеливо ждет ответа. Пауза затягивается, и Дуняша, смущенная взглядом Лопалина, забирает цветы и уходит. Епиходов рванул за ней, за что-то цепляется, что-то уронил, потом останавливается, глядя в пространство, и тихо шепчет про себя что-то, но нам ясно, что это невысказанные слова любви. Таким он запоминается с первого акта. Освещено только лицо (подсвечник с горящей свечой в руке), а губы печально и детски обиженно что-то шепчут, жалуются. Этот шепот Попов нашел на одной из ранних репетиций. Мне он очень понравился. Что-то наивное и вместе с тем драматическое мелькнуло в этом шепоте.

Прелесть этой краски, этого приспособления в том, что Попов воспользовался им, чтобы построить на нем «зерно», внутреннюю характерность Епиходова. Епиходов полон мыслей и чувств, а высказать их некому, и всюду, где он встречается с Дуняшей, где ему не удается высказать словами то, что переполняет сердце, возникает этот тихий, робкий, никому не слышный внутренний монолог. Иногда губы только дрогнут, и он останавливает себя, иногда губы что-то быстро шепчут, иногда совсем медленно. Но делает это Попов внутренне наполненно, правдиво, по-чеховски лаконично.

Лицо его очень похоже на один из портретов Манэ. Я еще до распределения ролей натолкнулась на него и показала Андрею Попову. Он что-то взял от «зерна» этого портрета. Грим очень легкий, рыжеватые усы, совсем легкие бородка и прическа, какая-то асимметрия лица, напряженно думающие и как бы удивленные сложностью мира светлые глаза. Мы отказались от песни «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги», выяснив, что эта песня была вставлена в свое время МХАТ, а в первоначальном экземпляре ее у Чехова нет.

Г. Фрид, автор музыки к спектаклю, написал грустную мелодию, с аккомпанементом для гитары. И Епиходов тянул эту мелодию без слов. Это тоже придавало



ноту драматизма. Меньше всего мы обращали внимания на комедийные ситуации, в которые попадает Епиходов, и на комедийные черты его характера. Попов обладает такой стихией тонкого юмора, что об этом заботиться не приходилось.

Пристроившись на скамеечке рядом с Дуняшей и чувствуя, что Дуняша все дальше отходит от него, что Яша совсем закружил ей голову, Епиходов старается добиться хотя бы самых маленьких радостей. Он старается сесть так, чтобы разъединить ее с Яшей, старается заинтересовать ее своей необыкновенно сложной судьбой, сложной личностью, к которой судьба относится без сожаления, «как буря к небольшому кораблю». Он искренне говорит о том, что сам не знает, хочется ли ему жить или застрелиться. Он показывает Дуняше револьвер, который носит всегда с собой. На одной из репетиций Андрей Попов запрятал револьвер глубоко в карман и, вытаскивая его до половины, с таким ужасом сам смотрел на него, что было ясно — у него никогда не хватит смелости застрелиться, хотя он, наверное, проводит много ночей в бесплодных мечтах о том, как он отомстит за свою поруганную любовь.

Смешно он играет этот кусочек, очень смешно, и вместе с тем есть в этом что-то грустное. Он идет даже на откровенный трюк, подчеркивая мысль о страхе смерти. Когда Шарлотта, уходя со сцены, стреляет из ружья, Епиходов в панике зажимает руками карман брюк, но, тут же поняв, что напрасно испугался, он со смущенной, виноватой улыбкой смотрит на Дуняшу — не осудила ли она его за трусость.

Попов вначале боролся со всякого рода заданностью трюка (будь то авторское указание или всем известные, превосходные трюки Москвина в этой роли), но, все глубже вбирая «зерно» Епиходова, он приходил к необходимости странных нелепостей, которые происходят с его героем. Ему хотелось найти свои, новые «нелепости», и он их находил, многие отбрасывая, иные оставлял. Он надел скрипящие сапоги, которые определили его походку (кстати, он заказал в мастерской какую-то пластинку, чтобы ему самому был слышен скрип), — такими маленькими деталями он умеет себе помогать. Я убеждена, что это черта крупного актера. (Всегда вспоминаю в таких случаях Н. П. Хмелева.) Он, разговаривая с Лопахиным в первом акте, считал бахрому от бархат-

ной скатерти, потом машинально зацеплял ее за нижнюю пуговицу пиджака, и осторожно уходил со сцены, чтоб не очень громко скрипеть сапогами, тащил за собой всю скатерть, на которой стоял поднос. Все это с шумом валилось, и тогда, стараясь водворить все на место, он ронял и стул.

Или в последнем акте Епиходов завязывает ящики. Он наматал себе для облегчения в работе толстые веревки вокруг шеи. Так он и появляется много раз, пронося то один ящик, то другой. И только в момент, когда уже выносятся вещи, оказывается, что конец веревки подвязан к чемоданчику, который уносит Яша. На одну секунду чуть было не затянулась веревка вокруг шеи Епиходова, и мы увидели его насмерть испуганные трагические глаза. Но длится это буквально секунду. И опять — и смешно и жалко. В течение всего спектакля возникают эти «слепоты». О них мы узнаем не только из рассказов Епиходова (который, просыпаясь, видит, что у него на груди «страшной величины паук», а в квасе что-то «в высшей степени неприличное, вроде таракана»), но и видим, что этот большой человек, который и ходит-то с опаской, чтобы ничего не задеть, все время что-то задевает, оступается, роняет... Двадцать два несчастья! Но эти чаплиновско-чеховские трюки, «лежашие» в сути Епиходова, пожалуй, не главное в роли.

Наиболее полно и многогранно Епиходов — Попов раскрывается в третьем действии. Он до своего объяснения с Дуняшей несколько раз появляется. Он следит за Дуняшей. Он неотступно наблюдает за тем, с кем она танцует. Уже заранее видно, что он во что бы то ни стало решил именно сегодня с ней объясниться. И когда Дуняша на минуту присела после вальса, Епиходов — Попов быстро направляется к ней. Речь его полна глубокими вздохами. Он косноязычен от полноты чувств. Когда он говорит: «...вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа», — кажется, что по-другому и не выразишь то, что бушует у него в груди. И вдруг, совсем неожиданно, контрастно к стремлению во что бы то ни стало добиться ответа, он умолкает, когда Дуняша просит оставить ее в покое и, чтобы он не увидел на ее глазах слез, отворачивается от него и закрывает лицо веером. Епиходов — Попов пристраивается около нее на корточках и нежно, как бы царапающим кошачьим дви-



женем касается ее руки: «У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь». В этой фразе у Попова звучит желание утешить ее, сказать ей, что он понимает, что ей самой сейчас плохо и что он готов успокоить и рассмешить ее собой, своей любовью, своей судьбой. Он говорит с ней, как с маленьким ребенком, и внезапно в этом нелепом человеке открывается большая душа. Большое и никому не нужное чувство обожгло его сердце... Чехов прерывает эту сцену приходом Вари. Она возмущена поведением Епиходова: «То на бильярде играешь и кий сломал, то по гостинной расхаживаешь, как гость. Только и знаешь, что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Конторщика держим, а неизвестно — для чего».

Может быть, в другой момент Епиходов и стерпел бы, но тут обида буквально вскипает у Епиходова — Попова, и он резко, громко, чтобы Дуняша слышала и видела, как он может постоять за себя, обороняется. Интересно, что в речи у него слышны властные, нетерпеливые ноты, и трепыхание руки останавливает Варю. Пойми, мол, что сейчас нельзя со мной так обращаться, здесь Дуняша. Рука молит, а голос, слова храбрятся. Вспылив, Варя гонит его: «Убирайся же вон отсюда! Сию минуту!»

Чехов пишет, что Епиходов струсил. Переход этот один из тех психологически внезапных переходов, которые так интересны в чеховской драматургии. А Попов делает его прекрасно. Трусость живет в этом большом человеке, трусость вековая, возникающая от любого барского окрика, «Прошу вас выражаться деликатным способом», — говорит он, втянув голову в плечи и уходя большими осторожными шагами. И только из-за кулис слышится его далеко уже не столь воинственный голос: «Я на вас буду жаловаться».

Каким же все-таки вышел Епиходов Попова? Он действительно читает Бокля. Без успеха, конечно, но мучительно старается его понять. Его нелепость не только смешна, но и трагична. Мне кажется, что Андрей Попов в этой роли открыл какую-то важную грань своего таланта — он трагикомичен.

И наконец, Фрэнк Фреско в английской пьесе «Влюбленный лев» Шилы Делейни. Действие пьесы происходит в 60-х годах нашего века в маленьком городке Селверной Англии. Фрэнк — один из многих английских



бедняков — мечтает освободиться от лотка, на котором он разносит самодельные куклы, и завести ларек. Мечте этой не суждено сбыться. Зарабатывая жалкие крохи, он еле-еле сводит концы с концами. Он несчастен. Жизнь не сложилась. Жена пьет, не следит за домом, дети стремятся покинуть дом.

Он в течение многих лет хочет уйти из своей нескладной семьи. Есть и женщина, которая его любит и с которой он близок. Но так же как он не может добиться ларька, так же он не в состоянии уйти от жены. Уходит и возвращается. Слабый человек. Некрупная личность. Человек как будто лишенный каких-то высоких идеалов. Что же заставляет нас любить его, что вызывает волну нежного сочувствия к Фрэнку Попова?

Его способность любить — огромная привлекательная сила, которая буквально зачаровывает. Он любит жену. Он понимает, что ему будет легче жить без нее, но ничего не может сделать со своей любовью. Он любит детей. Он любит старика Джека — отца своей жены. Он наделен редким и чудесным даром — его сердце способно любить. Это качество редко в людях, еще реже умение актера молчаливо пронести его через всю пьесу.

Попов в этой роли еще смелее проявляет трагикомическую стихию творчества. Он не боится резко контрастных красок. Ссоры, брань... Кажется, что у Фрэнка душа полна такой горечью, что он не способен сказать ничего кроме злых слов, и вдруг, совсем неожиданно, лицо его освещается улыбкой бесконечно доброй, беспомощной, незащищенной. И невольно думаешь, почему именно на долю такого доброго человека выпала столь трудная судьба.

Как-то во время репетиции Попов сказал: «Подскажите что-нибудь по внешнему облику Фрэнка». Вспомнив, как работал Михаил Чехов и какое для него имело значение определение «центра», я сказала, что мне кажется, что «центр» надо искать в нижних шейных позвонках. У Фрэнка и оттого, что он всю жизнь носит лоток на перекинутом через шею ремне, и оттого, что тяжесть нищей жизни он ощущает, как ярмо, шея никогда не отдыхает.

Попов стал это пробовать тут же, немедленно. Первое, что возникло, — шлепающая, усталая, но вместе с тем быстрая походка, потом уже — вытянутая шея и беспомощно повисшие руки, даже во время бурных сцен.

Как бесконечно интересен этот процесс, когда актер овладевает «зерном» роли уже в такой степени, что это меняет всю его пластику. У Попова появилось много черточек, которые характеризовали бесконечно замотанного человека, достойного лучшей участи.

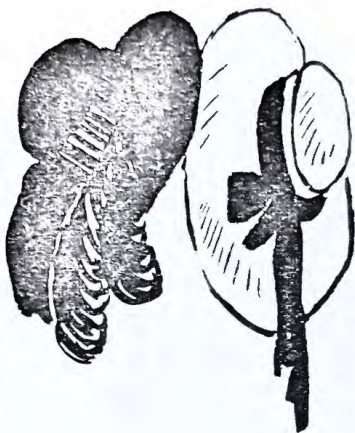
Он грубовато тычет кулаком в плечо сына — так он выражает свою любовь к нему. Шутливо обнимает его, повисая у него на шее и заглядывая ему в лицо. Андрей Попов ростом гораздо выше актера, который играет его сына, поэтому все эти движения странны, комичны. Он глубоко удручен расставанием с сыном, но, прощаясь с ним, приподнимает шляпу так, как будто бы из его жизни уходит совершенно посторонний человек.

Старая широкополая шляпа становится в его руках живым атрибутом. Он почти не расстаётся с ней в течение всего спектакля. То он надевает ее щеголевато, то спускает низко на глаза и смотрит из-под нее, вытягивая шею. То беспомощно мнет ее, то аккуратно выпрямляет ее изношенные поля. Костюм свой он сам подбирал, советуясь с художниками (Ю. Пименов и Г. Епишин). Ветхий пиджак, брюки, ботинки, но крахмальная манишка и галстук-бабочка. Однажды он нас всех рассмешил. Идя в гости, Фрэнк снимает пиджак, чтобы почистить его. Оказалось, что манишка надета на голое тело. Я засмеялась и запротестовала. Но Попов мягко настаивал. «Мне это очень важно», — говорил он. Так и осталось, и, проверяя на зрителе, я поняла, что мягкость с которой он делает такие рискованные вещи, доходит не как актерский трюк, а как еще одна черточка, характеризующая образ.

Что мы подразумеваем, когда говорим, что у какого-то человека прекрасная душа? Это ведь большой и сложный комплекс.

У Фрэнка Попова прекрасная, детски чистая душа. И хотя он не совершает никаких хороших поступков и у актера нет ни малейшей идеализации своего героя (скорее, он готов над ним подшутить), Фрэнк во всем человечен и сложен. Попов нащупал в этой роли трагедийные нотки.

Пусть Епиходов и Фрэнк станут на пути актера эскизами для крупной трагикомической роли. Мне кажется, что своеобразие индивидуальности Андрея Попова найдет свое наивысшее выражение именно в этом ключе.



## Л. И. ДОБРЖАНСКАЯ

Можно ли считать, что актер, вобравший все предлагаемые обстоятельства пьесы и роли, владеет секретом перевоплощения? Пожалуй, нет. Подчас у актера не хватает воображения, своеобразия и глубины личности, собственного эмоционального опыта, чтобы дорисовать авторский и режиссерский замысел, чтобы создать, именно создать роль.

Большинство, огромное большинство своих ролей Л. И. Добржанская соз-



дает, и создания ее необыкновенно разнообразны, всегда неожиданны и оригинальны.

Она одна из тех немногих актрис, которых не беспокоит, красива она или нет на сцене. Только то, что нужно для образа, для характера. Поэтому она сыграла так много непохожих ролей, поэтому она развила в себе такую богатейшую палитру красок. Всякое украшательство — «локончики», «губки сердечком» в прямом и переносном смысле слова, от которых не в силах отказать и молодые и в особенности стареющие актрисы, — вся эта театральная рухлядь органически чужда Добржанской. Ей глубоко чужда и «старомодность» театральных приемов — когда актер, вместо того чтобы развивать действие пьесы, берет внимание зрителя на себя, добиваясь смеха, слез или аплодисментов. Это ей принадлежит необыкновенно точное определение: «Нельзя подавать свои мысли, чувства и реплики на подносе». И действительно, такая манера игры делает из актера лакея, требующего или молящего «чаевые» у публики.

Ум Добржанской выражается во всем. В трактовке ролей, которая всегда идет от понимания сути пьесы, всегда связана с общим режиссерским решением спектакля, всегда подчинена главному, существенному. Ум Добржанской выражается и в жесточайшем отборе выразительных средств. Я не могу вспомнить ни одной роли, в которую она тащила бы за собой груз предыдущей. Но она умеет брать с собой в каждую роль опыт жизненных наблюдений, опыт своего богатого эмоционального багажа. Добржанская наделена живым, трепетным, творческим умом, который питает ее талант, — это и создает неповторимость ее актерской личности. У нее прекрасные внешние данные. Высокая, красивая женщина, она сумела сохранить и сейчас, не в пример многим актрисам, прекрасную фигуру. У нее великолепный голос, отточенная дикция. Она легко, прекрасно двигается. У нее пластичные, гибкие руки.

Впервые я встретила с ней в работе над Маргаритой Готье в «Даме с камелиями». Это было давно и, как это порою бывает, незавершенная работа крепко сохраняется в памяти.

Художником всех спектаклей, которые я ставила с участием Л. И. Добржанской, был Ю. И. Пименов. Эскизы его к «Даме с камелиями» неоднократно выставлялись. Мне хочется вспомнить о них потому, что

для меня лично замысел спектакля неразрывно связан с его декоративным образом.

Мне кажется, что и Добржанской многое дал Пименов, его умение проникнуть в атмосферу пьесы, в атмосферу эпохи.

Занавес спектакля живописный. Стена — местами проступает кирпичная кладка. На фоне этой стены, как бы в ее рамке, заполняя собой почти весь плоский коричневый фон, — большой голубой квадрат. В центре его на переднем плане фигура Маргариты в бальном платье. Она задумчиво подняла к лицу руку, затянутую в белую перчатку. За нею, в ширину голубого фона, шеренга пританцовывающих мужчин, их больше десяти. Их взгляды, руки (некоторые держат букеты цветов), наклон головы, корпуса — жадно устремлены к Маргарите.

Из-за левой, верхней части голубого фона выглядывает другой — желтый фон: на нем голова и верхняя часть торса сияющей счастливой женщины. Это — опять Маргарита. А в правой, нижней части голубого фона выглядывает еще один — черный: на нем часть головы и руки страдающей, может быть, умирающей Маргариты. Внизу, на коричневом фоне, в блеклых, желтовато-коричневых тонах корзины с цветами.

Работая над спектаклем, мы внесли в пьесу ряд кусков из повести Дюма. Т. Л. Щепкина-Куперник написала прелестные песни по мотивам Беранже и Мюссе. (Роль Армана исполнял Зельдин, его отца — Хохлов, Наннину — Богданова. С каждым из них связаны дорогие воспоминания.)

Многие актрисы, сыграв Маргариту, создавали себе имя. Есть в этом образе что-то безошибочно трогающее сердце. Я помню репетицию, когда мы показывали в фойе весь спектакль Алексею Дмитриевичу Попову, а он, не скрывая этого, вытирал слезы.

Что было самым интересным в Маргарите — Добржанской? Маргарита была от природы тонким и остро чувствующим человеком. Легенда о том, что она дочь отставного полковника и воспитывалась в монастыре, никем не берется под сомнение. И, только полюбив Армана, она рассказывает ему о том, что она, простая деревенская неграмотная девушка, попала шесть лет тому назад в Париж и волей судьбы и общества стала самой шикарной куртизанкой. У нее чахотка. Она остро ощу-



щает близость смерти. Не думать об этом! Не думать о неделях, проведенных в больнице! Не думать о неминуемом одиночестве! Жить сегодняшним днем, сорить деньгами, пока они есть, ощущать свою власть над теми, кого она презирает, хотя и зависит от них. Такой Добржанская была в первом акте.

А потом встреча с Арманом. Она защищается от его любви — насмешливо, почти зло смеется над ним, гонит его. Она не хочет менять свою жизнь. Пусть она катится такая, как есть, до конца. Ведь конец уже близок. И она сдается нехотя. Она не верит в любовь — она очень хорошо понимает, что вкладывают в эти слова те, кто покупает ее. Наконец воля сломлена — любовь побеждает ее. Любит она щедро, бездумно. Она закладывает все, что у нее есть, и все, чем она еще недавно так дорожила. Бриллианты, мебель, карету. Ей нужен только Арман. Прошрое перечеркнуто.

Маргарита — Добржанская в тихом Буживале, куда она и Арман спрятались от шумного Парижа, живет новой жизнью. Вечера, карты, бриллианты были маскарадом, а истинная, настоящая жизнь здесь — вдвоем с любимым. Оказывается, что раздражительность, взвинченность ее вызывались тем, что она жила не свойственной, чуждой ей жизнью. Здесь с Арманом она настоящая. Здесь не нужна мишура, здесь нужна правда, искренность, простота.

Вспоминая сейчас, как мы работали, мне представляется, что сам процесс репетиций был очень простой. Мы делали этюды. Разбирались подробно в тексте и до и после них. Добржанская очень скупулезно выясняла все предлагаемые обстоятельства. Ее совсем не интересовал вопрос, «какая она». Ей нужно было понять — и изучить подробно — ход мыслей Маргариты. К сфере чувств она относилась очень бережно. «Это потом», — говорила она, когда на репетициях возникал разговор об этом.

Помню свой разговор с А. Д. Поповым. Он спрашивал, как работает Добржанская. Я сказала, что я, как режиссер, чувствую, что ей очень нужен точный рисунок роли, и спросила его в свою очередь: идет ли это от его манеры работать или это ее индивидуальное свойство?

— И то и другое, — ответил Алексей Дмитриевич. — И мне это очень важно в работе с актером; пожалуй, и



Добржанской нужен этот пунктир. Но вы работайте обязательно по-своему, тогда и Добржанская от вас что-то получит и вы от нее.

Постепенно я поняла, что пунктир нужен Любови Ивановне для границ роли. Ей как бы нужно было очертить все, что не войдет в роль, и остаться с тем материалом, который ей действительно необходим. А затем у Добржанской наступал период приближения к себе всех обстоятельств жизни Маргариты. Она как бы прикидывала все на себя. Не подчиняла роль своим жизненным привычкам, а представляла себя в условиях жизни героини Дюма. Маргарита Готье — роль, как это принято считать, нехарактерная. Но Добржанская находила очень тонкие черточки, которые переводили роль в какой-то только ей, Добржанской, присущий план. Я стала замечать, что Добржанская меняется — меняется ее пластика, ее ритм. Она преобразовывала свой собственный жизненный материал, подчиняя его законам поведения рождающегося в ней нового человека.

Примета ее болезни — легкое покашливание — приобрела характер поразительной жизненной правды. Ее все время немножко знобило — это повело за собой привычку кутаться... Несмотря на то, что мы еще не перешли на сцену, Добржанская ощутила необходимость в шарфе, в чем-то теплом. Понадобилась и кушетка, на которую можно было прилечь... К этому тянуло тонко и верно взятое физическое самочувствие. Я тогда же отметила ее интерес к этой проблеме актерской техники и то, как тонко она им пользовалась. (Впоследствии я неоднократно любовалась ее умением включать в процесс становления роли точно отобранное физическое самочувствие.) Постепенно менялись ее глаза. Чуть суженные, глядящие с презрением на графа Варвиля, и полные доброты и благодарности, когда они останавливались на беспредельно преданной ей Наннине. Запомнились мне отдельные куски, отдельные интонации. Я убеждена в том, что как в жизни, так и на сцене есть интонации, которые порой запоминаются навсегда.

Помню, как Добржанская—Маргарита говорила: «Где люди, которые спрашивают, что такое счастье?! Пусть посмотрят на меня!». Казалось, что счастьем наполнено все ее существо, что она воспринимает его как великий дар. Ушли нервность, вызов, бравада. Только покой естественного существования. Может быть, имен-

но то, что Маргарита — Добржанская добивалась такой степени безмятежного счастья, и создавало ту драматическую атмосферу, в которой развивается действие, когда приезжает отец Армана и требует разрыва с сыном. А. Хохлов великолепно репетировал Дюваля. От полного неприятия «дамы с камелиями» он приходил к тому, что встретился с женщиной, которая бескорыстно любит его сына и поэтому способна на жертву. Он убежден, что эта жертва необходима. Помню, как Маргарита — Добржанская начинала понимать, чего он от нее требует. Процесс этот был труден. Она постепенно переставала бороться за свое счастье и становилась на позиции отца Армана. Ей была понятна и близка его любовь к сыну.

Она на глазах как бы старела. Она недостойна любви Армана. Она должна уйти, если она любит его. И она уйдет. Такой поступок требует мужества. И оно было в Маргарите — Добржанской.

Вот этим женским мужеством, таким прекрасным и в жизни и на сцене, владеет Любовь Ивановна Добржанская. В «Даме с камелиями» я впервые наблюдала, как созревала эта удивительная черта ее дарования. Она берет драматизм положения до конца и не позволяет себе распускаться. Маргарита, дав слово отцу, сдержала его. Было понятно, что это будет стоить ей жизни, но она умеет скрывать боль, нигде не обнаружив ее. Даже во время встречи с Арманом после разрыва Маргарита — Добржанская нигде не срывается. Она играет взятую на себя роль. Она принимает как должное оскорбление, которое Арман бросает ей в лицо. Маргарита — Добржанская знает, что только смерть прервет постоянную тоску по любимому.

Было это все давно, но нежность, мужество и силу любви Маргариты — Добржанской я помню.

Прошло много лет, и мы встретились вновь в работе над ролью Раневской в «Вишневом саде» А. Чехова.

Когда Пименов показал мне только еще наметку решения декораций, 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.



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 уходящее дворянство и восходящее купечество. Сейчас потрясает поэтическая глубина этого произведения. Мне кажется, что в этой последней своей пьесе Чехов очень хорошо понимал, что значит *терять* бесконечно любимое. И, несмотря на потерю, вновь чувствовать всей душой радость жизни, которая дается человеку один раз. Чехов поражает 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 теряет и теряет свой «вишневый сад». Каждый из нас пытается удержать его. Потому что, теряя «вишневый сад», кажется, что теряешь все. Но впереди жизнь, она наполняет человека живительными силами, и он вновь находит в себе мужество, чтобы жить.

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...

Распределение ролей в «Вишневом саде» далось мне нелегко. Единственная исполнительница, которая была мне ясна с самого начала, — это Добржанская — Раневская. Без нее я, пожалуй, и не рискнула бы пуститься в такое нелегкое плавание. После нашей встречи в «Даме с камелиями» я видела Добржанскую во всех ее ролях. 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 поймет с полуслова. Всем своим существом она ненавидит сентиментальность, остро, точно ощущая внутренние контрастные ходы. Она 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 О. Л. Книппер-Чехова. 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 не беспокоила меня. Она легко справлялась с костюмами, веерами, сумками, платками. Больше всего ее занимала речь, красота и поэтичность чеховского слова, и она не только к себе, но и ко всем партнерам была требовательна в этом отношении. Добржанская владеет в самом хорошем смысле этого слова современной манерой сценической речи, когда на слова не нажимают и вместе с тем ничего из сказанного не пропадает.

Мне говорили, что Добржанская против методики действенного анализа, и я ждала, что такой разговор может возникнуть. С другой стороны, все знающие меня привыкли к мысли, что я иначе работать не только не хочу, но и не умею. После того как мы разобрались во всех главных событиях пьесы, наметили основные действия героев, их взаимоотношения, мы вернулись к началу — предстоял путь этюдов, путь анализа в действии.

Мы с Ю. Сергеевым (режиссер спектакля) и с помрежем приготовили выгородку. На стульях лежали длинные юбки для женщины, пальто, шляпы — все, что нужно для «приезда». Я прочитала этот кусок. Мы еще раз его оговорили. Любовь Ивановна первая надела

юбку, взяла чемоданчик и ушла за ширму. Все в порядке, мелькнуло у меня в голове. Любовь Ивановна спокойно идет мне навстречу, идет на эксперимент. В первом этюде она поразила меня необыкновенной собранностью и смелостью. Она вышла, оглядела, как бы вобрала в себя стены репетиционного помещения, и ее глаза наполнились слезами: «Дома, наконец дома», — сказала она. Нам не понадобилось повторять этюд. Все занятые в сцене потянулись за ней. Любовь Ивановна набрела в этюде на верное эмоциональное отношение к дому, в котором она не была пять лет.

Она хватается за этот дом, за вишневый сад как за соломинку. Там, в Париже, было унижительно, страшно. И радость встречи со своим родным домом — радость человека, понимающего, что он проиграл свою жизнь. Только бы передохнуть здесь, окрепнуть, набраться сил. Спасти этот уголок, в котором сейчас заключено все. Надежда на будущее шатка, но все же — надежда. А без нее нельзя жить.

Драматическая, жестокая краска, возникшая как будто совсем неожиданно, стала каким-то внутренним ориентиром в работе.

Для Раневской — Добржанской в течение всей пьесы решаются две жизненно важные проблемы. Одна — будет или нет продан вишневый сад, другая — не менее важная для нее — вернуться или нет к человеку, которого она любит. Презирает себя за это, но любит. И так же как она понимает, что все проекты спасения вишневого сада нереальны, так же ясно она понимает, что возвращение в Париж — к тому, который истоптал ее жизнь, — не принесет ей счастья. У Чехова эта тема обозначена с только ему одному присущей прекрасной лаконичностью. Добржанская взяла эту тему глубоко, мужественно и драматично. Раневская — Добржанская мечется. Ей хочется, чтобы жил, цвел прекрасный сад ее детства. И вместе с тем ей ясно, что она не найдет в нем покоя, даже если совершится чудо и он не будет продан.

Она любила погибшего сына, искренне любит Аню, но жизнь там, где-то за границей, жизнь, которая не принесет ей счастья, все равно манит ее. Сейчас необходимо, хоть ненадолго, сосредоточиться и посмотреть на окружающее реально, но она не в состоянии сделать это.

Она слушает и не слышит. Вникает, не вникая. Все, что предлагает Лопухин,— для нее не выход, потому что самим искалечить любимое, прекрасное — невозможно. Лучше ждать чуда и сохранить вишневый сад таким, каким он был, таким, каким он представлялся ей в минуты отчаяния, когда она была далеко от родины, таким, каким она увидела его сейчас, приехав домой.

О. Л. Книппер-Чехова играла Раневскую прелестной, обворожительной, легкомысленной женщиной. Л. И. Добржанская совсем другая. Она не легкомысленна. Она не может зацепиться за все происходящее вокруг нее, потому что ее память, ее душа, ум, сердце — там, в Париже.

«Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое», — говорит Раневская. И у Раневской — Добржанской прошлое в течение всей пьесы живо. Оно не только в любви к тому человеку, имя которого не назвал Чехов. Прошлое и в непреходящей боли по утонувшему сыну Грише. Прошлое и в ее отношении к саду, по которому ходила ее мать. Прошлое, имеющее такую силу над ней, может быть, и создает удивительное, притягательное своеобразие этой красивой, умной женщины. Нигде, ни в одном месте роли она не жалуется на судьбу, она по-чеховски сдержанна. И вместе с тем она прекрасно овладела природой нервной системы Раневской. Если изучить ремарки Чехова, мы увидим, как часто он сближает смех и слезы у Раневской. Это очень трудная задача для актрисы. Добржанская делает это так естественно и правдиво, что кажется, только смехом и можно снимать горе, что это лучший путь в жизни для тех, чья судьба сложилась не очень счастливо.

Она занята собой, своими переживаниями больше, чем мыслями о доме, о брате, даже о бесконечно любимой Ане? Да. И Добржанская нигде не смягчает этого. Она нигде не идеализирует Раневскую. Разве не эгоизм заставляет ее бросить Варю, которая в двадцать четыре года взяла на себя все тяготы разоренного хозяйства, равнодушный совет выйти замуж за Лопухина, 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 Лопухина, он хороший, интересный человек. Не хочешь — не



выходи; тебя, дуся, никто не неволит...» Ей сейчас самой бы справиться 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. Ее Раневская наделена чувством юмора. Иногда этот юмор злее, чем хотелось бы окружающим. Так, она подсмеивается над Гаевым, Варей, Петей. В этой угаданной ею черте она глубоко схватывает автора.

Есть еще одно качество, которое мне кажется необыкновенно важным. Раневская Добржанской воспитанная женщина. Это сказывается во всем: и в том, как она сидит, как ходит, как пьет кофе, как танцует... Но самое главное — это сказывается в том, как она умеет переносить горе, невзгоды, поражения. Мне кажется, что эта внутренняя культура необычайно важна в воплощении чеховских женщин. Раневская ожидает, чем кончатся торги, не знает, что ее ждет: «Сегодня судьба моя решается, судьба... Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь... Я могу сейчас крикнуть... могу глупость сделать...». Вот что у нее на душе. Но это ее второй план, который бурно вырывается в диалоге с Петей... А так все спрятано, все внутри. И Раневская, танцуя вальс, не забывает о том, что надо предложить музыкантам чаю, улыбается и аплодирует фокусам Шарлотты.

Вот этой сложной жизнью Добржанская овладела с чеховской простотой, изяществом и глубиной. Раневская говорит: «Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в тишине страшно».

Раневской, созданной Добржанской, веришь, что это именно так. Хотя она этого почти нигде не обнаруживает. Может быть, в какие-то крошечные, секундные паузы бросается в глаза ее напряженное лицо, когда она присаживается, как бы для того, чтобы передохнуть после танца. Но эти секунды кратки. И вновь она с кем-то кружится в вальсе или проходит, приветливо улыбаясь.

Я не знаю, в какие моменты я больше люблю Добржанскую — Раневскую. В моменты «скрытые» или «открытые». Наверное, я люблю ее за то, что она во всем

этом нашла удивительно цельный, бесконечно емкий характер, в котором смех и слезы, эгоизм и доброта, отзвучивость и скрытность, ум и непрактичность слились во что-то до такой степени живое и единое, что, мне кажется, Добржанская может посмотреть на любое явление жизни с точки зрения Рапевской. Она знает ее, любит, она нашла в себе все черточки этой женщины, о которой не скажешь — плохая она или хорошая, потому что она сама этого не знает. Такой ее создал А. П. Чехов. А Добржанская претворила ее своим воображением, своей индивидуальностью, своей плотью и нервами.

Мне хочется рассказать и о нашей последней работе — о пьесе «Влюбленный лев», в которой Добржанская играет Кэтлин Фреско, Кит, как ее называют дома.

До того как зрители увидели Кит, они уже знают, что она безработная, что сейчас она в полиции, что ее судят за дебош, который она устроила накануне. Знают они также о том, что Кит была уже осуждена двадцать семь раз за появление в пьяном виде, скандальное поведение, словесные оскорбления и однажды за попытку к самоубийству. На этот раз суд приговорил Кэтлин Фреско к штрафу в два фунта и обязал ее в течение двух лет соблюдать порядок. Знают зрители и о том, что, покидая суд, миссис Фреско поблагодарила судей и сказала: «Сюда меня привезли на машине. Надеюсь, меня и домой отвезут в такси».

Все это напечатано в вечерней газете под заголовком «Жена рыночного торговца перед судом». И читает эту газету старик Джек, отец Кит. Он привык к ее постоянным дебошам — они вызывают у него скорее усмешку, чем осуждение.

И вот наконец появляется Кит — Добржанская. Сначала слышится ее веселый голос. А потом появляется и она, таща вместе с Норой тележку. Она в длинном сером свитере, в короткой юбке, в старых туфлях на высоких каблуках. Гладкие волосы стянуты сзади тесемочкой и жидкий хвостик болтается то беспомощно, то вызывающе.

У Добржанской есть удивительное качество. Она остро ощущает сценическую среду, в которой живет. И во «Влюбленном льве» она входит и действует на сцене так, что у нас нет ни малейшего сомнения в том, что она пришла домой. Она знает каждый сантиметр про-

странства, в котором протекает ее жизнь. Она ориентирована в нем с полной свободой.

В глубине правой части сцены темно. Красная кирпичная стена. На ней висят большие, яркие рекламы. Время не пощадило их. Местами они порваны, местами еще угадываются надписи рекламируемых предметов. На одном из плакатов — веселое лицо моряка. На полу — большие мусорные урны, мусорный ящик. Всюду разбросана бумага. Налево — ничем не отделенная от двора убогая комната. Рваное кресло, столик, диван. Железная лестница ведет наверх... Все это, как всегда у Ю. Пименова (эту работу он делал совместно с Г. Епишиным), остро, тонко и немногословно передает образ пьесы, речь в которой идет о нищих людях, живущих в маленьком городке Северной Англии.

Несмотря на нищету и убожество, в декоративном образе есть та красота, без которой нет искусства.

Эта красота есть и в Кит — Добржанской. Автор наделил ее как будто только отрицательными чертами. Она принципиально не хочет работать, пьет, не следит за домом, за детьми. Выцарапывает жалкие гроши у мужа, чтобы прокутить их... Почему же муж не может уйти от нее? Почему соперница ее, не имеющая ни одного из тех недостатков, которыми в таком изобилии награждена Кит, несмотря на все свои старания, не может увести от нее мужа? Почему дочь, возмущаясь ее поведением, все же любит и жалеет ее? Почему старик отец готов сделать для нее все на свете? Почему?

Потому что природа наделила ее драгоценным даром. Она не хочет смириться с жалкой, мещанской жизнью. Она талантлива. Она не знает, как и куда применить свой талант, не знает и в чем он выражается. Она малограмотна. Но жить так, как живут ее соседи, подглядывая, сплетничая, копя жалкие гроши, она не хочет.

Она любит детей. Безумно любит мужа, но сильнее всего в ней бунтарских дух. Он не позволяет ей подчиниться тому, что здесь принято считать «нормальным». Она постоянно рвет оковы «норм мещанской семьи». Спеть, станцевать, нарушив этим ночную тишину, крикнуть что-то вызывающее тем, кто презирает ее, — вот что доставляет ей истинную радость.

Добржанская работала над ролью с наслаждением. Этюды она делала блестяще. За плечами у нас был



«Вишневый сад», и мы с полуслова понимали друг друга. Каждый актер по-своему делает этюды. Наверное, это и помогает раскрытию индивидуальности.

Своеобразие Добржанской заключается, по-моему, в том, что она, до того как выходит на этюд, умеет с необыкновенной четкостью определять последовательность действий в роли. Она иногда с ошеломляющей смелостью бросается в осуществление намеченного. У нее прекрасная память, поэтому она легко запоминает темы. Она остроумна, поэтому легко схватывает реплику партнеров. Она умеет думать молча — это одно из важнейших звеньев этюда. Она дает себе право не спешить в этюде. Ни разу она не изображала действия, не подменила его пересказом намеченных тем.

Мы делали этюды по всей пьесе, и Добржанская каждый раз поражала нас с А. А. Муатом, моим сорежиссером, смелостью, свободой и точным осуществлением действия. У нее не было ни одного этюда, который не пошел бы «впрок», ни одного этюда, сделанного «вообще». Добржанская накапливала живой опыт и умела взять его в роль. Вот один из эпизодов, на который нужно было сделать этюды. После возвращения из полиции Кит старается оправдать себя в глазах мужа. Делает она это своеобразно. Она полностью снимает с себя вину, считает, что ее забрали в полицию и судили, не имея никаких оснований на это. Она просто песенку спела, потанцевала немножко... Между Фрэнком и Кит разгорается ссора. Кит хочет разжалобить мужа, говорит ему о своих переживаниях, о том, что она пьет, чтобы забыться, что у нее сердце разрывается от горя. По ремарке автора, Кит, говоря все это, «наигрывает все больше и больше». И действительно, утверждая, что у нее разрывается сердце, она зовет дочь, чтобы взглянуть на нее в последний раз...

Сама ситуация для этюда трудна. Она требует того психофизического самочувствия, которое Станиславский называл «самовыявлением». В том, что автором задуман наигрыш, не могло быть сомнения. Но Добржанская скрупулезно разбиралась в природе этого наигрыша. Почему Кит наигрывает именно так, почему она говорит о смерти, об одиночестве, о том, что она несчастна, что виски заглушает ее тоску? Мы решили, что все это живет в Кит, спрятано, но очень легко выплывает наружу. Все это правда. Сейчас Кит в это ве-

рит, так же как верила, что хочет покончить с собой. На самом деле попытка эта делалась, наверно, с подсознательной надеждой на возможность спасения, потому что она очень любит жизнь.

Начался этюд. Добржанская вышла, закурила, оценила настроение мужа (его в очередь с А. Поповым репетировал и играет И. Рябинин). Он взялся за газету — не хочет разговаривать с ней. Она подошла к нему, присела рядышком, предложила сигарету. Муж еще упорнее углубился в газету. Добржанская попыталась положить ему руку на рукав. Он отодвинулся. Она встала, обошла его и положила подбородок на его голову. Он отодвинул голову. Все это рассмешило Добржанскую, и она, смеясь, стала уговаривать его не раздувать происшествие. Слово за слово, и началась ссора.

Добржанская взяла точное физическое самочувствие — совсем легкое опьянение. Оно придавало ей смелость, свободу. Она шутя отвергала все обвинения Фрэнка. А когда поняла, что сегодня ей не удастся отшутиться, — устроила истерику. Это был взрыв отчаяния. Она кричала, плакала, стучала ногами, хватаясь за голову, раскачивалась всем корпусом. «Вы все хотите моей смерти, вы дожидаетесь этого, я скоро умру», — вырывалось у нее сквозь слезы.

Мы все замерли — так поразила нас смелость ее импровизации. Слов, которые она произносила, нет в авторском тексте, но суть его они передавали точно. Ляпина — Пэг не растерялась. Освобождаясь от объятий матери, она напомнила ей, что пора идти в гости. Добржанская вскочила, энергично вытерла слезы и, потирая глаза, ушла. Как будто и не было сейчас «трагической сцены». Слезы были настоящие, отчаянные настоящие и вместе с тем совершенно органичен был молниеносный переход к мысли о предстоящей веселой вечеринке.

Все это есть в Кит, все это схватила в самом начальном периоде работы над ролью Добржанская.

— Кит — актриса по сути, по внутреннему складу, — сказала Добржанская, возвращаясь, чтобы вновь прочитать текст и продумать найденное в этюде. — Когда мы собирали пьесу за столом, я не схватывала этого. Сейчас поняла.

В памяти встает длинный ряд этюдов, сделанных Добржанской в процессе анализа роли. Мне кажется,

что одна из важных причин, которая позволяет ей так смело делать этюды, заключается в том, что у нее домашняя, самостоятельная работа занимает очень большое место в творческом процессе. Мы договорились, что в этюдах сцены будут игратья своими словами. И Добржанская ни разу не изменила этому условию. Она делает какие-то маленькие пометки на листиках роли, но я как режиссер всегда удивляюсь тому, что ей никогда ничего не надо повторять. Сказанное становится уже ее «имуществом».

Обстоятельства жизни героини, захваченные воображением Добржанской, становятся для нее настолько близкими, что она очень быстро и свободно ориентируется в них. Я не подглядела, как в ней возникает новый человек. Но он возникает как-то удивительно мягко, органично, без отчетливых поисков характерности, хотя характерность всегда присутствует в ее ролях. Характерность своеобразная, очень связанная с атмосферой пьесы.

Кит Добржанской экстравагантна. Экстравагантность эта рождена средой, жизнью, хотя в ней есть и то, что присуще только Добржанской. Ее Кит элегантна, несмотря на то, что на ней не надето ничего элегантного. Она может себе позволить любое вольное движение, ощущая каким-то десятым чувством, что ничего кроме восторга не вызывает. Она верит в свое могущественное воздействие на мужа, злоупотребляет им и вместе с тем отчаянно ревнует его к Норе.

Кит очень хорошая роль, но Добржанская сыграла ее глубже, многограннее и тоньше, чем она написана. Ум, юмор, темперамент, острота — все есть в этой женщине, которая причислила себя к «одной из стаи безработных по духу».

Кит Добржанской сидит на высокой мусорной урне с такой непринужденной свободой, что, глядя на нее, думаешь: а стоит ли этой женщине гнуть спину, чтобы заработать жалкие гроши. Все равно нищета.

Я видела Добржанскую в пьесах авторов разных национальностей. Она умеет ощутить их своеобразие. Это редчайшая черта.

Кит Добржанской всей своей пластикой (способностью в любой момент включиться в танцевальное движение шейка) всей психологией — западная женщина. Было ли это сознательным стремлением?.. Навер-



ное, нет. Она пришла к этому, впитывая авторскую интонацию, честно проживая ход мыслей Кит, окунаясь в обстоятельства ее жизни.

И в этой роли Добржанская раскрывает с удивительной тонкостью женское душевное мужество. Фрэнк решил уйти. Кит Добржанской разговаривает с ним дерзко. Она в глубине души не верит, что он уйдет. Слишком часто он угрожал этим. Но на этот раз он действительно уходит, уходит к Норе. Кит Добржанской кричит ему в лицо: «Иди... иди... Или ты ждешь, чтобы я тебя выгнала?» Она вся дрожит, кажется, что еще секунда и она ударит его. Фрэнк уходит. Добржанская стоит, не глядя на него, не делая ни одного движения. Все ушло в слух. Шаги Фрэнка уже не слышны. Он ушел. Тогда она падает головой, руками, туловищем на стол, около которого стояла. Она плачет, рыдания сотрясают ее. Но в них нет оттенка наигрыша. Пришло настоящее горе, и сердце Кит отозвалось на него с глубиной, которая только чуть-чуть угадывалась в эксцентрике ее поведения.

Рыдания эти длятся всего несколько секунд. Сверху спускается дочь, и Кит — Добржанская прячет горе, прячет слезы так, что самый чуткий человек не мог бы догадаться о том, что происходит в ней. Несчастье, которое случилось, открыло какую-то новую грань ее души. Она покойна. Она серьезно и мягко разговаривает с дочерью. И Пэг говорит с матерью о Лолле, которого она полюбила, так откровенно, как раньше никогда не говорила. Как ей быть? — спрашивает дочь.

Добржанская — Кит смотрит на Пэг внимательно, ласково. «Твоя жизнь, — говорит она. — Каждый волен губить ее по-своему». Она понимает, что лучшее, что можно сделать сейчас для дочери, — сказать ей правду. Она не верит в то, что Пэг будет счастлива, но она знает, что счастьем научить нельзя.

Есть у Добржанской прекрасная пауза в роли. Возникла она по техническим условиям. Нам нужно было донести до зрителя, что прошло какое-то время. Собирались мы это сделать светом и музыкой. У автора сказано, что во время этой паузы сверху сходит Кит. Сложность сценической ситуации состоит в том, что после паузы возвращается отец Кит и ведет у входа в дом довольно длинный разговор с одним из действующих лиц. Когда мы разбирали этот эпизод,

Добржанская твердо решила для себя, что она здесь появляться не будет, а спустится вниз тогда, когда войдет отец. Сцена с отцом одна из лучших в пьесе, и Добржанская очень дорожила ею.

Внезапно, как это часто бывает во время репетиций, нам захотелось, чтобы Добржанская все же вышла, и я предложила ей сыграть большую паузу, которая закончится тем, что она ляжет на диван. Тогда мы снимем с нее свет, а когда пройдет на другой стороне сцены диалог мужчин, мы вновь осветим ее. Возник конфликт. За все время работы он был первым. Но очень резкий со стороны Добржанской. Она обвиняла нас в том, что во имя технических целей мы заставляем ее «оживлять» паузу, что мизансцена лежащей Кит неорганична, что мы не хотим побережь то, что она накапливает для сцены с отцом. Она была права только в одном — мысль об актерской паузе оттолкнулась от технологии. Но потом то, что Кит лежит одиноко в пустом доме, потому что оставаться наверху в спальне, откуда навсегда ушел муж, она не может, — эта мысль стала для меня гораздо дороже. Я старалась увлечь Добржанскую этой мизансценой. Она категорически от нее отказалась. Я перестала настаивать.

На следующее утро мы собрались до начала репетиции, чтобы музыкой, светом, шумами организовать необходимый переход. А Добржанская уже на сцене, ходит — что-то пробует. Встречает нас с улыбкой: «Не сердитесь на меня. Я передумала. Можно, я сыграю эту паузу импровизационно, как почувствую ее?»

Пока мы налаживали технику, собрались все актеры. Начали с паузы. В комнате тусклый свет. Издали слышится тоскливое, драматичное танго, потом на его фоне шум уходящего поезда... Добржанская стала медленно, очень медленно спускаться по лестнице. Казалось, что она внимательно слушает музыку, доносящуюся из соседнего кабинета, но для того чтобы слышать все, что происходит там — и музыку и шум поезда, — надо приложить огромные внутренние силы, потому что мысль мучает другое...

Двигалась она медленно, спокойно, может быть, нарочито спокойно. Подошла к столу, постояла, закурила сигарету, тут же потушила ее и направилась к дивану. Легла на него лицом вверх и только бессильно опустила одну руку. Казалось, что жизнь ушла из нее... «Это

же замечательно», — не выдержал присутствовавший на репетиции композитор Г. Фрид, когда Добржанская сошла в зрительный зал. Да, это было замечательно. «Это не я сыграла. Это Фрид своей музыкой мне сердце переворачивает», — смеялась Добржанская.

Когда вошел Джек — Ходурский (любимый мною актер), Кит Добржанской нашла в себе силы отогнать тоску, отчаянье — все то, что, несмотря на абсолютную скупость выразительных средств, угадывалось в предыдущем куске. Она опять такая, как всегда. Мужественная, стойкая, готовая посмеяться над своим несчастьем.

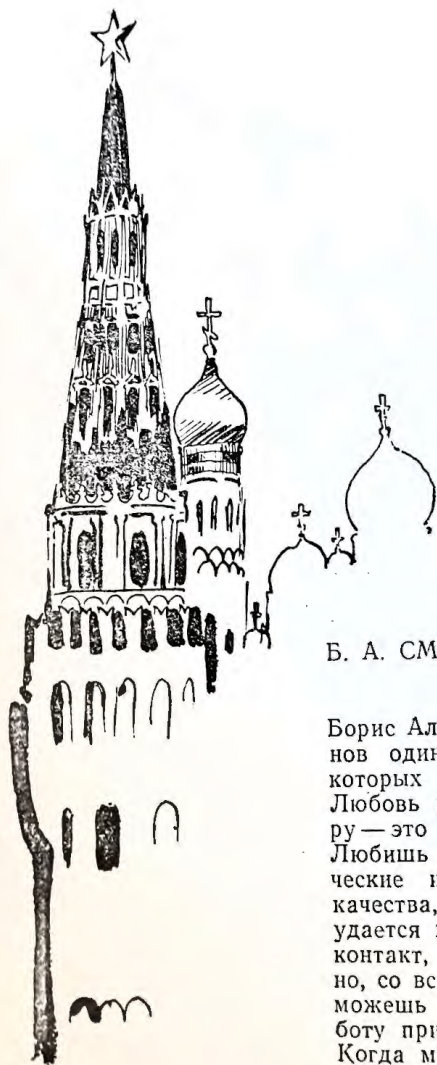
«Надо привыкать обходиться без того, чего уже нет», — говорит она с горькой улыбкой. Она не представляет себе жизни без Фрэнка, но рядом старик отец, и сейчас самое главное найти в себе мужество. И Кит — Добржанская находит его в воспоминаниях. Она берет их, как бы приближает к себе, вытесняя горе. Она вспоминает, чтобы не заплакать, воспоминания вливают в нее силу. Она вспоминает о войне, о том, как она с отцом ездил к маленькому сыну, который был эвакуирован. Вспоминает, как, несмотря на бомбежки, они добирались до школы. На чем только они ни ехали: и на автобусе с выбитыми окнами и на велосипедах... Она говорит о сыне, о его радости и о слезах ребят, к которым никто не приехал... А мы видим немолодую женщину, умеющую с огромным достоинством переносить горе, которое она, может быть, и заслужила, но от этого горе не становится меньшим. Женщину, которую горе не озлобляет, а учит мудрости и доброте.

И самый последний момент роли. Фрэнк неожиданно возвращается. Он не нашел в себе сил уйти от Кит... Кит — Добржанская поворачивается к нему всем корпусом и совсем по-девичьи звучит у нее: «Ты... вернулся?» И, улыбаясь сквозь слезы, она говорит как бы про себя: «Да-а... Должно быть, жизнь все-таки не веселая штука».

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что у актера все мысли, чувства, все тончайшие психологические нюансы должны быть вылеплены в великолепном слове.

Любовь Ивановна Добржанская этим искусством владеет великолепно.





Б. А. СМОРНОВ

Борис Александрович Смирнов один из тех актеров, которых я очень люблю. Любовь режиссера к актеру — это сложное чувство. Любишь актера и за творческие и за человеческие качества, любишь за то, что удастся наладить с ним тот контакт, когда действительно, со всей искренностью не можешь сказать, что в работу привнес он, а что ты. Когда можешь сказать — мы добивались того-то или того-то, — это огромное счастье.

Так было у меня со Смирновым в работе над двумя ролями, ставшими значительными вехами и в его творчестве и в моем.

Иванов в «Иванове» Чехова и роль Ленина в «Кремлевских курантах» Погодина.

Смирнов — красивый человек. Красивый и внешне и внутренне. У него красивое лицо, прекрасные выразительные глаза, красивый тембр голоса и у него удивительно мягкая, способная к живому отклику душа.

Он внутренне подвижен. Его нервная организация способна вобрать в себя и горе, и страдание, и радость, и юмор, и множество различных оттенков сложных человеческих чувств. Это и делает работу с ним необычайно интересной.

Когда я встречаюсь со Смирновым, мне всегда кажется, что рядом со мной находится какой-то удивительный актерский организм, который не спутаешь ни с каким иным видом человеческой деятельности. Он именно актер, который бледнеет и краснеет в зависимости от того, чем в данный момент «ужалено» его воображение. Он способен заплакать или залиться смехом от воображаемой причины, от вымысла.

И Смирнов способен вымысел осуществить в сценическом действии.

Он один из тех актеров, для которых внутренняя психотехника немислима без того, что мы называем внешней техникой. Его сценические поступки всегда психологически оправданы. Он владеет удивительной по выразительности речью, что сейчас является, к сожалению, редчайшим качеством актера. У него прекрасный скупой и выразительный жест, он точен в движениях, естествен во всем и вместе с тем всегда внутренне немножко поднят над обыденностью. Он поэтичен в своем восприятии мира.

Смирнов умеет проникнуть в обстоятельства пьесы с такой человеческой чуткостью, что все, что случается с его героем, действительно обжигает его. В этом проявляется природа его воображения. Он умеет зажить по-настоящему мыслями и чувствами своего героя.

Процесс работы над Ивановым был очень интересен. Интересен постепенным и очень глубоким сближением актера Смирнова с чеховским героем.

Зрители, наверное, и не представляют себе, как многое из того, что актеру привычно и дорого, ему прихо-

дится в себе менять, чтобы искренне поверить в тот ход мыслей, которые продиктованы автором, чтобы от своего имени говорить те слова, которые произносит действующее лицо.

Очень по-разному проявляется обаяние и заразительность актера. В Смирнове, наверное, сильнее всего действует присущая ему интеллектуальность.

Чеховский Иванов непрерывно думает о жизни, о том, как надо жить и что в нем самом произошло такое, что мешает ему чувствовать себя счастливым. В эти мысли интеллигента 80-х годов, который не может успокоить свою совесть «малыми делами» или тем, что надо получать удовольствие от самого процесса жизни, Смирнов был погружен настолько, что казалось невозможным изменить ход его мыслей.

Поэтому столкновения со всеми окружающими только усиливало его тоску и одиночество. Смирнов угадал тончайшее качество, присущее Иванову, — впечатлительность. То, что обывателя не ранило бы, для Иванова складывается в ряд впечатлений, мучительно сжимающих его душу. Подготавливается страшный взрыв. Момент этого взрыва — одна из самых сильных сцен в мировой драматургии.

Я имею в виду финал третьего акта — ссору с женой. Эта сцена пугала Смирнова, и я долгое время, репетируя этот акт, специально не доходила до его финала. Надо было понять, как Чехов подводит Иванова к состоянию аффекта, при котором деликатный, мягкий, интеллигентный человек способен на жестокие слова, которые через секунду вырывают из его души рыдания: «Как я виноват!».

Он приходит домой. В его кабинете идет выливка. На письменном столе среди его бумаг — графин с водкой, тарелка с селедкой, куски хлеба и огурцы. Противно! Как будто не домой пришел, а в кабак. Он входит вместе с Львовым, который требует от него объяснения. Кроме того, его уже ждут и Лебедев и Боркин. Каждому из них он нужен. И им безразлично, что ему сейчас нужно только одно — побыть одному, разобраться в себе, заглянуть в пропасть, в которую он сам себя толкает. Может быть, он удержится, может быть, есть спасение...

Только на минуту он остается один и с жестокой откровенностью судит себя. «Имение идет прахом, лесá



трещат под топором. (Шлечет.) Земля моя глядит на меня, как сирота...» И в этот момент, когда все внутри разворошено, когда трещит по швам и гибнет то, что было когда-то дорогое, когда чувство вины заливаает мозг и сердце, а количество людей, перед которыми он виноват, с каждым днем множится,— именно в этот момент приходит Львов, чтобы опять и опять, с позиции формальной честности, доказать Иванову, что все его действия — это действия испорядочного человека.

Помню, как Смирнову уже в этом месте акта нужно было большое усилие, чтобы сдерживать себя.

На одной из репетиций, с трудом овладев собой, он медленно подошел к Львову и тихо, как бы ища в последний раз возможности найти общий язык с ним, сказал замечательные слова Чехова, которые так важны не только для понимания Иванова, но и для понимания всего творчества Антона Павловича: «Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как понять меня! Да?.. Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем. Можно быть прекрасным врачом — и в то же время совсем не знать людей. Не будьте же самоуверенны и согласитесь с этим». Смирнов говорил эти слова доверительно, как бы пытаясь добраться до сердца Львова. Это стоило ему огромного напряжения. Сдержанность дается нелегко, когда нервы натянуты до предела! И вот это напряжение было по плечу Смирнову-актеру. Он не изображал его, оно было, было в той степени, когда возникает слияние артиста с ролью. Это слияние давалось сначала кусками, потом вновь исчезало. Но самым прекрасным в работе было то, что Смирнов пробовал все не рассудочно, а включал в поиски всего себя, свою собственную нервную организацию.

Ему становилось все более понятным, что должно быть накоплено, чтобы от сдержанности переходить к той степени раздражения, когда надо, по ремарке Чехова, выпить воды, чтобы продолжать разговор.

Желание найти общий язык с Львовым вновь разбивается о броню нечуткости человека, который спокойно и бездумно поставил себя в ряд «хороших» людей.

А потом тут же, в присутствии Львова, приезд Шурочки. Иванов считает, что она поступила «легкомысленно и бесчеловечно». Как бы Шурочка ни беспокоилась, она не имеет права приезжать в дом, где умирает его жена.

Однако Иванов, человек чуткий и тонкий, понимает, что Шурочке двадцать лет, что она его любит, понимает, что он виноват перед ней, так как, ничего не объясняя, перестал ездить к Лебедевым, не отвечал на ее письма. Он видит, что она измучена, верит, что она «ни одной ночи не спала спокойно». Он понимает, что она переступила черту дозволенного не от холодного равнодушия, а от молодости, от почти детской трепетной уверенности, что именно она должна спасти Иванова.

Ему легко с Шурочкой. Легче, чем со всеми людьми, и он на секунду забывает обо всем, он в этой сцене «смеется», даже «хохочет». Он понимает, что ее «программа спасения», ее желание научить его быть волевым, ее полное непонимание истинных причин его душевного краха продиктовано наивным, но настоящим горячим чувством к нему. И это, хотя бы на секунду, дает ему силу посмотреть на себя со стороны. «Шура,— говорит он весело,— честное слово, я порядочный человек!.. Девочка моя хорошая, какая ты забавная! А я-то, какой смешной болван! Православный народ смущаю, по целым дням Лазаря пою. (Смеется.)» Эта сцена легко далась Смирнову. В ней было прекрасно то, что человек, мучительно борющийся с трагическими конфликтами в себе самом и с окружающими, вдруг приобретал легкость естественного существования. Он сам себе показался смешным, со всем этим грузом неразрешимых проблем. Помню, как, изображая самого себя, он хохоча говорил «бу-у! бу-у!», и казалось, что у него хватит сил вырваться из круга трагических мыслей.

Забыл Иванов в этот момент о больной жене? Забыл. И это свидетельствует о потрясающей, безжалостной правдивости Чехова. Он дал в этой сцене Иванову на короткое мгновение вздохнуть полной грудью, но это было лишь секундным облегчением. Смирнов и репетировал и играл это место прекрасно. Казалось, что он вдруг помолодел, что с его плеч свалился непосильный груз. Да, таким Иванов был прежде, думалось, глядя на него. Веселым, остроумным, умевшим посмеяться

над собой. На минуту возникала гармония, прекрасное, естественное состояние умного, интеллигентного, эмоционального человека.

А дальше — наглый Боркин, которого Иванов выгоняет из дома, и в завершение трагическая ссора с женой.

Чехов точно выражает в ремарках «физическое самочувствие» Иванова: «взволнованно ходит по сцене», «подходит к Боркину, задыхаясь от гнева», «дрожь» и т. д. Смирнов с глубоким интересом относился ко всем этим ремаркам. Он понимал также, какое значение имеет «физическое самочувствие» в драматургии Чехова. Смирнов талантлив и в познании актерской технологии, он любит свою профессию и все, что может обогатить его, впитывает с жадностью.

В момент огромного внутреннего напряжения Чехов приводит в кабинет Иванова полную ревности, отчаяния и любви Сарру. Она уже знает, что Шура была тут. Из «человеколюбия» доктор Львов сообщил ей об этом. И слова, которые она бросает Иванову, внушены ей Львовым. Она почти буквально повторяет их. Все накопленное, пережитое, втихомолку оплаканное рвется наружу и оборачивается словами Львова. Иванов нечеловеческими усилиями пытается остановить жену, всеми силами старается не поддаться бреду мещанской ссоры, но Сарра уже не может остановиться. Наконец, нервы отказываются подчиняться сознанию, и Иванов говорит те слова, которые так пугали Смирнова в начале работы.

В первый раз Смирнов по-настоящему почувствовал этот акт тогда, когда мы договорились с ним, что он приходит домой с единственным желанием побыть одному и разобраться в своих мыслях. Но это стремление остаться наедине с собой он должен пронести через весь акт с максимальной волей, с той степенью воли, о которой Константин Сергеевич говорил, что задача помогает только тогда, когда в ней есть воля «мертвой хватки».

Смирнову удалось нанизать на эту простейшую задачу всю сложность психологических нюансов, и с этого момента он ощутил непрерывность все нарастающего отчаяния от ударов, которые ему наносят и друзья и враги. В этот день он впервые смело и с полной самоотдачей сыграл сцену с А. Пирятинской — Саррой.



Вспоминаются мне и наши репетиции над монологом в третьем действии. Монолог большой, напряженный, трагический. Мне хотелось, чтобы, говоря его, он не делал бы никаких жестов.

Иванов один. По существу, это как бы внутренний монолог. Разговор с самим собой. Сидит человек и думает. Мысли жгут его. Так разворотить себе душу можно только наедине с собой. И заплакал Иванов тоже только потому, что никого нет рядом. Давалось это Смирнову трудно. Вырывался иллюстративный, актерский жест. Думал о жесте, уходила эмоциональность мысли. А мне все больше и больше хотелось максимальной скупости жеста при максимальном напряжении мысли. Подталкивало и то, что А. Д. Попов постоянно говорил: «Быть или не быть» — актер еще, пожалуй, согласится произносить без жестов, а уж в русской пьесе — ни за что...»

— Как у вас Смирнов монологи говорит? — спрашивал он.

— Без жестов, — отвечала я, хотя в ту пору жестов еще было много. Но я была убеждена, что Смирнов овладеет «безжестием». И это произошло.

Он сидел в кресле, положив руку на стол. Кисть свободно свисала, а мысли — одна напряженнее другой — доводили его до рыданий. И тогда он падал головой на стол, но тут же опять выпрямлялся. Ему надо было еще многое додумать — и он думал...

Смирнов один из немногих актеров, которые по-настоящему интересуются проблемой сценической речи. Он сумел добиться в самых напряженных местах роли и простоты речи и поразительной цельности длинных монологов. Перспектива в речи, умение подчинить большой монолог главной мысли — все это плод большой и кропотливой работы.

Смирнов прекрасно владел и ритмом в Иванове. В четвертом акте он почти вбегал к Лебедевым. Шурочка в подвенечном платье, в фате. Смирнов во фраке — красивый, элегантный, но степень его волнения сразу заражала зрительный зал. Все свои реплики он говорил в бешеном темпе. Он понял, что не имеет права жонглировать на Шурочке: «Меня душит злоба, но я могу говорить хладнокровно... Шура, не надо! Пока еще не поздно, нужно прекратить эту бессмысленную комедию... Ты молода, чиста, у тебя впереди жизнь, а я...»

Шурочка пыталась прервать, но Смирнов не давал ей говорить. Слова, как водопад, обрушивались на нее. «Слушай. Если ты меня любишь, то помоги мне. Сию же минуту, не медля, откажись от меня! Скорее...».

Казалось, что невозможно больше нагнетать ритм, но Смирнов с поразительным умением, разнообразным ритмический рисунок, то успокаивал, то опять убыстрял его. И так длилось до мгновения, когда Львов подходил к нему: «Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец». Иванов — Смирнов вдруг успокаивался.

«Покорнейше благодарю», — говорил он холодно. А потом, во время почти бредовой сцены, когда Боркин и Шабельский вызывали Львова на дуэль, а Шурочка страстно доказывала Львову, что его честность жестока и подла, Иванов Смирнова внезапно раздражался веселым смехом: «Не свадьба, а парламент! Bravo, bravo!..».

Казалось, все муки ушли. Он увидел все — и себя и все происходящее — со стороны. Широким, смелым движением кидался он в глубь сцены и, расталкивая столпившихся гостей, вынимал револьвер. Никто уже не решался подойти близко.

«Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!.. Долго катил вниз по наклону, теперь стой! Пора и честь знать!.. Спасибо, Саша!» — говорил Иванов, стрелял в себя и падал. Ни йоты истерики. Он поступил как должно...

В Борисе Смирнове сочеталось в этой роли умение отдаваться эмоциональному чувству до конца, до самозабвения, с умным актерским расчетом. Он нигде не «мазал». Он великолепно ориентировался в пространстве, владел речью, голосом, пластикой, ритмом.

Что бы ни происходило в его жизни — сложные взаимоотношения с женой или вспыхнувшее чувство к юной девушке, — все оказывалось меньше, мельче вопроса — как жить, каким надо быть? Высокая нравственная сфера, в которой билась его мысль, поднимала его исполнение Иванова до высокой трагедии. И в этом заключалась огромная удача Смирнова. До работы над Ивановым он сыграл в Ленинграде много ролей в пьесах Шекспира. Мне кажется, что это не могло не оставить существенного следа в его актерской и человеческой индивидуальности,

К Иванову он подошел как к трагической роли. Все его внутреннее отношение к происходящему было окрашено такой степенью боли, которая возможна только в трагедии.

Такой человек не мог прийти к счастливому концу. Он сам себя приговорил к «высшей мере наказания», так как не считал себя достойным жизни.

Человек без идеалов, без руководящей идеи не должен жить. Поняв это, он стрелял в себя.

Следующей нашей совместной работой стала роль В. И. Ленина в «Кремлевских курантах» Н. Погодина (МХАТ). Прошло уже много лет после премьеры, которая принесла большой успех Б. Смирнову.

Сейчас, оглядываясь на то время, думаешь, что самым дорогим в нашей работе было то, что это была очень трудная работа. И я, и мои товарищи по режиссуре (И. Раевский и В. Марков), и, главное, Борис Смирнов понимали это.

Мне кажется, что в этом всегда залог подлинных поисков.

Б. Смирнов приближался к познанию гениальной личности Ленина с той степенью серьезности, которая диктуется самой темой — Ленин. Давалась работа нелегко. Большие задачи всегда нелегко выполняются.

Смирнов подошел к роли Ленина с позиции человека, пережившего революцию и ощутившего на себе грандиозные социальные сдвиги, совершенные в России.

Нельзя создать роль, не любя ее. Смирнов любил не только роль, он боготворил реальную личность, воплощенную в ней. И эта способность любить все внутренние ходы роли, все ее тончайшие извилины и находить в своей душе, в своем мозгу живой отклик им — это и есть одна сторона таланта актера.

Другая сторона заключается в выразительных средствах, которыми владеет актер.

Борис Смирнов владеет и способностью проникновения в образ и умением донести до зрителя свое чувство.

Работал Смирнов так, как можно только мечтать. Он буквально жил ролью. Это была одна из 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. Смирнов — актер, способный перевоплощаться. И как большинству актеров такого



плана, ему необходимо увлечься какой-то одной крупной чертой создаваемого характера. Ленинская интеллектуальность была, пожалуй, той путеводной звездой, которая приближала Смирнова к роли Ильича. Интеллектуальность Ленина волновала его в первую очередь. Глубина ленинской мысли, всесторонняя культура, государственный размах его замыслов — вот что прежде всего старался понять Смирнов.

Вместе с тем Ленина нельзя понять, не поняв его сердца, его человечности, его умения слушать людей, его умения проникаться их горестями и радостями. Роль Ленина бесконечно трудна и тем, что актер должен быть «похож» на Ленина. Это далеко не сразу далось Смирнову. Он долго, настойчиво искал ленинскую своеобразную дикцию с легкой картавостью, ленинскую походку, жест. Он слушал граммофонные записи, смотрел кинохроники, собирал фотографии, каждая из которых раскрывает какой-то новый, неуловимый оттенок в облике Ильича — его неповторимую улыбку, выражение глаз, манеру жестиковать. Дома у Смирнова были собраны ленинские фотографии, воспоминания близких людей, старых большевиков, лично знавших Ленина. Уходя с репетиции домой, Смирнов старался не выключаться из атмосферы ленинской жизни.

Он старался как можно точнее ощутить ритм ленинского дня, окунуться в тот быт, который окружал его. Помню Смирнова в квартире Владимира Ильича в Кремле. Он впитывал все с жадностью поистине талантливого человека. Каждая вещь говорила о многом. Казалось, что она хранит прикосновение ленинских рук. Смирнов долго стоял у книжных шкафов, в которых труды по политэкономии соседствуют с трагедиями Шекспира, с томиком стихов. Книги на русском языке перемежаются с трудами на немецком, английском, французском, итальянском, шведском.

Огромное впечатление произвели на Смирнова комнаты Владимира Ильича, Надежды Константиновны Крупской и Марии Ильиничны Ульяновой. Ничего лишнего. Все предназначалось только для работы и для краткого отдыха. Здесь именно Смирнов особенно остро ощутил напряженный ритм ленинской жизни, фантастическую емкость его рабочего дня, вмещавшего в себя бесчисленное количество дел.

Немирович-Данченко в работе над первым вариан-

том «Кремлевских курантов» создал ряд пауз, которые концентрировали внимание зрителей на ленинских раздумьях; в этих паузах Ленин, отвлекаясь от непосредственно происходящего, как бы уходит временами в мир своих мыслей, грандиозных исторических предвидений. Эти проникновенные, разработанные Немировичем-Данченко паузы — внутренние монологи мы перенесли в наш спектакль. Смирнов, по-моему, великолепно ими овладел. Чтобы передать все содержание этих раздумий, актеру надо было накопить «внутренний груз» образа, овладеть характером мышления Ленина. Смирнов долго и настойчиво работал, стараясь постигнуть ход ленинской мысли. Он вчитывался в произведения Ленина, читал его письма к родным и близким, книги, написанные о Ленине людьми, хорошо знавшими его, встречался с теми, кто мог рассказывать ему об Ильиче.

В последнюю редакцию «Кремлевских курантов» Н. Погодин вписал новый монолог Ленина. Монолог предваряет мысль Владимира Ильича о праве на мечту. Ленин решает вопрос об электрификации в момент голода и разрухи в молодой Советской республике.

Монолог хороший, но очень большой. Всем показалось, что зрителям будет трудно слушать его, что он, расширяя наше познание о мыслях Ленина, все же тормозит действие.

Смирнову монолог очень понравился. Он просил не вносить в него никаких сокращений.

— Я овладею им, — говорил он взволнованно. — Ведь очень важно, что Ленин говорит о том, сколько трудностей выпало на долю России, о том, что он любит и жалеет людей, что он поглощен мыслью о них, говорит о том, что надо, чтобы людям жилось легче, радостнее, свободнее.

И действительно, Смирнов овладел громадным монологом. Технически это очень трудно. Он сумел подчинить все побочные мысли главной. Он нашел то внутреннее самочувствие в роли, при котором Ленину необходимо высказать вслух накопившиеся мысли.

И казалось, что речь льется легко, что потребность в ней естественна. Все располагает к этому: и возможность подышать свежим воздухом после затянувшегося заседания, и ночь, и внимательные глаза матроса Рыбакова. Монолог очень скоро перестал казаться длинным. А зрители неизменно слушают его с огромным внима-

нием. Если бы мы сократили его, мы нанесли бы серьезный ущерб образу, его емкости, широте поставленной проблемы.

В нашем искусстве есть редкостный момент «чуда», когда измученный долгими поисками актер вдруг словно переходит какую-то невидимую грань, и товарищи по работе уже не замечают ни его современного пиджака, ни галстука. Перед ними встает живым тот образ, который так долго и настойчиво, с такими муками выращивал в себе актер.

Когда Смирнов работал над образом Ленина, этот счастливый миг не наступал очень долго. Он стеснялся пробовать на общих репетициях характерность речи и пластики Ленина. Не хотелось торопить его, вместе с тем возникало беспокойство, успеет ли он к премьере добиться цельности образа. И наконец этот момент настал. Репетировали как раз ту сцену, в которую Н. Подгорин включил новый монолог.

Смирнов репетировал без грима, в своем костюме. И вот после первых нескольких реплик, сказанных актером в его обычной «смирновской» манере, произошло неожиданное. Смирнов еле заметно попробовал неповторимое и так хорошо нам знакомое легкое грассирование, потом уже смелее, и все наработанное, весь комплекс мыслей и чувств, как бы обрело форму. Перед нами был Владимир Ильич Ленин, взволнованный видением будущей России.

Перевоплощение было таким полным, что мы все, присутствовавшие на репетиция, были глубоко потрясены. Перевоплощение пришло тогда, когда актер органически, изнутри ощутил своеобразие ленинской речи. Речи — значит, и мысли! Вот в этом-то было все дело. Правильный путь закономерно должен был привести к правильному результату — и привел. С этого момента лед тронулся, и Смирнову все чаще удавалось достигнуть полноты слияния с образом.

Стремясь как можно глубже раскрыть природу ленинского гуманизма, мы не боялись показать Ленина гневным. «Жизнь устроена так дьявольски искусно, — писал М. Горький, — что, не умея ненавидеть, невозможно искренне любить. Уже только эта одна, в корне искажающая человека необходимость раздвоения души, неизбежность любви сквозь ненависть, осуждает современные условия жизни на разрушение...



Для меня исключительно велико в Ленине именно это его чувство непримиримой, неугасимой вражды к несчастьям людей, его яркая вера в то, что несчастье не есть неустраняемая основа бытия, а — мерзость, которую люди должны и могут отместить прочь от себя.

Я бы назвал эту основную черту его характера воинствующим оптимизмом материалиста. Именно она особенно привлекает душу мою к этому человеку — Человеку — с большой буквы»<sup>1</sup>.

Этот воинствующий оптимизм тоже долго и настойчиво искал в себе Смирнов, воплощая образ Ленина. Он подчеркивал его умение быть в определенных случаях суровым до беспощадности. Особенно сильно это проявлялось в сцене с Забелиным. Ленин—Смирнов не уговаривает его работать с Советской властью. Он раскрывает перед ним перспективы крупной созидательной работы. И когда Забелин — Ливанов отказывается, он насмешливо и гневно предлагает ему вернуться к своей «деятельности» торговца спичками.

Это одно из лучших мест в роли. Высказав безжалостно свою точку зрения, Смирнов делает неожиданный, странный жест. Он как бы отмахивается рукой от чего-то бесконечно чуждого ему. Садится за стол и полностью погружается в работу. Кажется, что он забыл о Забелине, забыл о том, что тот сидит и чего-то ждет в его кабинете, забыл, что сам только что был переполнен гневом...

Борис Смирнов обладает творческими качествами, дающими ему право на роль Ленина.

Он знает, что означает высокая духовная сосредоточенность Ленина, он интеллектуален, добр и человечен в роли. Он обладает чувством юмора. Он умеет от души смеяться и ему знакомо чувство гнева против косности и чванства.

Смирнов нашел в роли Ленина очень существенные черты — огромную интеллектуальную энергию и острое ощущение будущего, которое должно твориться человеком ежесекундно.

Мне кажется, что мы должны очень строго относиться к выбору тех актеров, которые имеют право на то, чтобы играть роль Ленина.

Борис Смирнов имеет это право.

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 17, М., 1952, стр. 23—24.



## М. М. ШТРАУХ

Мы с Максимом Максимовичем Штраухом почти однополоетки в искусстве. Жизнь свою в театре мы оба прожили в Москве, прожили ее напряженно и интересно. Нашему творческому становлению помогали разные учителя, разные театральные коллективы. М. Штраух был связан тесной творческой дружбой с С. Эйзенштейном. Их учителем был Вс. Мейерхольд. Моя жизнь протекала в стенах МХАТ. Но, несмотря на кажущуюся разность эстетической платформы, меня очень многое привлекало в Штраухе.

Он всегда был одним из любимых мною актеров. Я люблю в нем ту интеллектуальность, которая является, может быть, самой яркой чертой современного актера. Я помню ряд его прекрасных ролей и в театре и в кино... И, помимо непосредственной радости от встречи с ним в разных ролях, мне всегда думалось: а как работает Штраух?

Я из зрительного зала горячо аплодировала ему, но его творческая «кухня» была закрыта для меня. Я видела только результат его работы. Это было всегда оригинально, неожиданно, умно. Его роли — будь это Победоносиков или Присыпкин в пьесах Маяковского, или Маржерет в пьесе Ю. Олеси «Список благодеев», или Рубинчик в «Улице Радости» Зархи, или Руководящее лицо в пьесе Погодина «Мой друг» и, наконец, образ Ленина и в театре и в кино — все было чрезвычайно интересно, нигде не было досадной повторяемости выразительных средств. Во всех ролях Штраух оставался человеком, в глубоко и тонко раскрытом характере всегда присутствовала индивидуальность артиста. Я неизменно причисляла Максима Максимовича к числу тех актеров, которых считаю авторами своей роли.

Жизнь сложилась так, что мы изредка встречались, никогда не говорили о театре, говорили о живописи, о книгах. Мы оба «книжники».

Однажды встретились в доме отдыха под Ригой и, узнав, что в каком-то частном доме продаются редкие книги по живописи, пошли туда. Путь был долгим и утомительным, но мы шагали дружно.

Как-то Максим Максимович был у меня — смотрел книги. Как-то я была у него. Жена Штрауха — яркая, неповторимо самобытная актриса Ю. С. Глизер очень понравилась мне в тот вечер. Возвращаясь домой, я думала: какая талантливая семья! Оба живут в атмосфере высокого духовного напряжения, понимая друг друга без слов. Кажется, что они как бы одно существо — хотя оба удивительно разные. Каждый из них не потерялся в другом, а, наоборот, — становился еще богаче, глубже, тоньше.

Встретила я как-то Штрауха на Тверском бульваре. Шел снег. Максим Максимович не спеша гулял. Он спросил: правда ли, что я пишу о Михаиле Чехове? Я подтвердила. «Это хорошо, — сказал Максим Максимович, — но дьявольски трудно. Мне говорят Москвин —



понимаю. Говорят Качалов, Хмелев, Добролюбов — понимаю. А Чехов — не понимаю. В чем его сила, его заразительность? Это надо объяснить, ведь явление он уникальное».

Мне очень запомнился этот разговор и хотелось почитать ему главу о Михаиле Чехове, посоветоваться... Но, как всегда, было некогда...

Меня пригласили ставить «Таланты и поклонники» в Театре имени Вл. Маяковского. Нароков — Штраух! Захочет ли он? Он перенес страшное горе — умерла Ю. С. Глизер — его жена, друг, единомышленник.

Я позвонила Максиму Максимовичу по телефону. Он обещал попробовать взяться за работу. Я обещала не вызывать его зря.

По телефону тембр его голоса показался мне удивительно своеобразным. Манера говорить и простая и вместе с тем аристократическая. Чут-чуть слышен носовой звук, как будто он всегда говорит по-французски. «Как это хорошо для Нарокова», — думалось мне.

На первой же репетиции Штраух поразил меня и Н. Звереву (моего сопостановщика) скрупулезным анализом роли. Он шел по каким-то глубоким, крупным пластам. Опуская второстепенное, сразу нащупывал главное. Ясно было, что он, не дожидаясь наших встреч, уже погрузился в материал пьесы, роли. Репетиции шли интенсивно. Штраух, задавая вопросы, часто сам же на них отвечал. Вопросы об эпохе, языке, о жизни актеров времен Островского.

Еще до начала репетиций Штраух увидел поразительные по глубокому лиризму и яркому ощущению образа будущего спектакля эскизы декораций Ю. Пименова. Максиму Максимовичу они очень понравились. Он говорил о том, что в манере актерского исполнения необходимо довести все до той степени поэзии и изящества, которых добился художник. А когда композитор Г. Фрид сыграл ему отдельные части музыки к спектаклю, он совсем по-мальчишески, озорно поднял большой палец: «Во!»

Первая сцена Нарокова с Домной Пантелевной (В. Орлова) очень трудная. Она экспозиционная, большая. Держа текст роли, близоруко вглядываясь в него, Штраух чутко определял суть, намечал последовательность действий, что-то отмечал в тетради. «Так, один пласт сознания, — говорил он. — Теперь пе-

рейдем к другому». «Лексика чужая», — думалось мне. Но я никогда не пыталась навязывать актерам свою лексику.

Работали мы в комнате. Стояла выгородка, мебель, реквизит (все было подготовлено для первого этюда).

— Шляпа, шляпа мне нужна, — обратился Штраух к помрежу.

Пока ходили за шляпой, Максим Максимович обошел выгородку, чтоб ориентироваться — где дверь, откуда входит, куда уходит. Где какой стоит стол и стул. Исследовал он «посадочную площадку» необычайно точно. Попросил дать ему роль, которую он приносил Негиной, перевязал роль ленточкой (это задано Островским).

Сыграл Штраух этюд превосходно! Свободно, спокойно, уверенно. Ему была ясна позиция Нарокова, и он приводил один за другим веские, убедительные доводы за право любить искусство и отдавать ему жизнь. Меня поразило, что Максим Максимович, не зная слов, твердо знает историю нароковской жизни, знает ее досконально, поэтому рассказ о себе в этюде никакой сложности для него не представлял.

— Вам, наверное, часто приходилось делать этюды? — спросила я.

— Нет, делаю первый раз в жизни.

— А у Мейерхольда, у Эйзенштейна не делали?

— Нет, там была высшая математика...

Теперь спектакль уже идет. Зрители единодушно приняли Штрауха в «Талантах и поклонниках», и я сама чувствую глубокое удовлетворение от того, что штрауховский Нароков родился таким, каким мне мечталось...

В чем же своеобразие творческой индивидуальности Максима Максимовича?

Мне кажется, в сочетании непосредственности с математически точным расчетом. В процессе работы Штраух поражал меня глубиной анализа, смелостью и непосредственностью выполнения намеченных действий и ювелирно точной фиксацией найденного.

Приспособления чаще всего рождались у него непосредственно, но после этюда или репетиции он анализировал с удивительной трезвостью. Он не только терпимо, но с жадно открытым сердцем принимал критику режиссеров и партнеров.

Я наблюдала действие закона о двух перспективах, открытого Станиславским,— о перспективе актера и роли. На разных этапах работы Штраух выдвигал перед собой разные требования. Они касались и речи, и физического самочувствия, и экономного распределения жеста, но главное, над чем он работал, была целостность образа.

Штраух, конечно, конструктор роли, но конструкция эта сплетена из его нервов и согрета сердечным теплом.

Его отношение к работе покоряет. Он стремился к скрупулезно точному знанию текста.

«Островский! Островский!» — говорил он постоянно, замечая малейшую небрежность в тексте у своих партнеров. У него нелегко укладывались некоторые фразы. Например, «каждый вершок меня барин» — по-видимому, этот оборот речи, как бы перевод с французского на русский, говорит о превосходном владении Нароковым французским языком.

Готовили постановку зимой. В театре было холодно. Максим Максимович репетировал в пальто. Когда я приходила в зрительный зал, то всегда заставляла его сидящим на сцене около суфлера. Он проверял текст. Интересно было наблюдать, как он внимательно слушает поправки суфлера, как послушно повторяет за ним слова, фразы, уточняет синтаксис...

Что это? Черта уже уходящего поколения, для которого театр, роль, будущий спектакль — суть жизни? Или это одна из черт Нарокова, которую Штраух выращивает в себе, чтобы относиться к театру по-нароковски? Так же бережно, как к слову, Штраух относился и к вещи. Она становилась для него живой. Помню случай, который поразил меня. Репетировалась сцена князя Дулебова (Г. Кириллов) и Негиней (М. Яблонская).

Дулебов, объясняясь в любви, от охватившего волнения взял со стола негинскую роль, развязал ленточку и стал автоматически накручивать ее на пальцы. Приспособление это возникло в процессе репетиции, может быть, оно родилось подсознательно. Оно было выразительным и естественным для Дулебова.

Штраух сидел в зале. Как только Кириллов завертел ленточкой, Максим Максимович подошел ко мне. Взволнованным шепотом он начал о чем-то говорить,



но, почувствовав, что помещал, отошел. Кончив репетировать, я обратилась к Штрауху — что случилось? Волнение Максима Максимовича не улеглось. Он стал говорить о том, что его глубоко задело обращение Дулебова с негинской ролью. Претензии его были обращены главным образом к Негинной: «Ведь она должна понимать, с какой любовью я переписывал для нее роль, как перевязывал ее?!»

Я смотрела в его странного серо-зеленого цвета взволнованные глаза и думала: только настоящий актер способен так остро реагировать на такой, казалось бы, пустяк. Но это пустяк для актеров, не умеющих поверить в подлинность всего происходящего. Штраух же верит, поэтому любую деталь — пусть она возникнет даже в сцене, где он не присутствует, — он воспринимает так, как воспринял бы ее Нароков в жизни. В таком остром восприятии сказалась не только непосредственность Штрауха. Сказалось и прекрасное мышление художника — строителя своей роли. Вещь, к которой прикасаются руки, не может быть ничейной. В данном случае она принадлежит Нарокову. Штраух хотел, чтобы зрители поняли через отношение к вещи, как Негина относится к нему.

Кириллов не захотел отказаться от найденного, и Штраух согласился, что Яблонская — Негина не может отнять роль у князя. Она поглощена сейчас навалившейся на нее бедой — предложением стать любовницей старика.

Но мы нашли другое место. Негина, возвращаясь домой, берет на ходу приготовленную для нее на видном месте роль и на секунду фиксирует свое внимание на ней. Она как бы мысленно благодарит Нарокова за доброту. Длится это какую-то долю секунды. Это почти незаметно. Но внимательный глаз ощущает, как Нароков, невидимый, вновь возникает на сцене.

Так же, как к тексту, Максим Максимович относился и к мизансценам. В перерыве, до и после репетиций Штраух ходил по сцене, примеряясь к пространству, распределяя движения, согласовывая их с текстом.

Нам хотелось, чтобы Нароков не только внутри пьесы, но и в самом спектакле сыграл бы роль помощника режиссера. По его знаку зажигались свечи в канделябрах, по его знаку опускали и поднимали занавес и вставки комнаты, сада, вокзала.

Все переходы достаточно сложные. Штраух шел по вертящемуся кругу в глубину сцены, минуя одну за другой ненужные ему сейчас детали декораций, и приходил наконец туда, откуда ему следовало дать жестом свои молчаливые распоряжения. Все это делалось на фоне музыки Г. Фрида — тревожной, ритмически сложной, как бы раскрывающей внутренний мир Нарокова.

Штраух репетировал с необыкновенной тщательностью все переходы, отработывая движения рук, которые должны были совпадать с определенными музыкальными фразами, приспособлял шаги, чтобы точно попадать в музыкальный рисунок.

Как часто, работая со Штраухом, я вспоминала слова Хмелева: «Мне надо точно знать балет своей роли». Актер великолепно овладел «балетом» Нарокова.

Музыка, свет, движения круга, опускающиеся с колосников вставки декораций и среди всего этого Штраух, неутомимо осваивающий пространство, подчиняющий себе музыку, свет, вещи, — таким вспоминаю его на репетициях.

«Хитрая режиссура, — сказал как-то Штраух. — Мне говорят, что это нароковская музыка, а на самом деле вы мной заполняете перестановки».

Это было и так и не совсем так. Хотелось, чтобы поэтическим хозяином спектакля был Штраух — Нароков. Он должен был начинать и кончать спектакль. Ему поручалось превратить спектакль из четырехактного представления в двухактное.

Прав был Штраух, что так было задумано вместе с художником и композитором еще задолго до репетиций, но могло это осуществиться только потому, что Штрауху удалось создать образ глубоко поэтический. Он слился с декорационным и музыкальным образом спектакля. Он каждым своим движением воспевал силу волшебства, магии театра, прикасающегося к живому сердцу человека.

Вслушиваясь, вживаясь в музыку, Максим Максимович искал разный характер движений. Один — когда Нароков «зажигает» свет и велит декорациям подниматься или опуститься. Другой — когда он ходит по лабиринту сцены, поворачивающейся к нему то одними, то другими деталями декораций. «Я сливаюсь с музыкой, но когда декорации идут на меня, — я от них защищаюсь, пока вновь не обрету себя», — говорит Штраух.

Так актер нашел разное состояние в движениях. Одно — покойно-волевое, когда он «зажигает» свет и дает знак подняться или опуститься декорациям. Другое — метущееся, не находящее себе места, как бы защищающееся.

Интересно он осваивал и стихи Тютчева, которые, как мне казалось, эмоционально расширяют роль.

Он обычно прятал на груди странички стихов, переписанные для него Наташей Зверевой, похлопывал по ним руками. «Опять на выбор?» — спрашивал он с довольной улыбкой. На следующий же день он уже был готов к пробе.

«Что лучше? Это? Или, может быть, — это?» — И Штраух читал стихи, а мы понимали, что он уже как-то приспособил их к душе Нарокова.

«Смотрите, так или лучше так?» — Этот вопрос Максим Максимович задавал нам постоянно. Вопрос касался приспособления, мизансцены, интонации... костюма, грима, оправы для очков...

«Так или лучше так?» — касалось и обращения с вещью, будь это роль Негиной или лавровые венки, корзина с цветами или собственная шляпа.

«Так или лучше так?» — касалось всех выходов, уходов, мизансцен тела, будь они на первом плане или на самом дальнем — там, где в мерцающем свете свечей только угадываются фигуры актеров.

В период репетиций Максим Максимович боялся, что текст Нарокова потянет на сантимент: «Остановите меня, ради бога, если у меня появится сантимент». А после репетиций он снова допытывался: «А я не впадаю в сантимент?»

Этого не случилось. Нигде, ни в одном месте роли.

После бенефиса Негиной Нароков приносит ей подарок — он переписал для нее стихи и окаймил их рисунком: «Вот видишь, — говорит он Домне Пантелевне, — бордюрчик: незабудки, анютины глазки, васильки, колосья. Видишь вот: пчелка сидит, бабочка летает. Я целую неделю рисовал».

«Коварное место, — говорил Штраух. — Может потянуть на сантимент». И вот Максим Максимович находит совсем неожиданную краску. Он по-мальчишески лукаво, посмеиваясь над своей выдумкой, даже как-то поеживаясь от удовольствия, показывает Домне Пантелевне свою тонкую работу.



«Так ты бы сам и отдал»,— говорит она ему.

Штраух совсем законфузился, засмушался: «Стыдно. Вот смотри!»— говорит он, разлохмачивая свои мягкие, седые волосы. А потом, смущенно и радостно смеясь, не дотрагиваясь до груди, а как-то трепеща перед ней руками, продолжал: «А тут чувства молодые, свежие, юношеские».

Он поделился своей затаенной, глубокой радостью. Ведь любить, не ожидая взаимности, тоже радость. Такой любви не надо стыдиться. И Штраух спокойно, не спеша берет стул, легко взбирается на него и, глядя куда-то вдаль, говорит:

«Как часто, грустными мечтами  
Томимый, на тебя гляжу,  
И взор туманится слезами.  
Зачем, что общего меж нами—  
Ты жить идешь. Я ухожу».

Перед нами Нароков чистый, цельный, чуть старомодный. Штраух делает странные ударения— в первой строчке на «грустные», в третьей на «туманится». И эта странность ударений, и необычайно своеобразный тембр голоса, вся его фигура, нелепо стоящая посреди комнаты на стуле,— все говорит о том, что Нароков тоже один из загубленных талантов.

Максиму Максимовичу хотелось сделать большую паузу после чтения стихов. «Я слезу,— говорил он,— сяду и буду долго надевать ботинки. Хорошо? Ведь не встану же я на стул в ботинках? Эта пауза может стать «валютой». Штраух не раз употреблял это выражение. Он очень ценил длинный мизансценный ход, удачное приспособление, музыку, «удобно» возникающую на тексте. «Валюта, валюта»,— приговаривал он в таких случаях.

Штраух оказался прав. Зрители слушают и неизменно награждают Максима Максимовича горячими аплодисментами в мгновения, когда, сойдя со стула, он, как бы забыв обо всем, машинально говорит тючевское «Я ухожу», а потом, очнувшись, вкладывает в эту же фразу уже простой, жизненный, а не поэтический смысл.

Еще сильнее он «берет зал» в сцене прощания с Негинной. Он играет эту сцену прекрасно. Отъезд Не-

гниной трагичен для него. Умный, чистый, преданный искусству до последнего вздоха, он трепетно несет свою любовь к театру, не боясь прослыть чудаком. Он чужак для тех, кто видит радость жизни в деньгах.

У него другие радости, другие идеалы, другие чувства. Он гордится своим чувством к Негиной. Оно благородно, оно возвышает. Он отдал бы жизнь за то, чтобы она была счастлива. Но счастье для него неразрывно с искусством. Познает ли она, уезжая отсюда, полное счастье, или ей грозит гибель,— он не ведает. Разлука с ней разрывает его сердце. Он не хочет сдерживать своих чувств. Он должен, обязан сказать ей все, чем полна душа, мозг, сердце. Сказать здесь, вслух, на глазах у людей, виновных в ее бегстве.

И вот наступает момент его прощального тоста. Гневно звучат его слова, направленные против «бряхимовского общества», с огромной внутренней силой он говорит с Негиной. Нароков Штрауха собирает все силы души, чтобы до сердца Негиной дошла его бесконечная вера в нее:

«У вас есть талант, берегите его, растите его! Талант — есть лучшее богатство, лучшее счастье человека!»

Эти слова звучат молитвой, заклинанием.

Кажется, что все силы исчерпаны. Сказано все самое главное. Осталось проститься, встать перед Негиной на колени, прильнуть губами к ее руке...

И это позади. Штраух тяжело поднимается и быстро уходит, пытаясь спрятать слезы. Но в последнее мгновение он оборачивается. Он хочет что-то досказать:

«Твой милый образ незабвенный,  
Он предо мной везде, всегда,  
Недостижимый, неизменный,  
Как ночью на небе звезда».

Штраух не в силах сдержать рыданий. И он рыдает глухо, отчаянно...

Штрауховский Нароков мне очень дорог.

Мне дорого в нем все. И яркость личности, и тонкость рисунка, и музыкальная точность его выполнения.

Мне нравится сидеть в зрительном зале и следить, как Штраух играет Нарокова...





# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
Рядом с ним . . . . .	19
О действительном анализе пьесы и роли . . . . .	43
С веком наравне . . . . .	114
Несколько слов отступления	127
Школа режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко . . . . .	144
Когда репетиция окончена	249
Трудные, но счастливые годы . . . . .	302
Спектакль-концерт («Глубокая провинция» М. Светлова) . . . . .	346
Станиславский—актер «глубокой характерности» . . . . .	364
Михаил Чехов в роли Хлестакова . . . . .	378
В. И. Качалов . . . . .	399
Л. М. Леонидов . . . . .	409
А. А. Попов . . . . .	430
Л. И. Добржанская . . . . .	445
Б. А. Смирнов . . . . .	464
М. М. Штраух . . . . .	477

Кнебель Мария Осиповна

«О ТОМ, ЧТО  
МНЕ КАЖЕТСЯ  
ОСОБЕННО ВАЖНЫМ»

Редактор  
В. СТОЛЬНАЯ  
Художественный редактор  
Э. РИНЧИНО  
Технический редактор  
В. БОРИСОВА  
Корректоры  
Т. КУДРЯВЦЕВА  
и  
В. НАЗИМОВА