

**АРТЕР**  
**и его работа**

# Н. С. Плотников

«Перечитываю  
уже написанное...  
Сомнения  
не оставляют  
меня.  
Интересен ли  
мой жизненный опыт?  
Интересны ли  
мои соображения  
о театре,  
о кинематографе,

о становлении артиста,  
о становлении человека?  
Вышло уже немало книг,  
делятся воспоминаниями  
любимые народом артисты,  
ежедневно  
появляются статьи,  
раскрывающие  
специфику пашей работы.  
Не повторюсь ли?»

Н. С. Плотников

Актер  
и его  
работа

5598

Российский Гос. Театр  
имени Евг. Вахтангова





**AKTEP**

Н.С. ПЛОТНИКОВ

и его

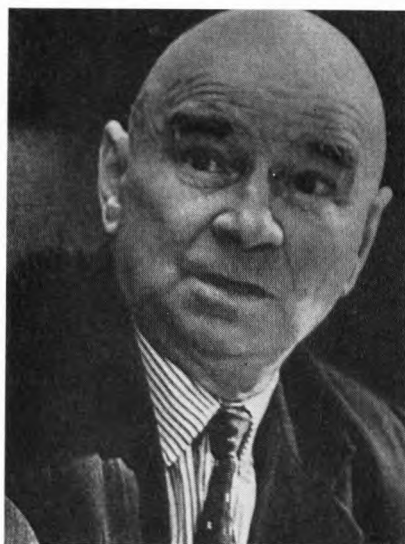
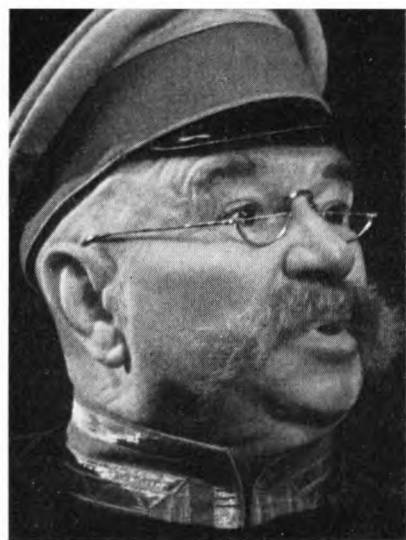
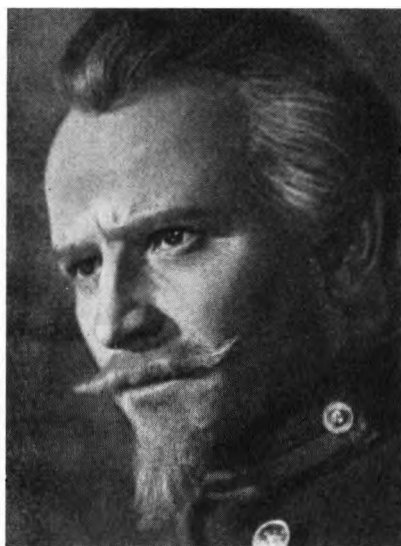
работа

Всероссийское  
театральное  
общество  
Москва  
1982

В работе над книгой  
принимал участие  
О. Д. Спасский

Художник  
В. Валериус







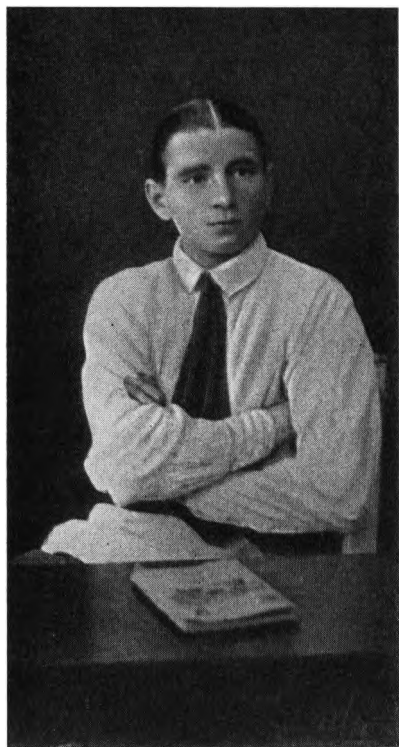
Начало пути

Родной город Н. С. Плотникова —  
Вязьма. Улица Московская:  
справа — белый дом,  
где жила семья и где родился  
Николай Сергеевич



Смоленско-Вяземское землячество,  
В центре — Евг. Вахтангов,  
во втором ряду (крайний справа) -  
Борис Плотников

Семья Плотниковых. 1901 г.  
На коленях  
у отца Сергея Ивановича  
четырёхлетний Коля



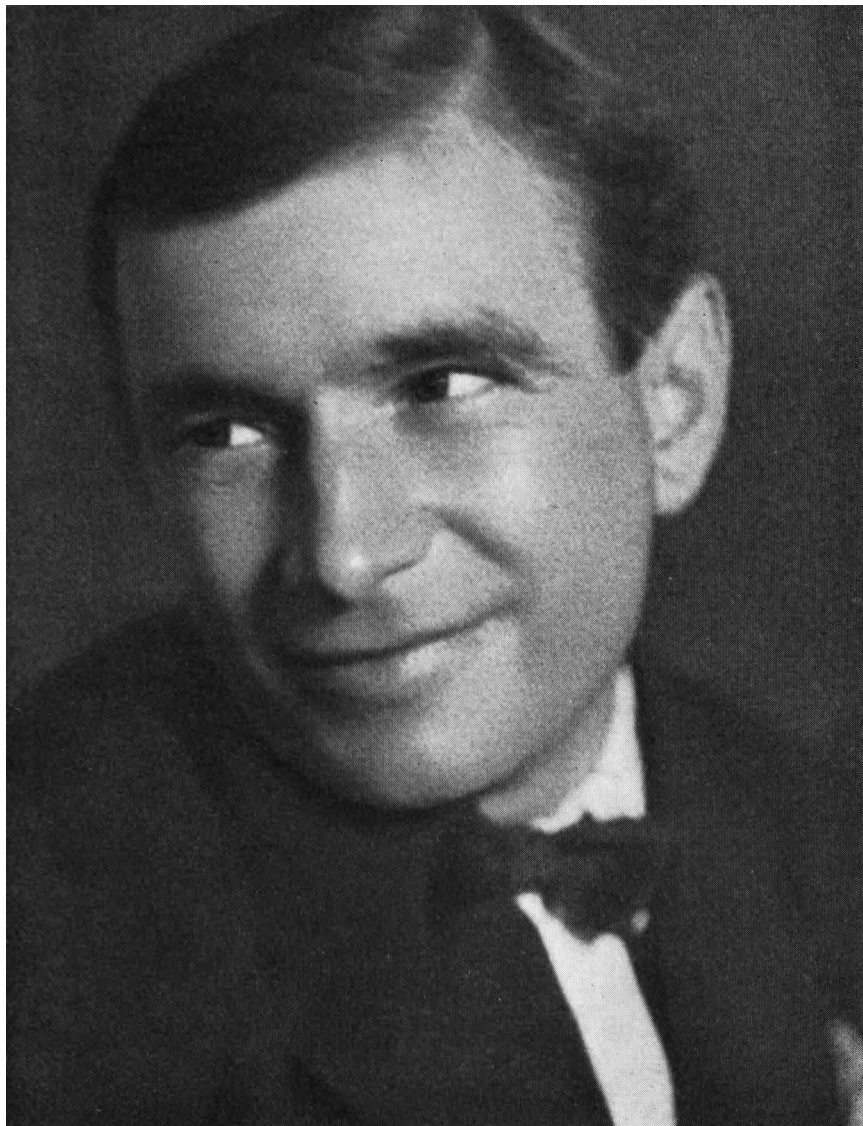
Песенки Вертинского  
Николай Сергеевич исполнял  
на концертах в Вязьме,  
февраль 1922 г.



Н. С. Плотников —  
артист Вяземского  
народного театра,  
1920 г.



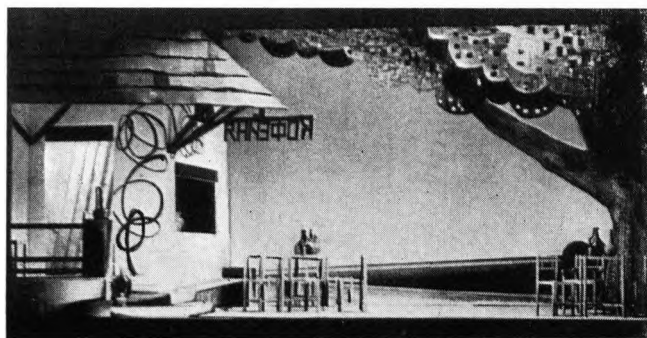
Роберт, «Праздник мира»  
Г. Гауптмана.  
Вяземский народный театр,  
1920 г.



Н. С. Плотников —  
артист 4-ой студии МХАТ  
(позднее Реалистический театр),  
весна 1925 г.



Андрик-телеграфист,  
«Кофейня» П. Муратова.  
4-ая студия МХАТ, 1924 г»



Сцена из спектакля  
«Кофейня».  
4-ая студия МХАТ, 1924 г.

Декорации к спектаклю  
«Кофейня»,  
4-ая студия МХАТ, 1924 г.



Рабочий Громада,  
«Цемент» по роману Ф. Гладкова  
Реалистический театр,  
1927—1928 гг.

Данильч,  
«Клад дворянина Собакина»  
Н. Архипова.  
4-ая студия МХАТ, 1925 г.

Володька,  
«Горький цвет» А. Толстого.  
4-ая студия МХАТ, 1925 г.

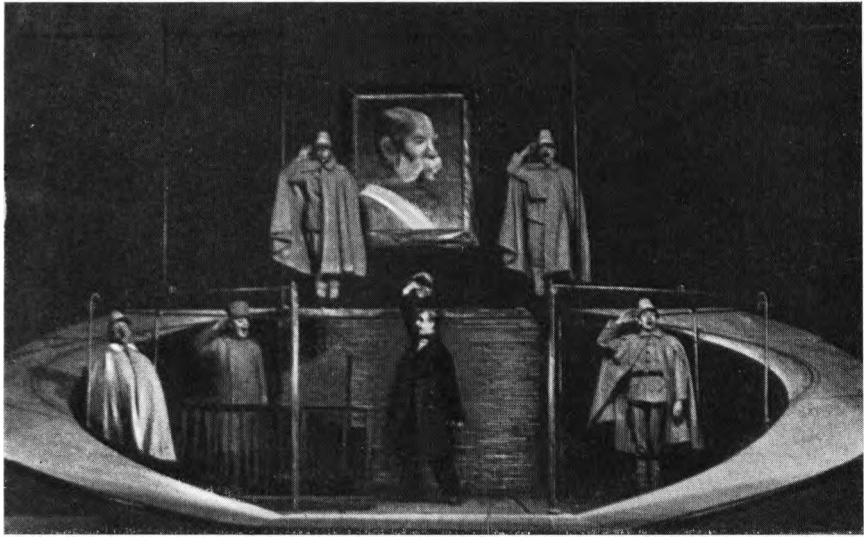




Фрезер,  
«Потоп» Г. Бергера.  
Вяземский народный театр,  
1921 г.  
и 4-ая студия МХАТ, 1924 г.



Швейк,  
«Бравый солдат Швейк»  
по роману Я. Гашека.  
Реалистический театр, 1930 г.



Сцена из спектакля  
«Бравый солдат Швейк»

Сцена из спектакля  
«Бравый солдат Швейк»:  
Швейк — Н. Плотников,  
поручик Лукаш — С. Морской



Сцена из спектакля  
«Бравый солдат Швейк»

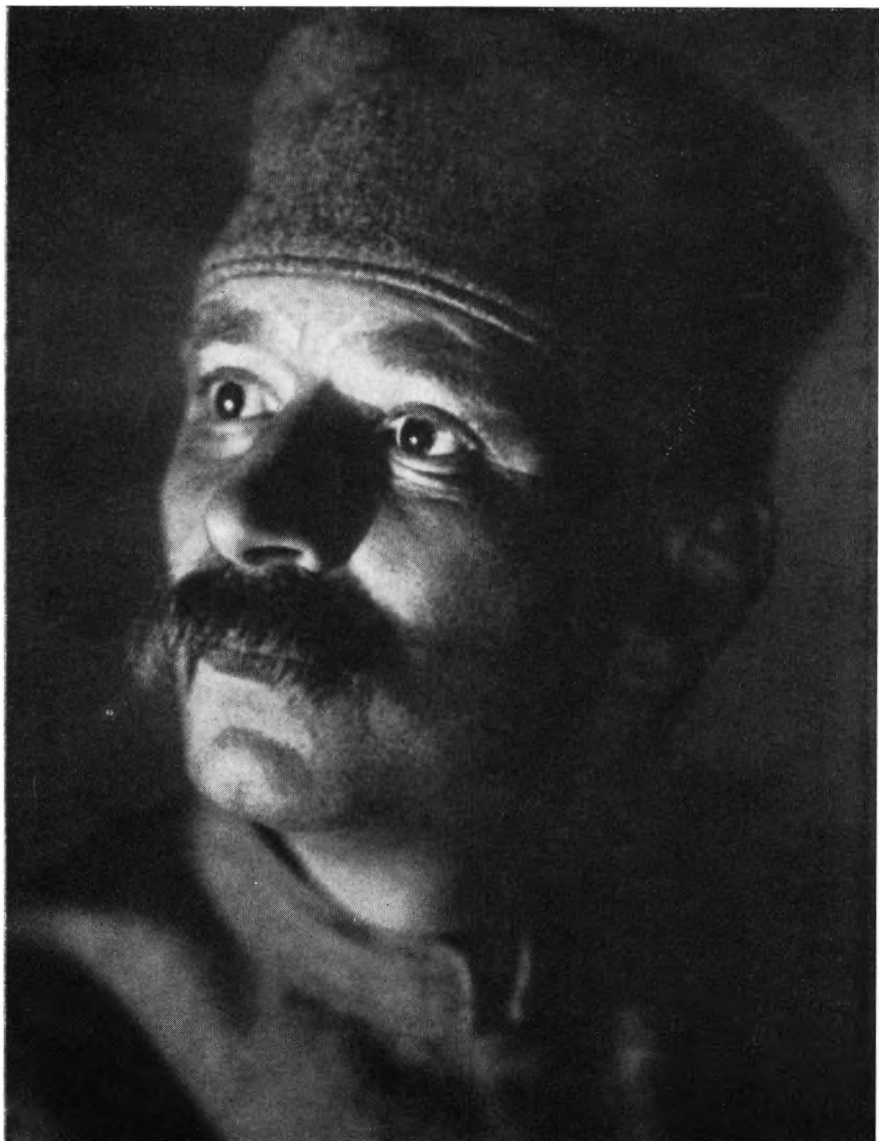




Японец Ойтсу,  
«Норд-Ост» Дм. Щеглова.  
Реалистический театр, 1929 г.



Кiryуха,  
«На земле» П. Низового.  
4-ая студия МХАТ, 1925 г.



Находка,  
«Мать» по роману М. Горького.  
Реалистический театр, 1933 г.

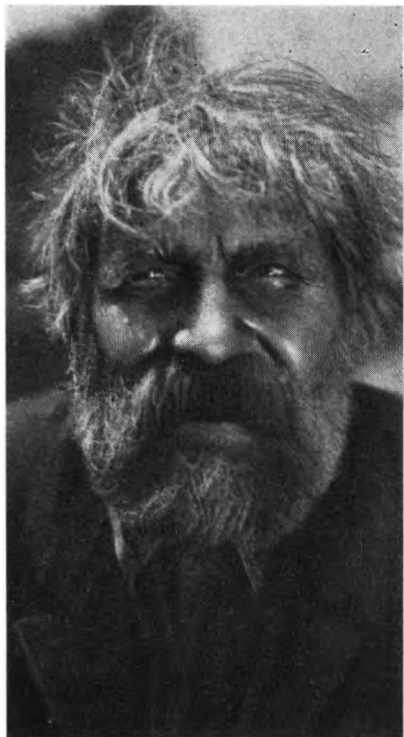


Дудкин,  
«После бала» Н. Погодина.  
Театр Революции,  
1935 г.



Лоренцо,  
«Ромео и Джульетта» У. Шекспира.  
Театр Революции,  
1936 г.





## Кино

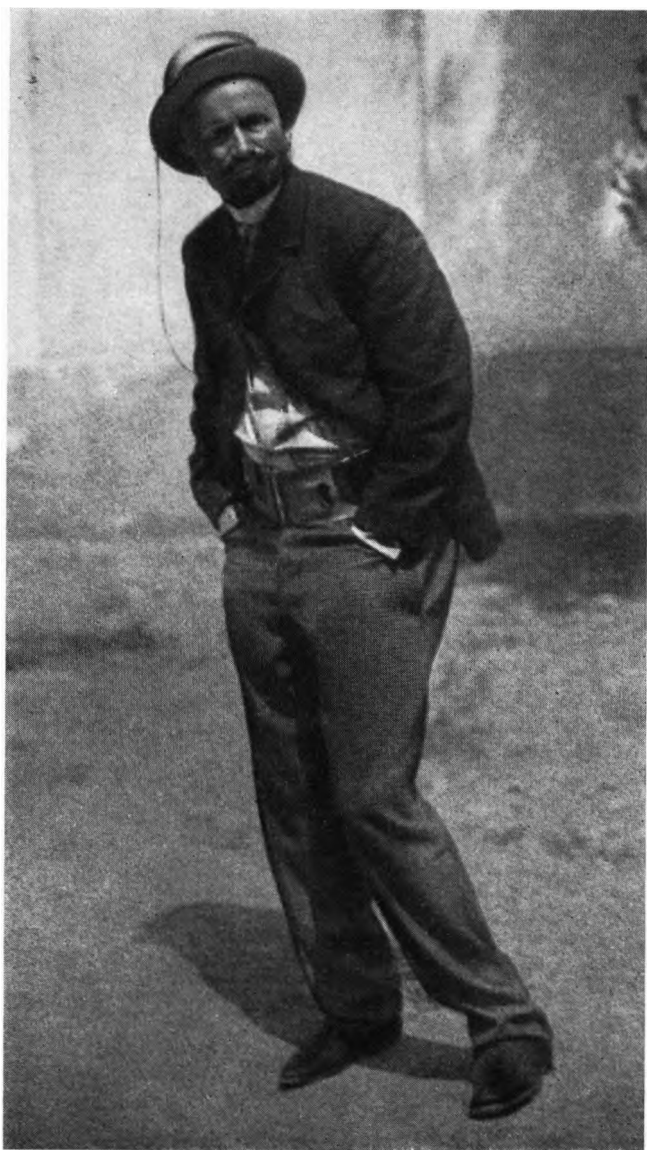
Старик  
«Восстание камней».  
Московская ф-ка «Союзкино»,  
1934 г.

Писатель Околоков,  
«Одна радость»  
(фильм не вышел на экраны),  
1933 г.



Ларя Нашатырь,  
«Вражьи тропы».  
«Мосфильм», 1935 г.

Б. Шукин, Н. Плотников (справа),  
«Поколение победителей».  
«Мосфильм», 1936 г.

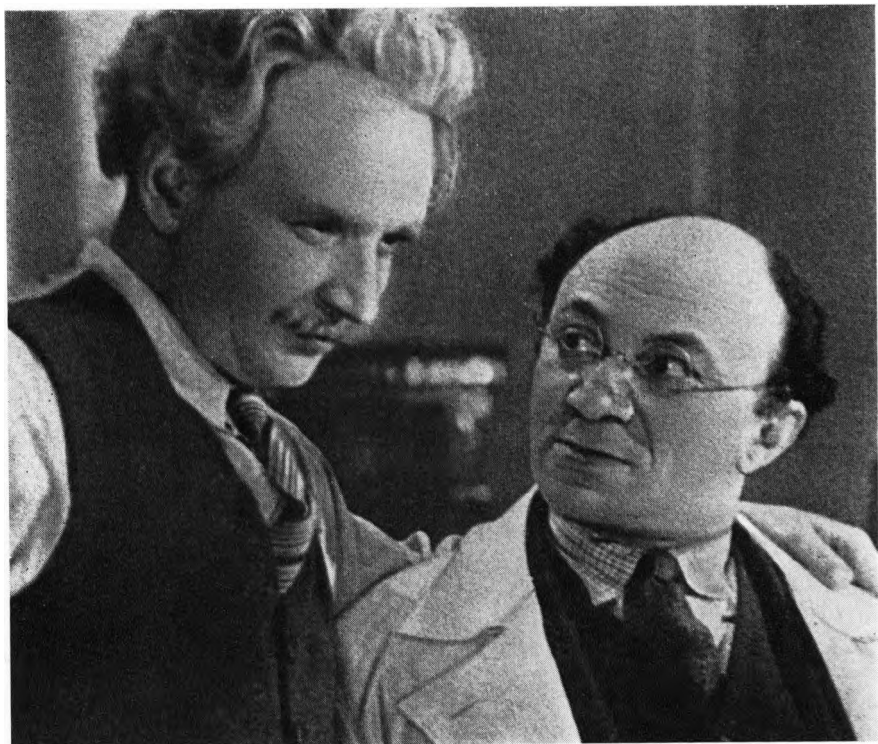


Шпик «Усатый»,  
«Белеет парус одинокий».  
«Союздетфильм», 1936 г.

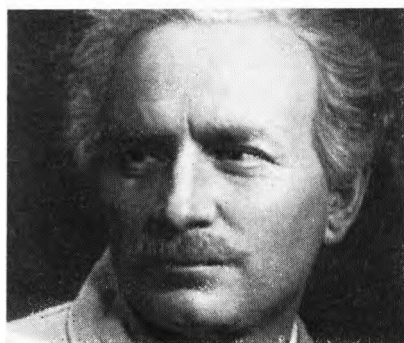
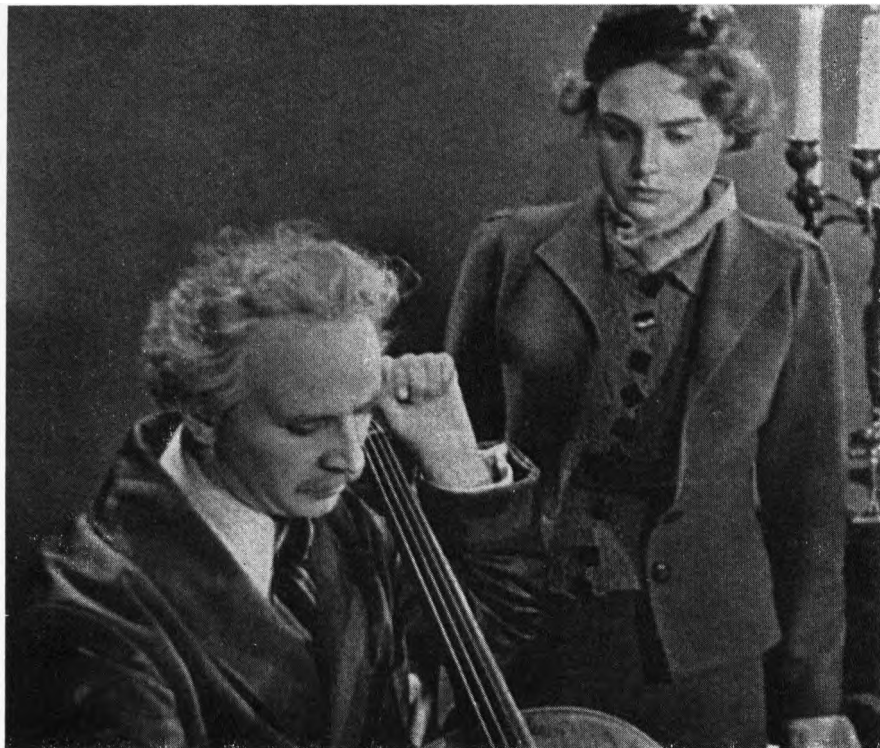


Генерал Домбровский,  
«Зори Парижа».  
«Мосфильм», 1937 г.



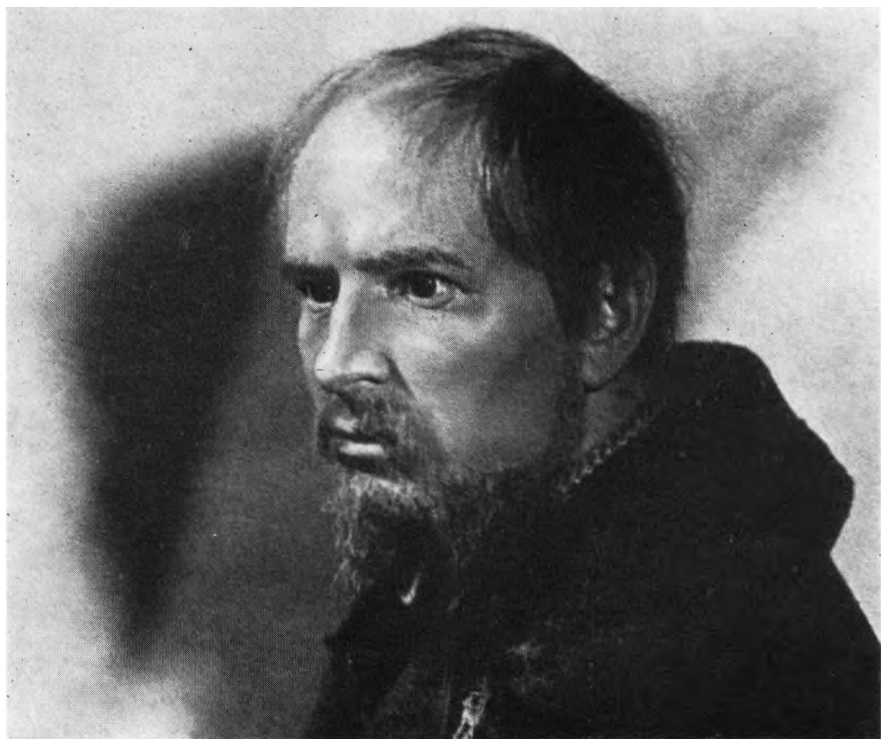


«Семья Оппенгейм» :  
Эдгар — Н. Плотников,  
Якоби — С. Михоэлс.  
«Мосфильм», 1939 г.



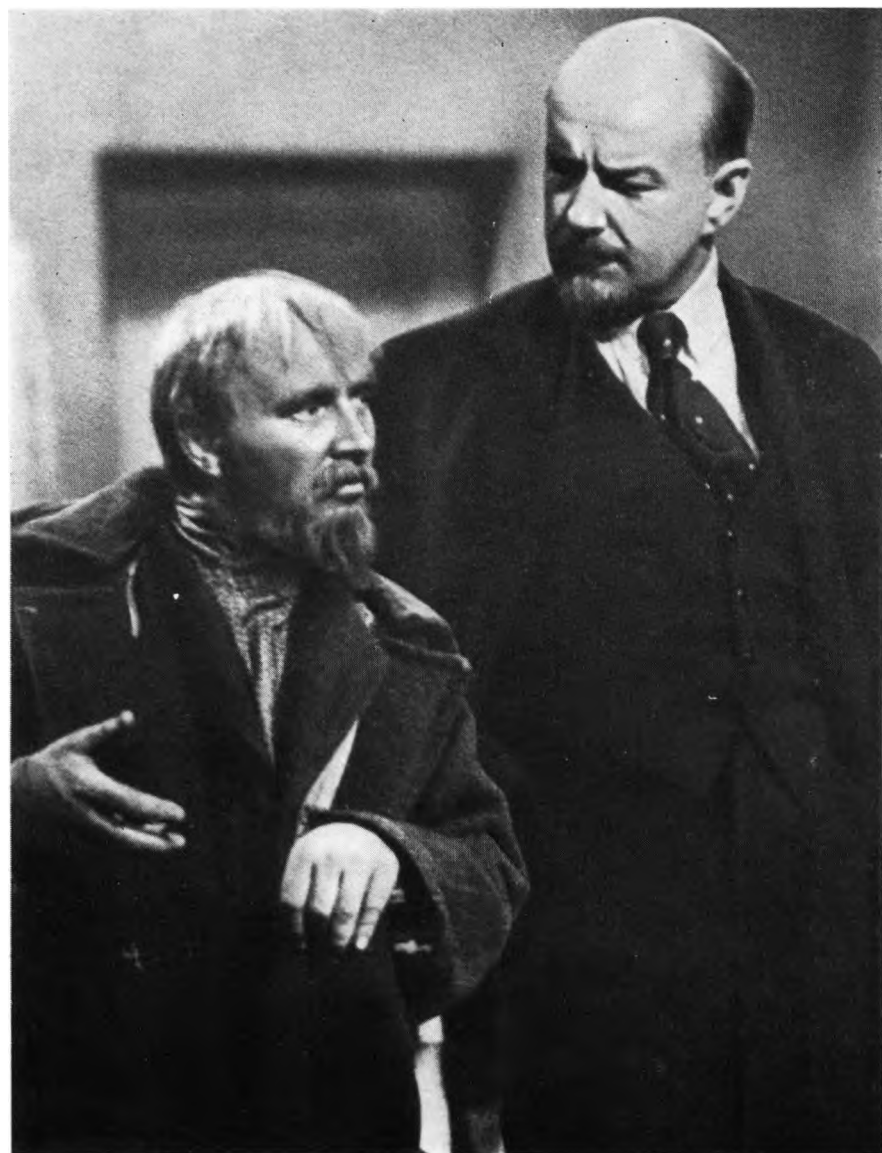
Кадр из фильма  
«Семья Оппенгейм»

Эдгар Оппенгейм

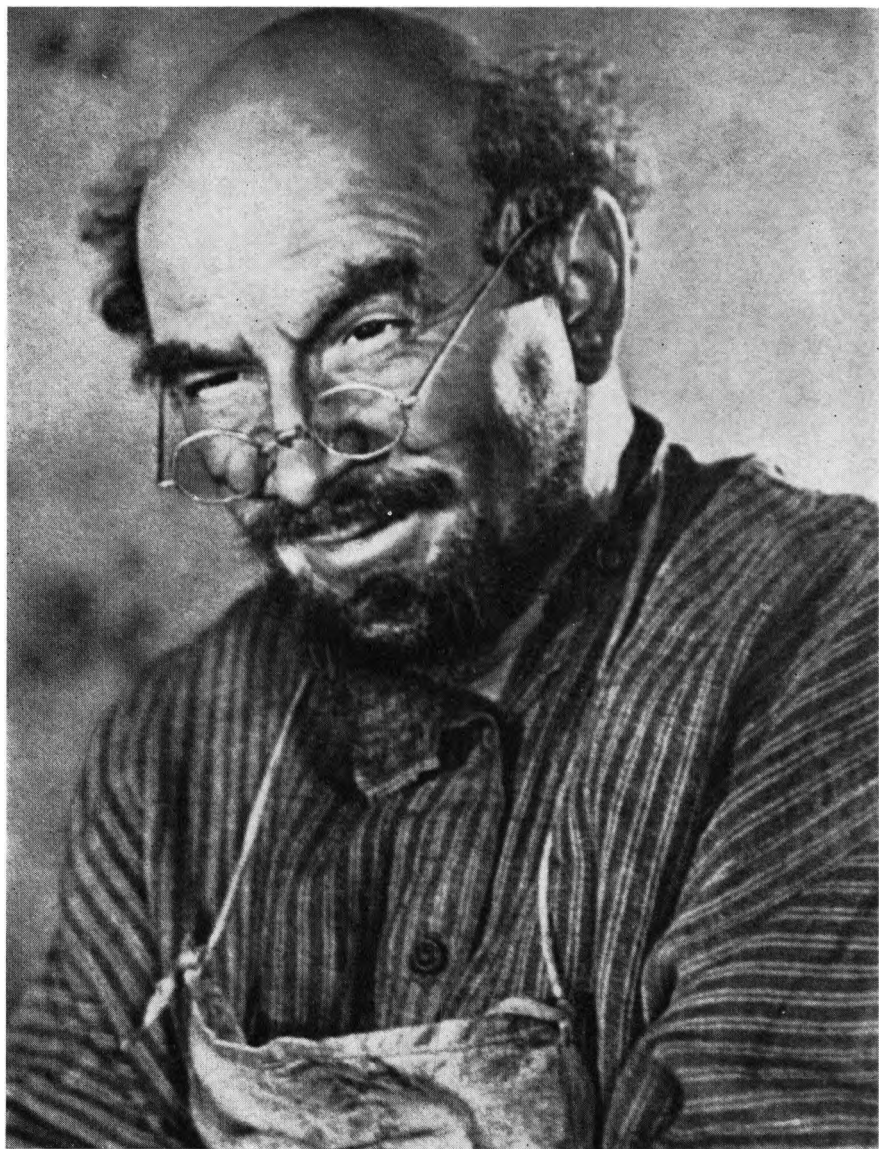


Кулак,  
«Ленин в 1918 году».  
«Мосфильм». 1938 г.





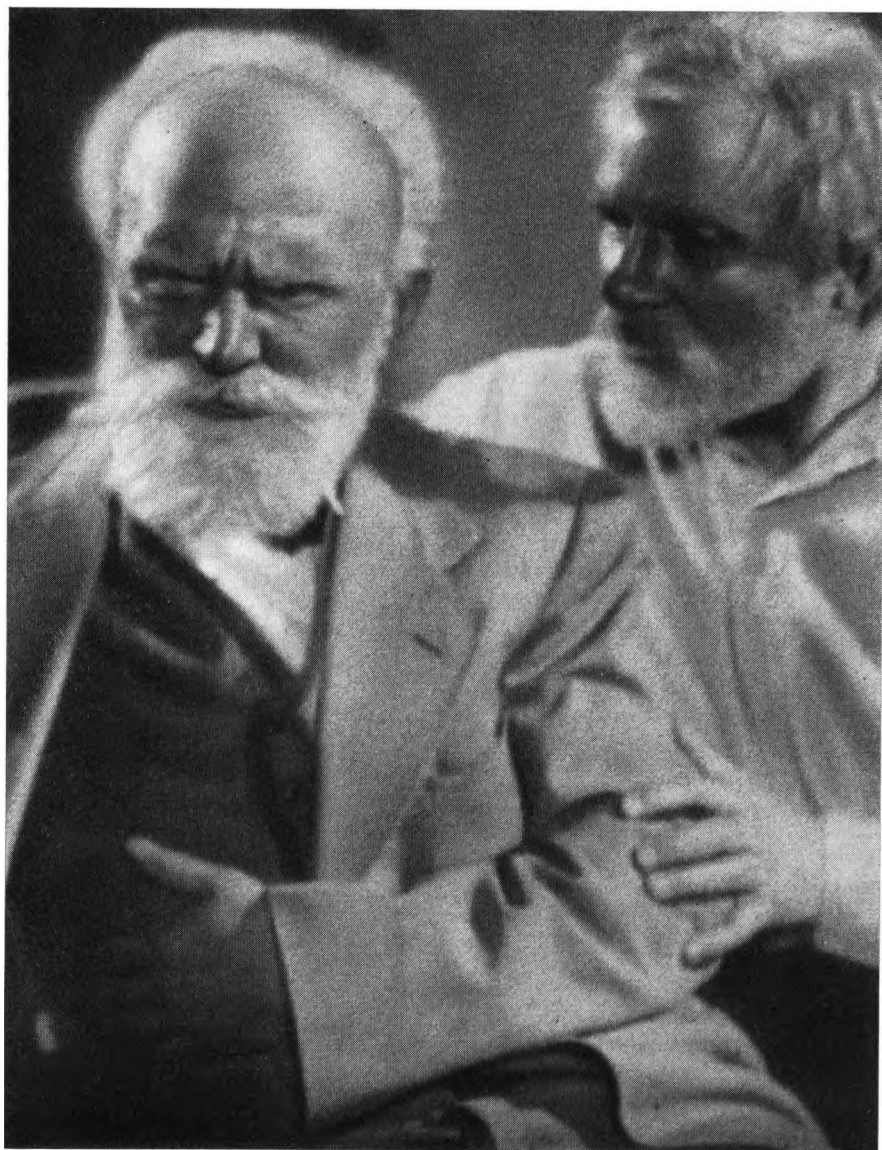
«Ленин в 1918 году»:  
в роли В. И. Ленина — Б. Щукин,  
Кулак — Н. Плотников



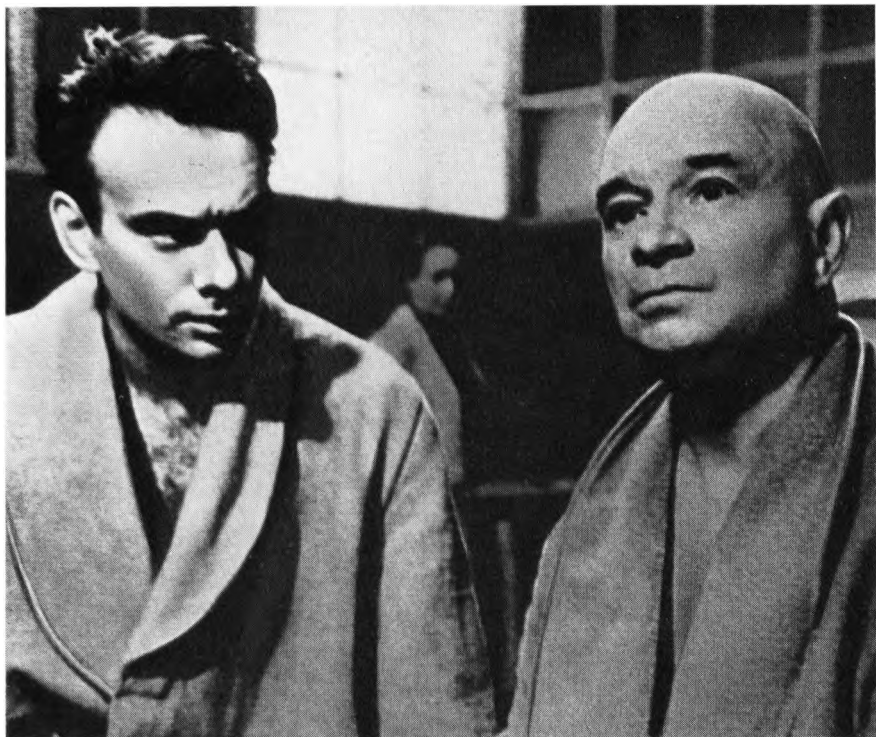
Богомаз Жихарев,  
« В людях ».  
«Союздетфильм», 1939 г.



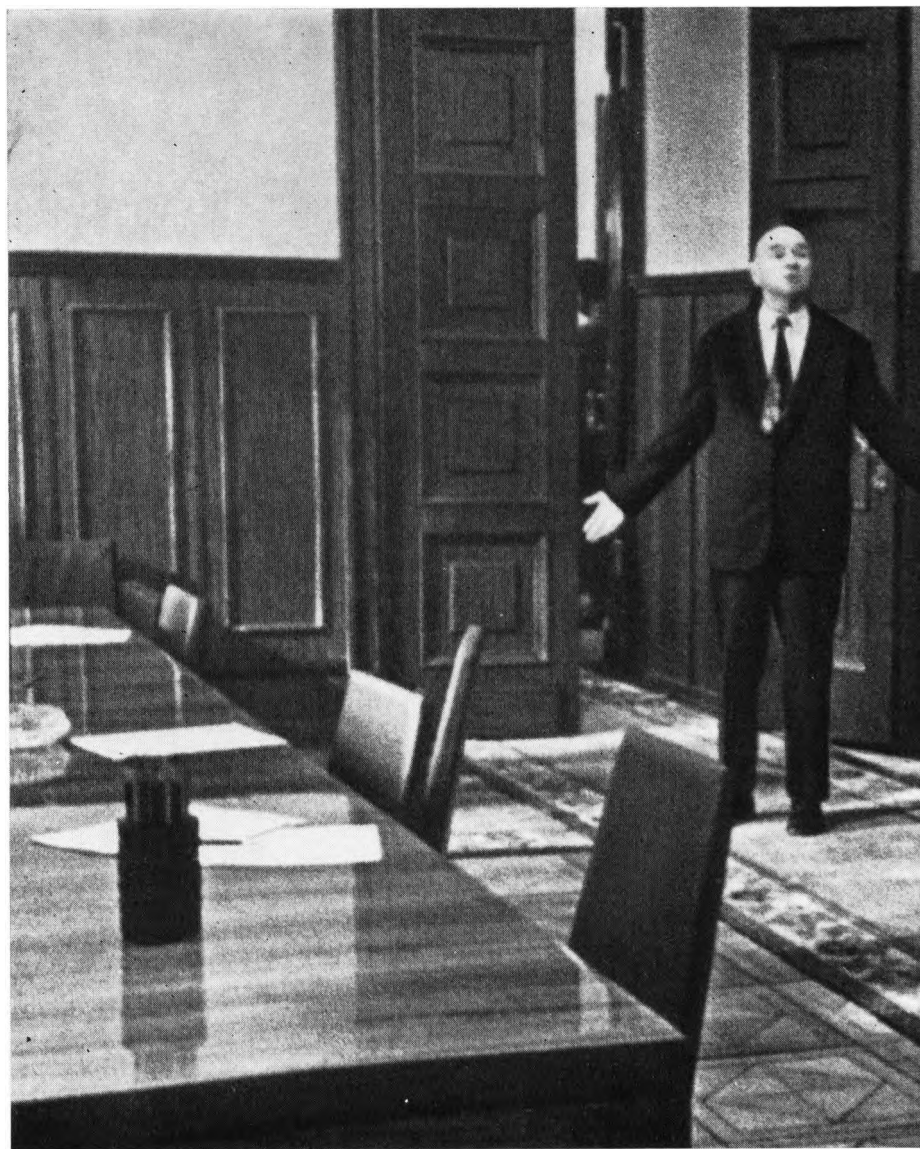
Городовой Никифорыч,  
«Мои университеты».  
«Союздетфильм», 1940 г.



«Академик Иван Павлов»:  
Павлов — А. Борисов,  
Никодим — Н. Плотников.  
«Ленфильм», 1949 г.



«Девять дней одного года»:  
профессор Синцов — Н. Плотников,  
Гусев — А. Баталов.  
«Мосфильм», 1962 г.



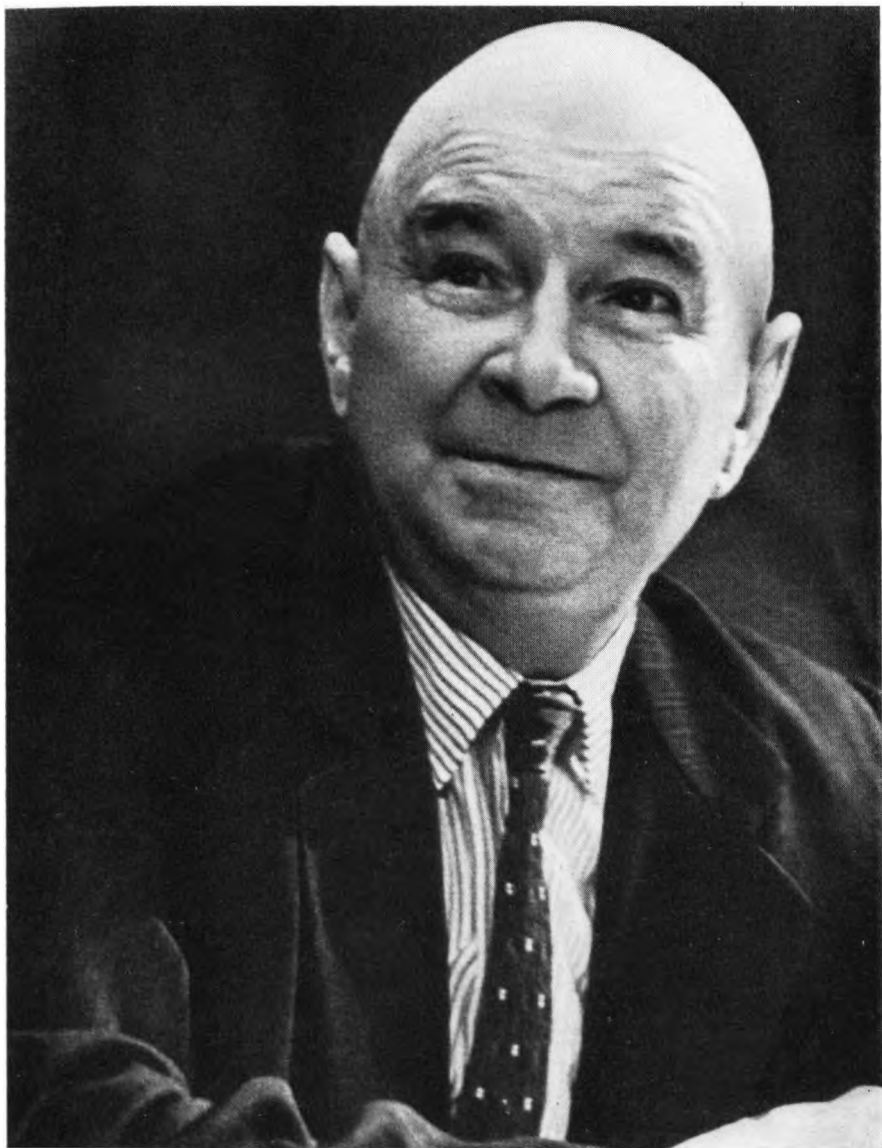
Профессор Ниточкин,  
«Твой современник».  
«Мосфильм», 1967 г.



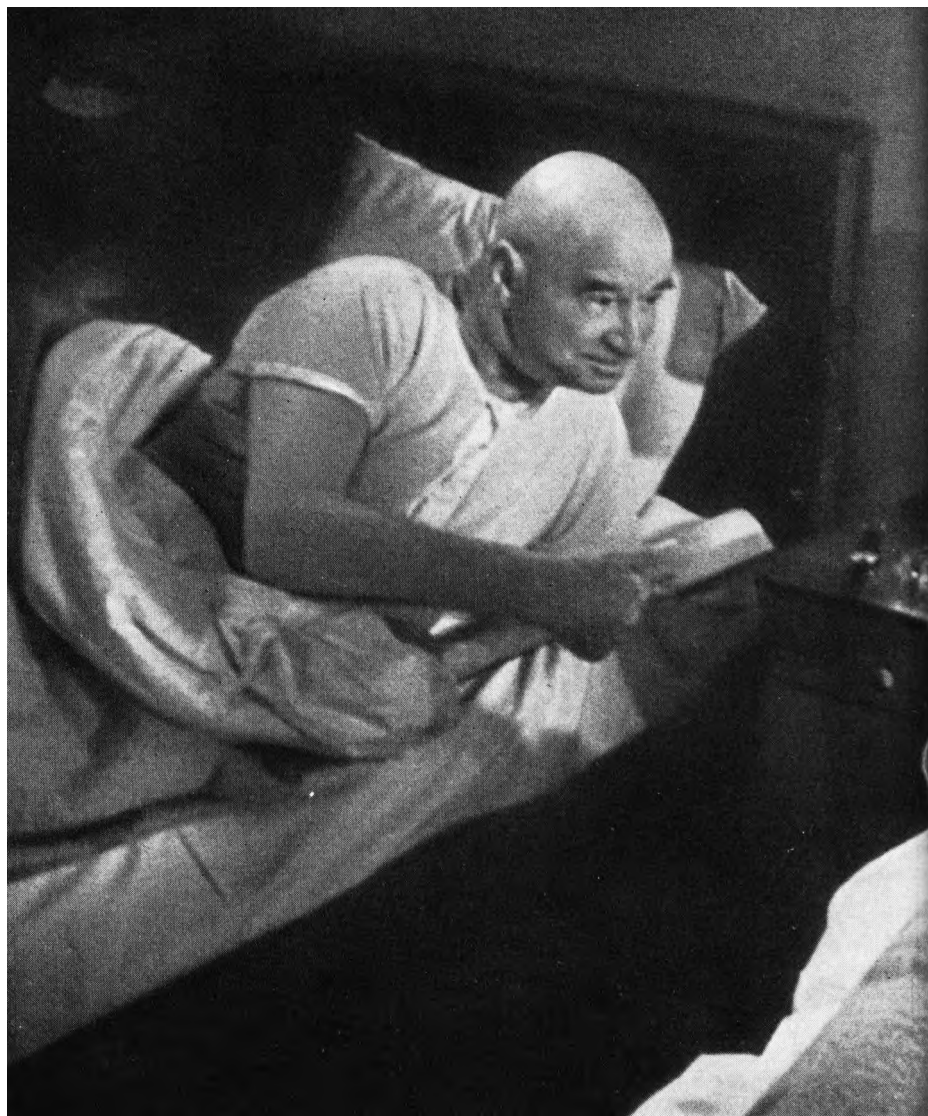


«Твой современник»:  
Ниточкин — Н. Плотников,  
Губанов — И. Владимиров





Ниточкин,  
«Твой современник»

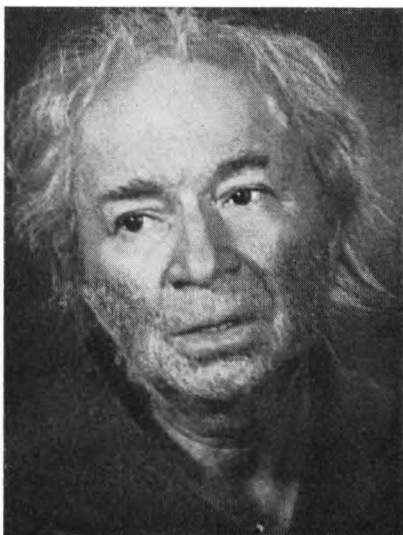
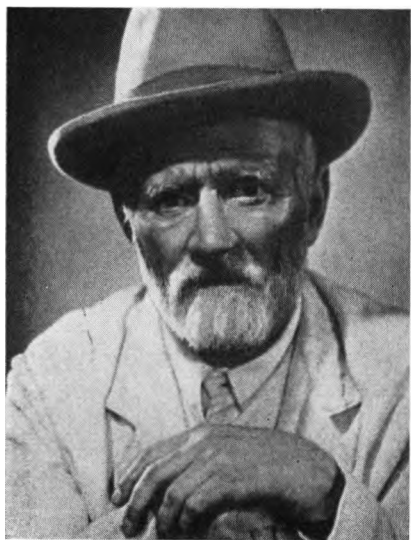
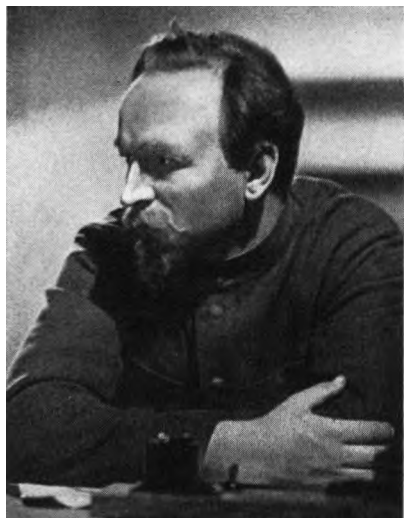


«Твой современник»:  
Ниточкин — Н. Плотников,  
Губанов — И. Владимиров





«Чайка»:  
Сорин — Н. Плотников,  
Дорн — Е. Копелян.  
«Мосфильм», 1970 г.



Кинопробы

Ф. Дзержинский, «Ленин  
в 1918 году», 1938 г.

Мичурин, «Мичурин», 1950 г.

Герман, «Пиковая дама», 1937 г  
Лир, «Король Лир», 1970 г.



Театр им. Евг. Вахтангова

Шмага,  
«Без вины виноватые»  
А. Островского 1939 г.

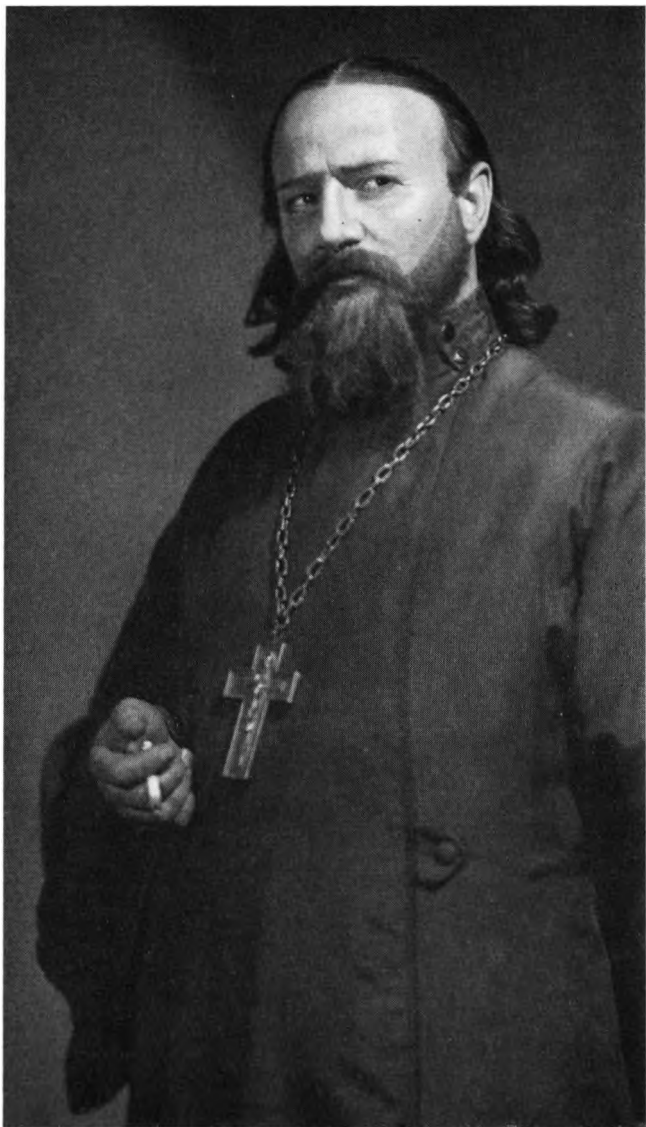


Казак,  
«Путь к победе»  
А. Толстого, 1939 г.



Земляника,  
«Ревизор»  
Н. Гоголя, 1940 г.





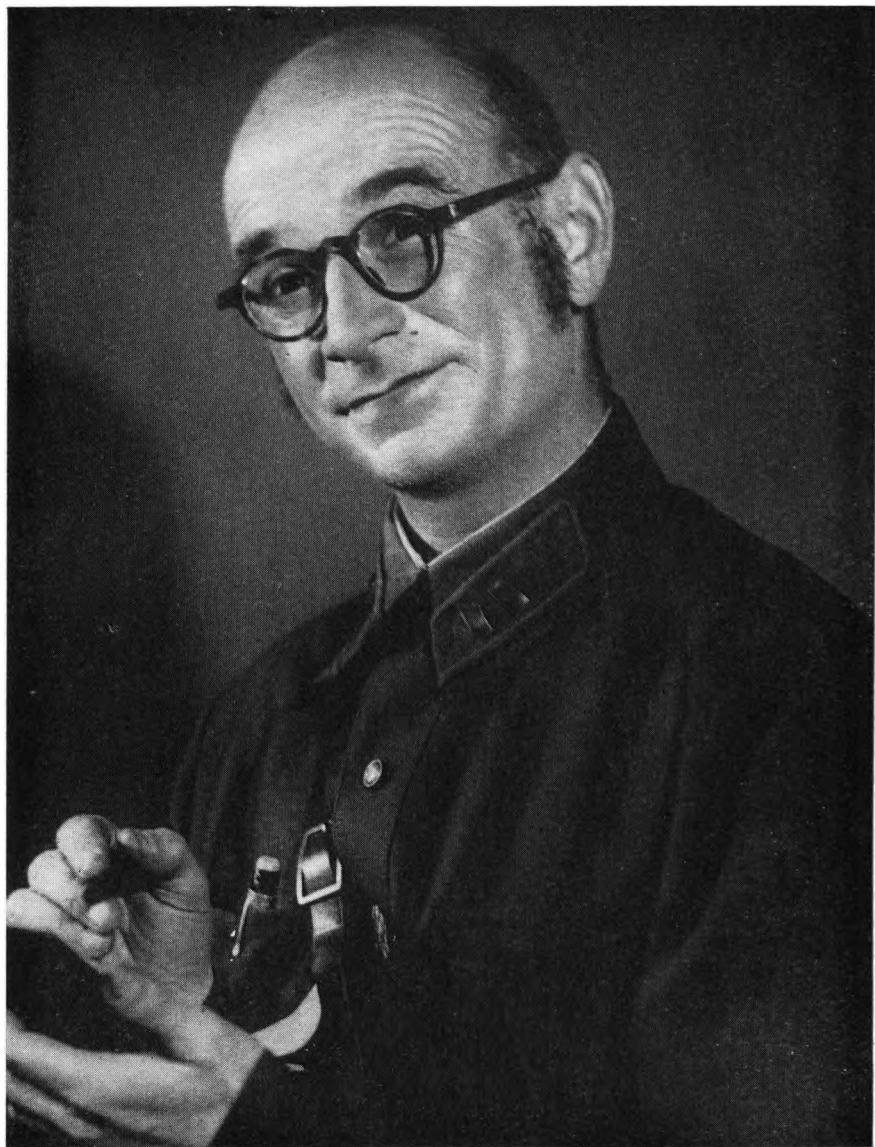
Поп Павлин,  
«Егор Булычов и другие»  
М. Горького, 1941 г.



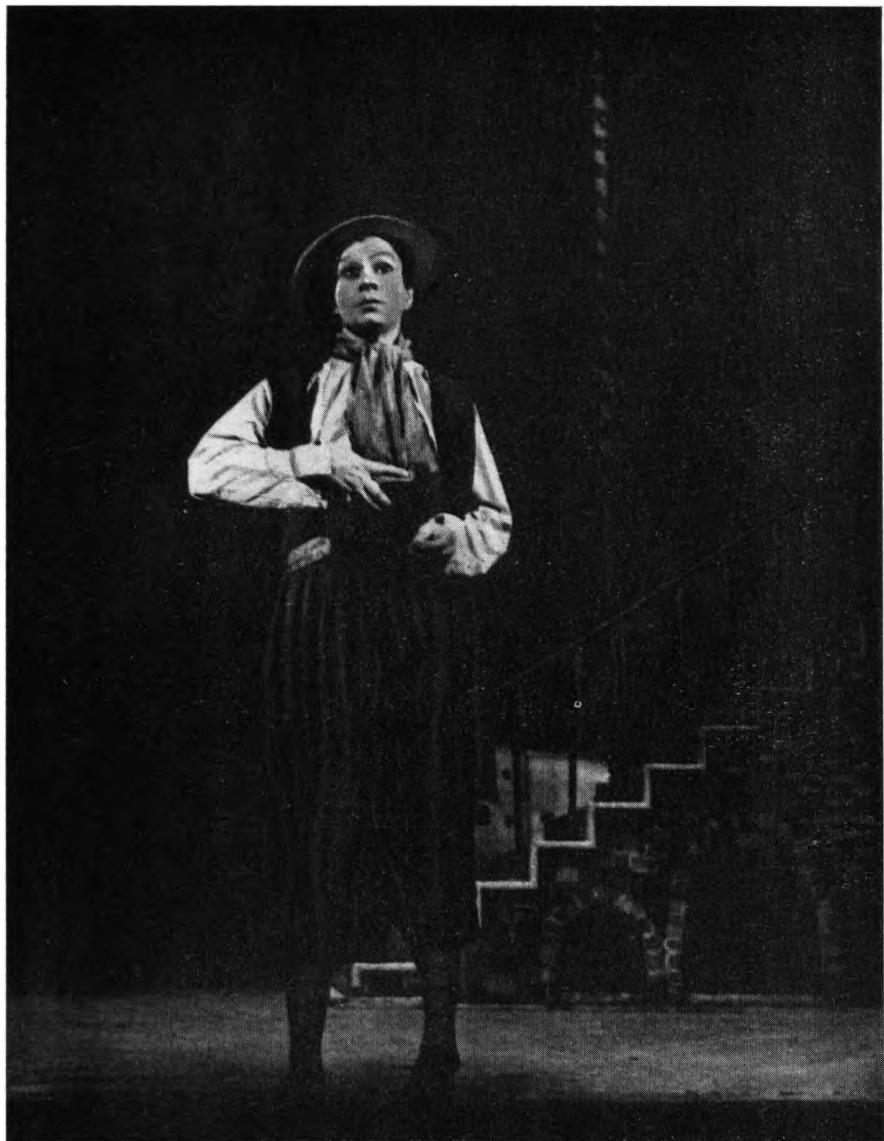
Лаутин-отец,  
«Учитель»  
С. Герасимова, 1940 г.



Козловский,  
«Русские люди»  
К. Симонова, 1942 г.



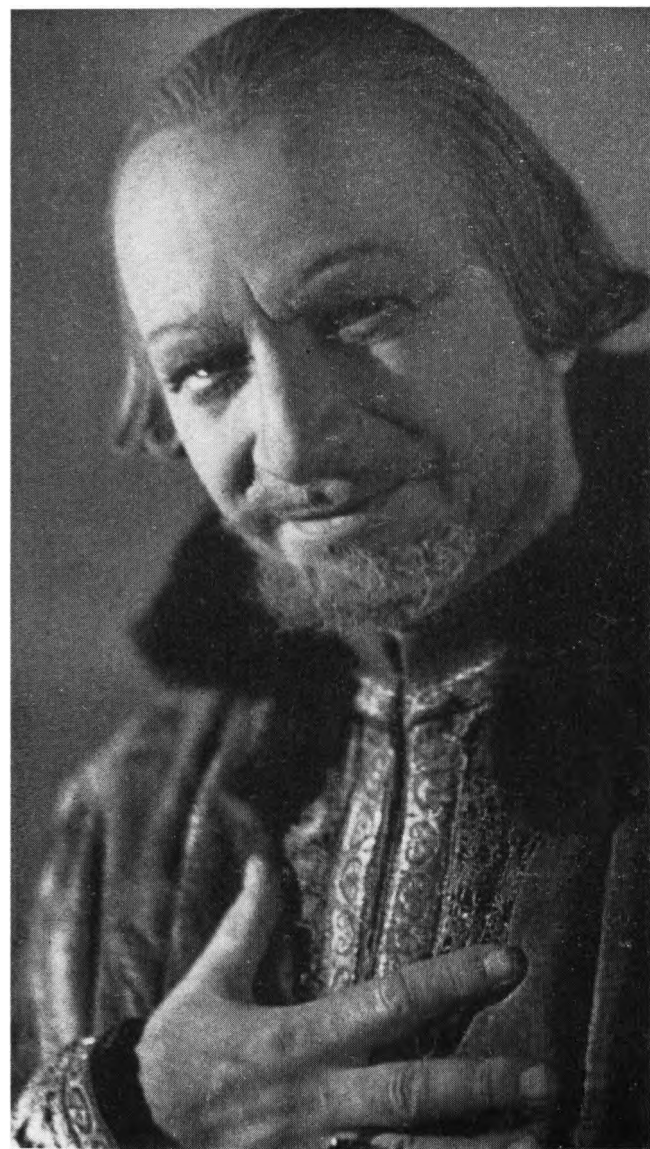
Крикун,  
«Фронт» А. Корнейчука,  
1942 г.



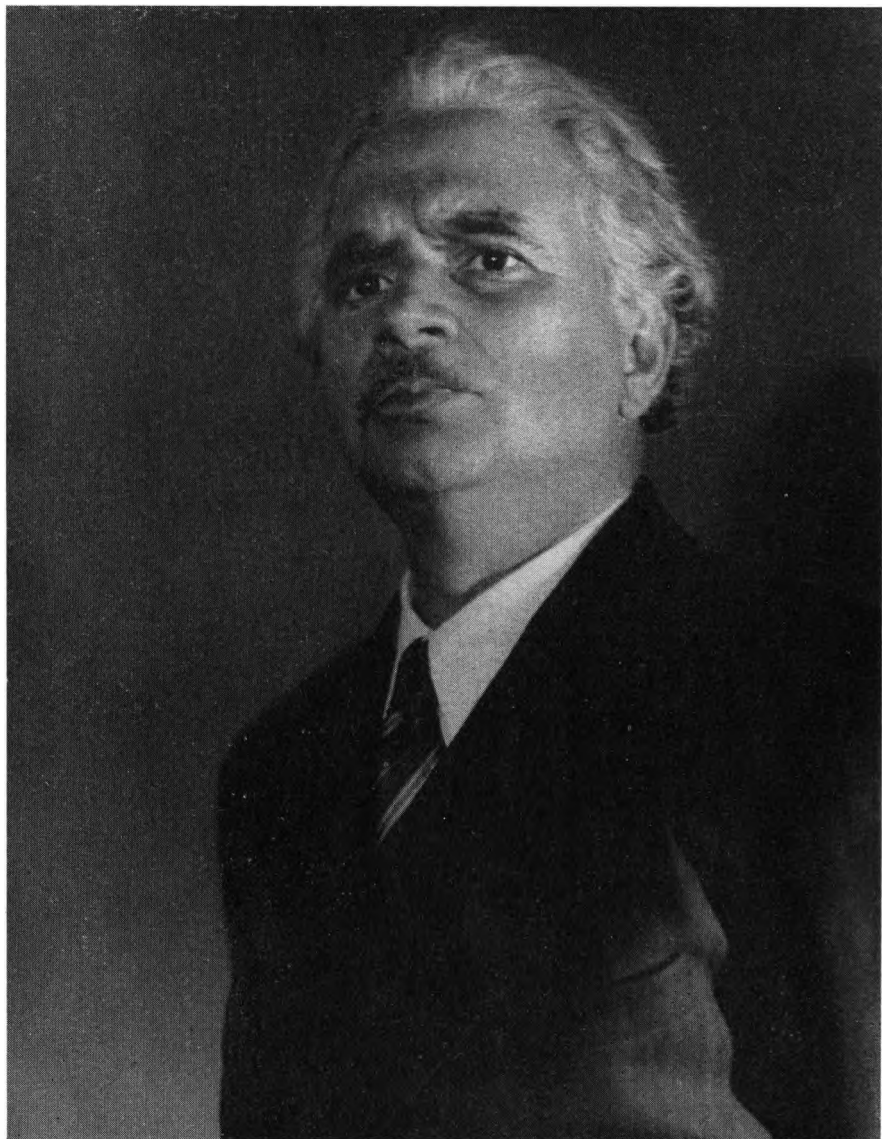
Труффальдино,  
«Слуга двух господ»  
К. Гольдони, 1943 г.



Лорио,  
«Мадемуазель Нитуш»  
Эрве, 1944 г.

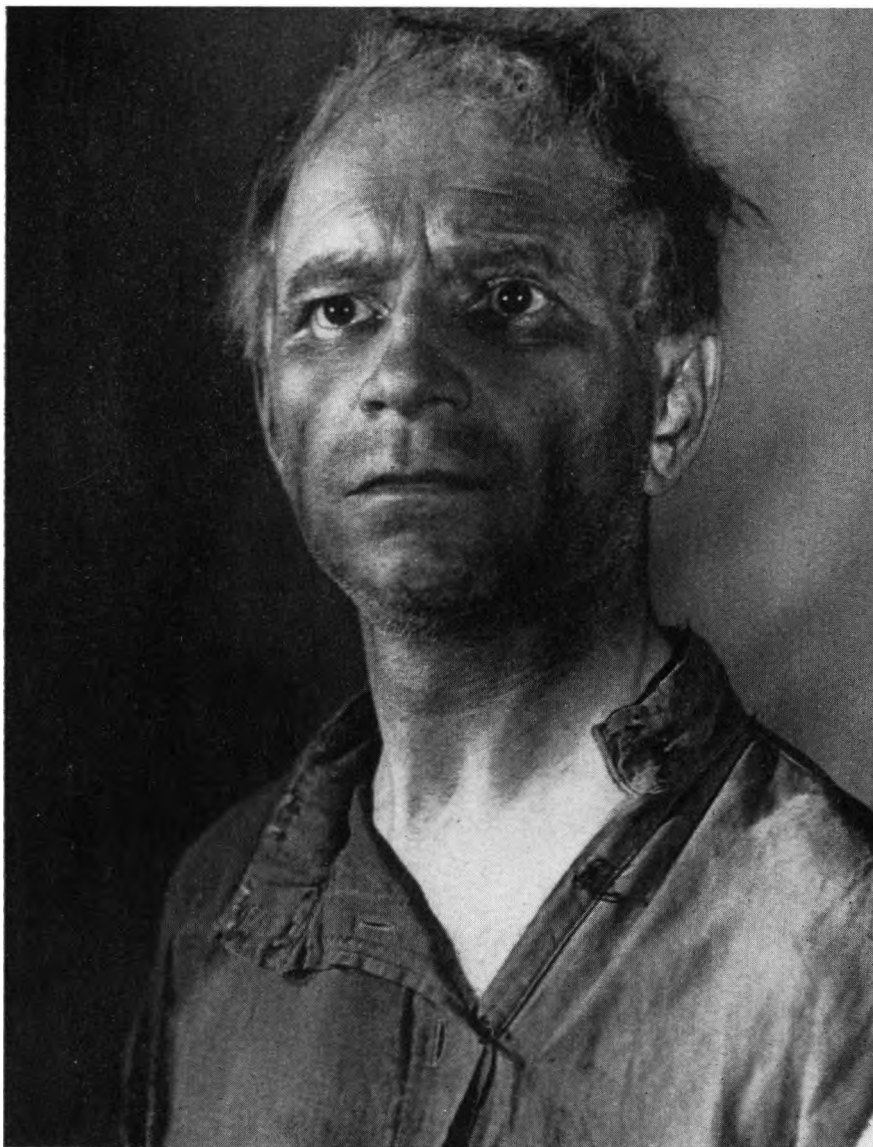


Василий Шуйский,  
«Великий государь»  
В. Соловьева, 1945 г.



Джо Келлер,  
«Все мои сыновья»  
А. Миллера, 1948 г.





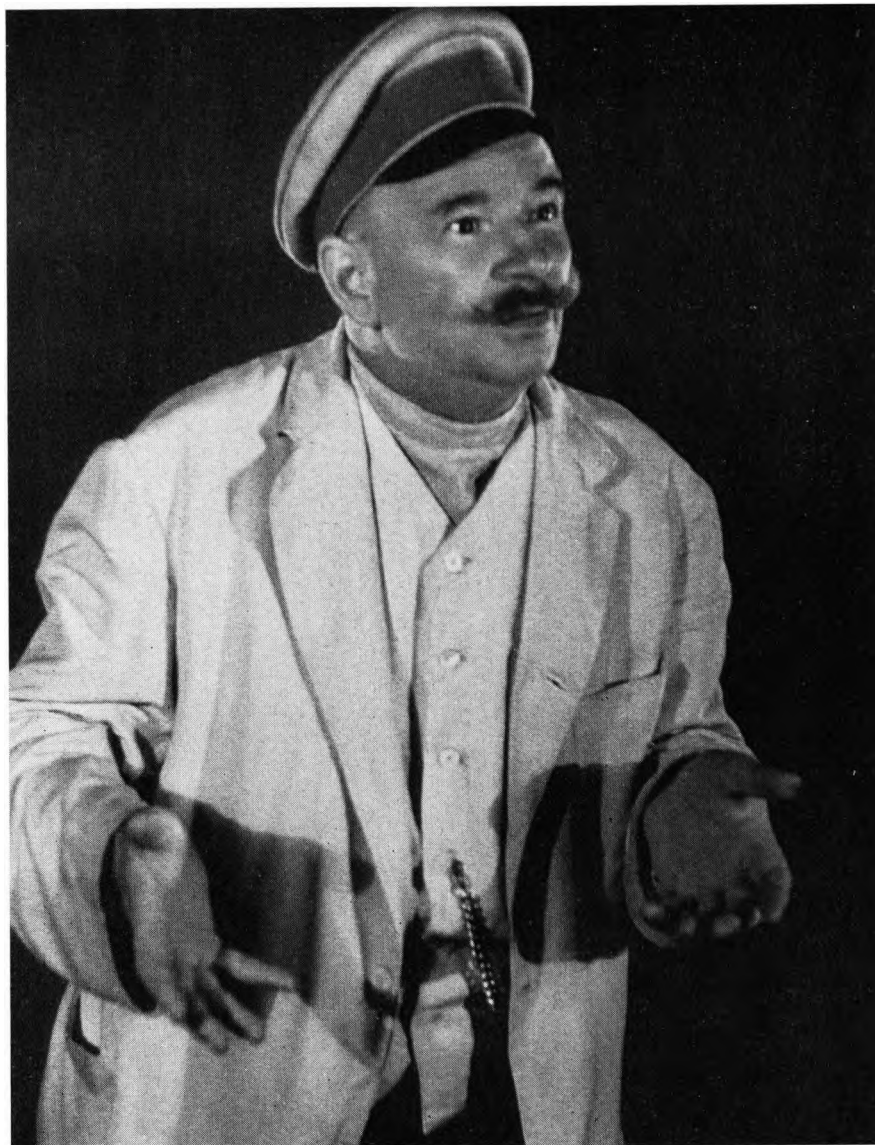
Шульга,  
«Молодая гвардия»  
А. Фадеева, 1948 г.



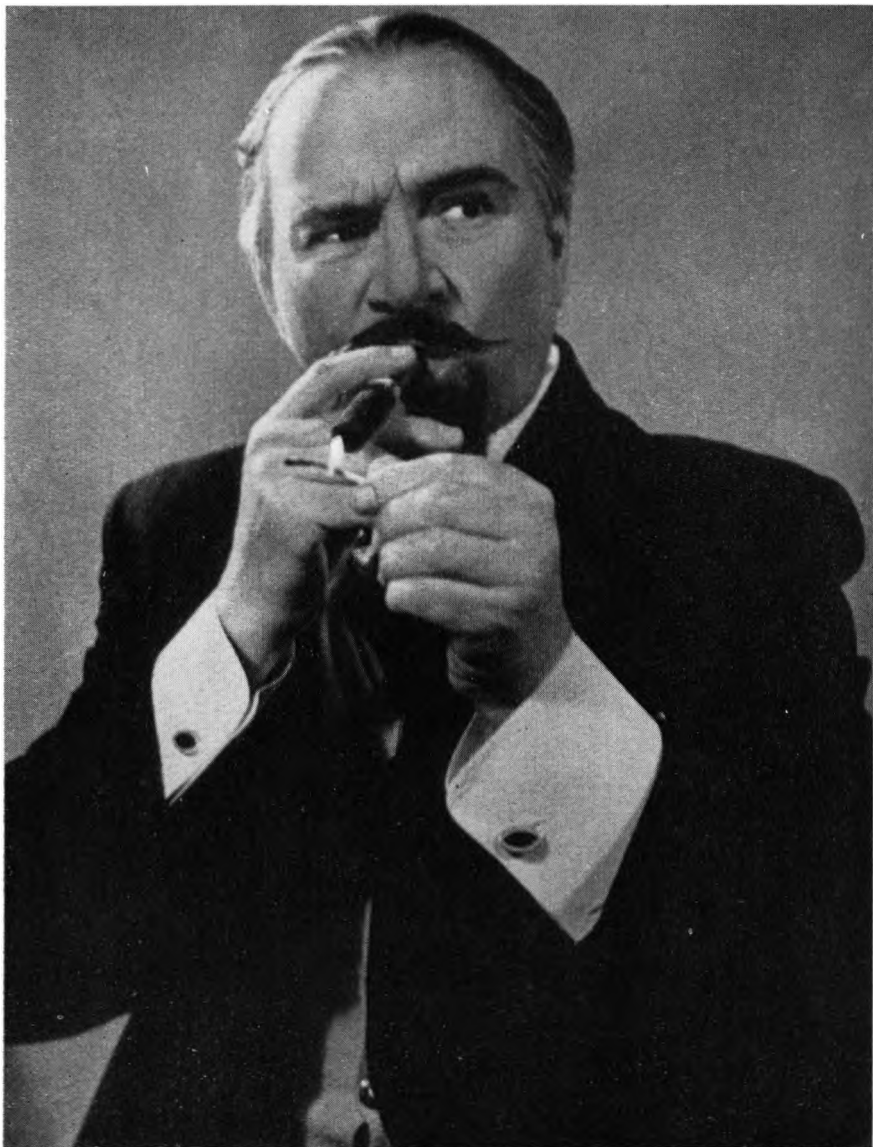
Джонни Дженнари,  
«Миссурийский вальс»  
Н. Погодина, 1950 г.



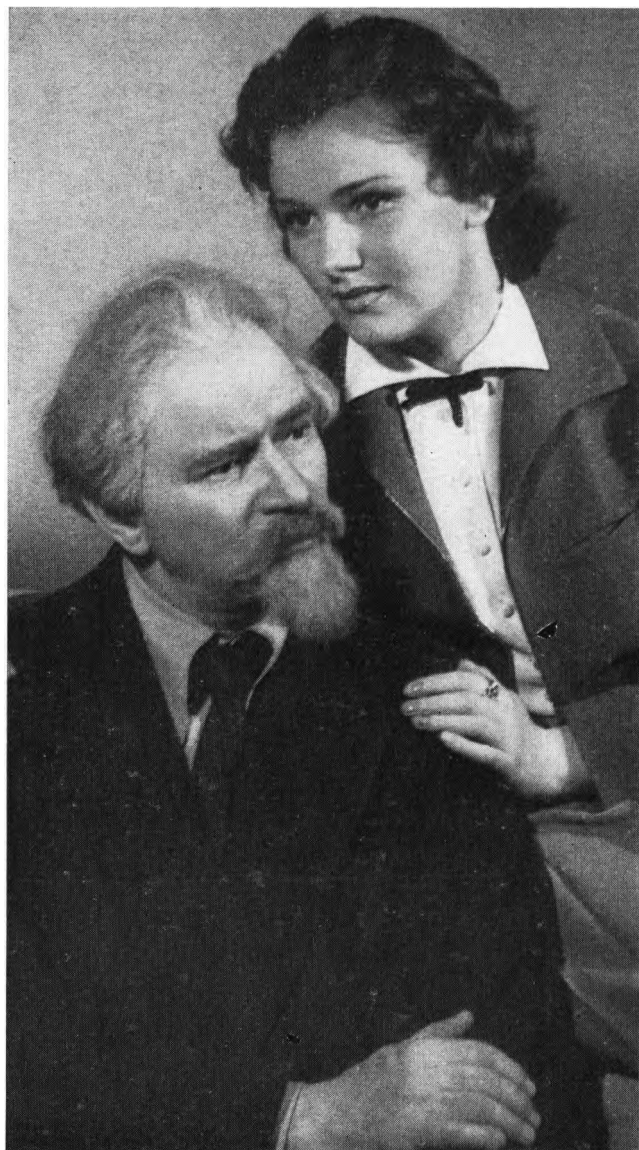
Жавер,  
«Отверженные»  
по роману В. Гюго, 1950 г.



Шамраев,  
«Чайка»  
А. Чехова, 1954 г.



Тарас Маякин,  
«Фома Гордеев»  
по роману М. Горького, 1956 г.



Сцена из спектакля  
«Одна» С. Алешина:  
Василий Федорович —  
Н. Плотников,  
Варя — Ю. Борисова, 1956 г.



Сцена из спектакля «Гамлет»  
У. Шекспира:  
Полоний — Н. Плотников,  
Офелия — Е. Добронравова, 1958 г.



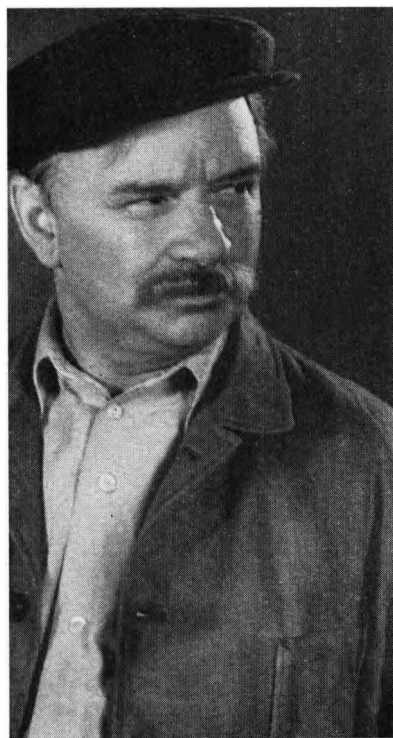
Сцена из спектакля  
«Маленькие трагедии»  
А. С. Пушкина:  
Дон Гуан — Н. Гриценко,  
Лепорелло — Н. Плотников, 1959 г.





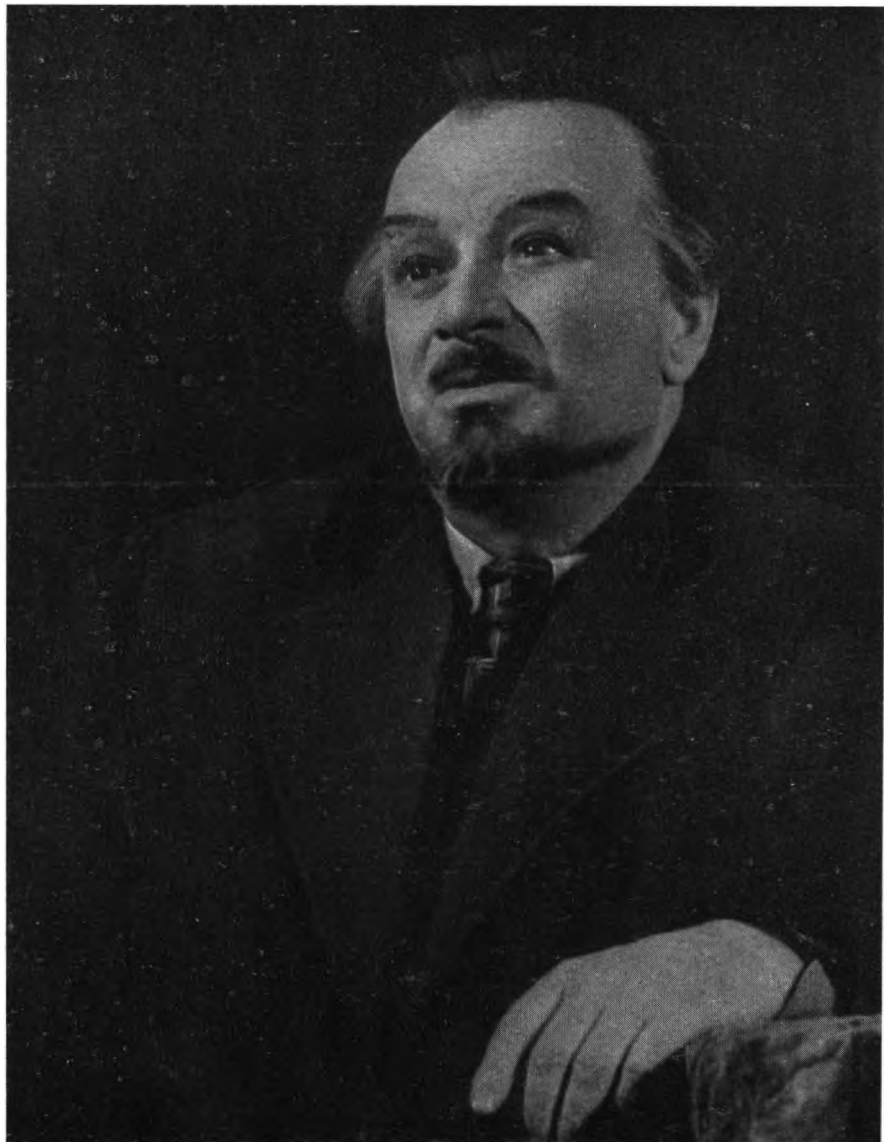
Дед Слива,  
«Стряпуха» А.  
1959 г.

Софронова,



Сердюк,  
«Иркутская  
1959 г.

история» А. Арбузова



Грацианский,  
«Русский лес» по роману  
Л. Леонова,  
1961 г.



Император Домициан,  
«Дион» Л. Зорина, 1965 г.



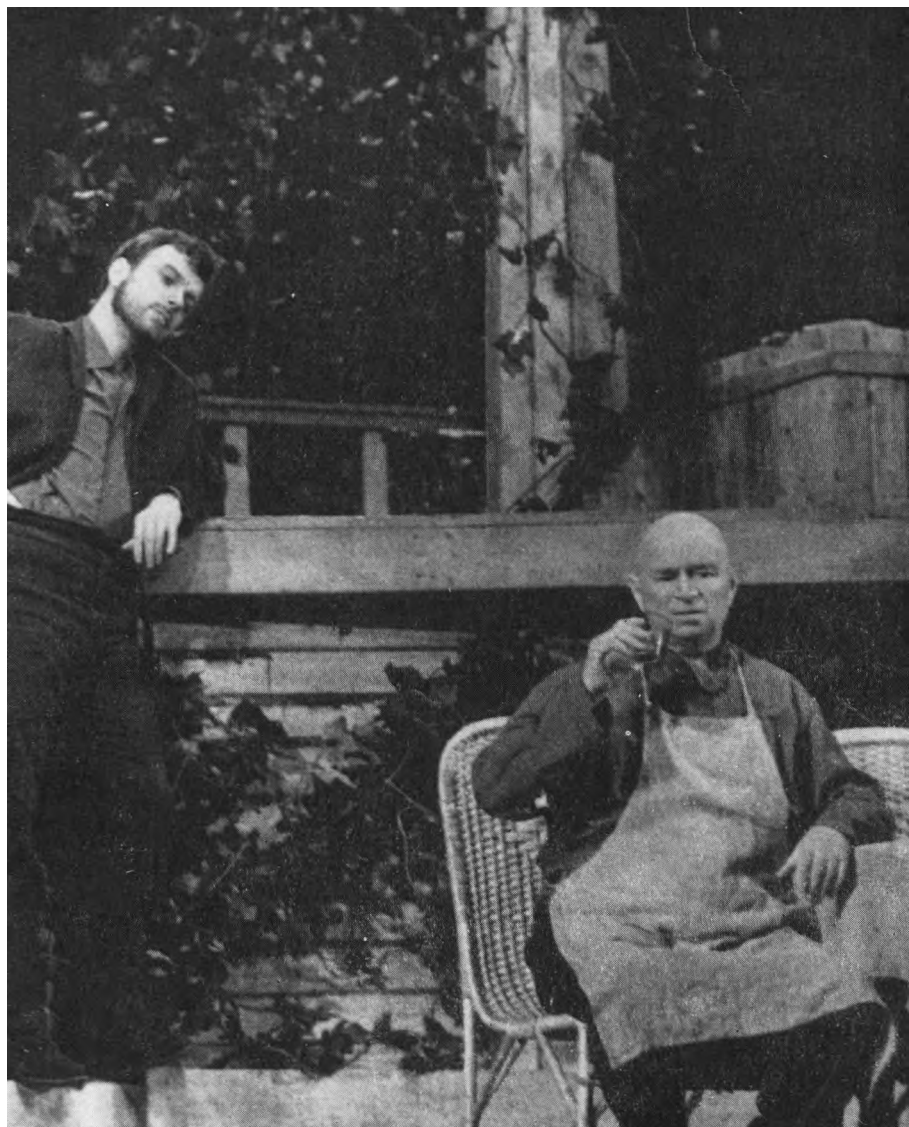
Сцены из спектакля  
«На всякого мудреца  
довольно простоты» А. Островского,  
1968 г.

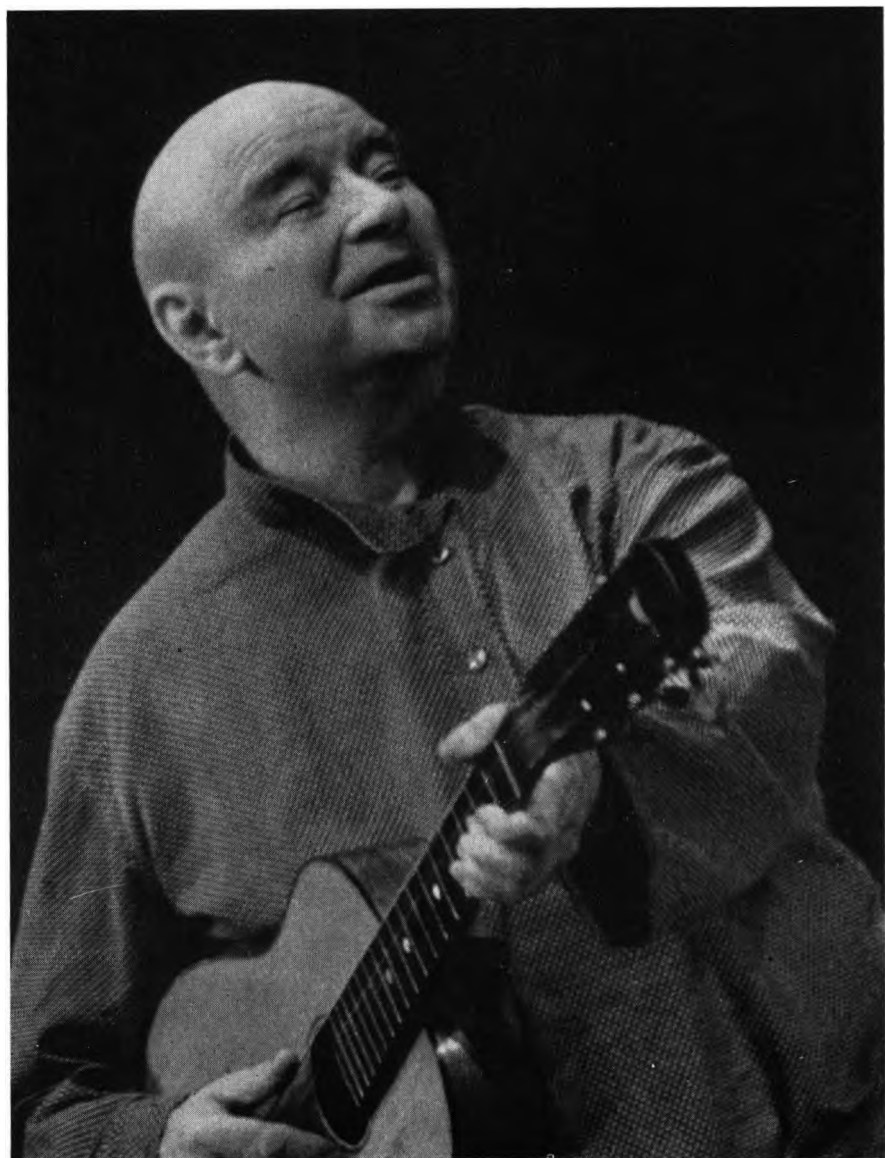
Глумов — Ю. Яковлев  
Крутицкий — Н. Плотников,  
Турусина — А. Казанская





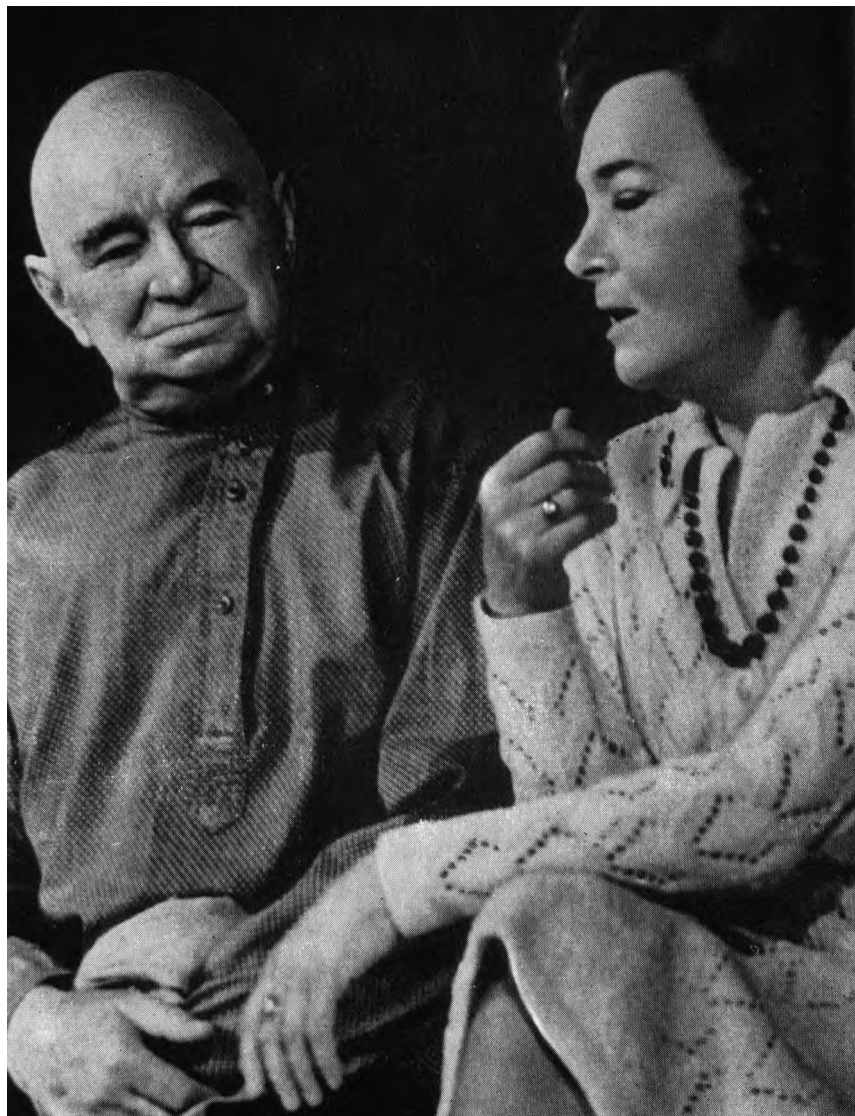
«Коронация»,  
Л. Зорина, 1969 г.  
На сцене: Ю. Борисова, Л. Пашкова,  
Н. Тимофеев, В. Шалевич,  
Н. Плотников





Камшатов, «Коронация»





Последнее выступление  
Н. С. Плотникова  
(творческий вечер в ВТО)

Сцена из «Коронации» Л. Зорина  
Камшатов — Н. Плотников,  
Пасхалова — А. Парфаньяк,  
1978 г.



Главная роль

В роли В. И. Ленина —  
Н. Плотников.

«Пролог». «Мосфильм», 1956 г.



«Человек с ружьем» Н. Погодина.  
В роли В. И. Ленина —  
Н. Плотников,  
Шадрин — И. Толчанов.  
Театр им. Евг. Вахтангова, 1954 г.



Из семейного архива

Артисты 4-ой студии МХАТ, 1927 г.

В центре — Н. С. Плотников,

слева от него — К. И. Плотникова



«Тарас Бульба»  
(репетиция, янв. 1941 г.).  
Постановка Н. Охлопкова,  
режиссер Н. Плотников.  
Театр им. Евг. Вахтангова

Слева направо:  
Л. Н. Свердлин, М. С. Державин,  
Н. С. Плотников, Е. Д. Понсова



Клавдия Ивановна Плотникова

Н. С. Плотников с женой  
и сыном на даче. 1940 г.



Р. Н. Симонов, Н. С. Плотников,  
Н. У. Алисова. 1949 г.



Кремль. 14 мая 1971 г.  
II съезд кинематографистов.  
К. М. Симонов, Ю. Я. Райзман,  
Н. С. Плотников.







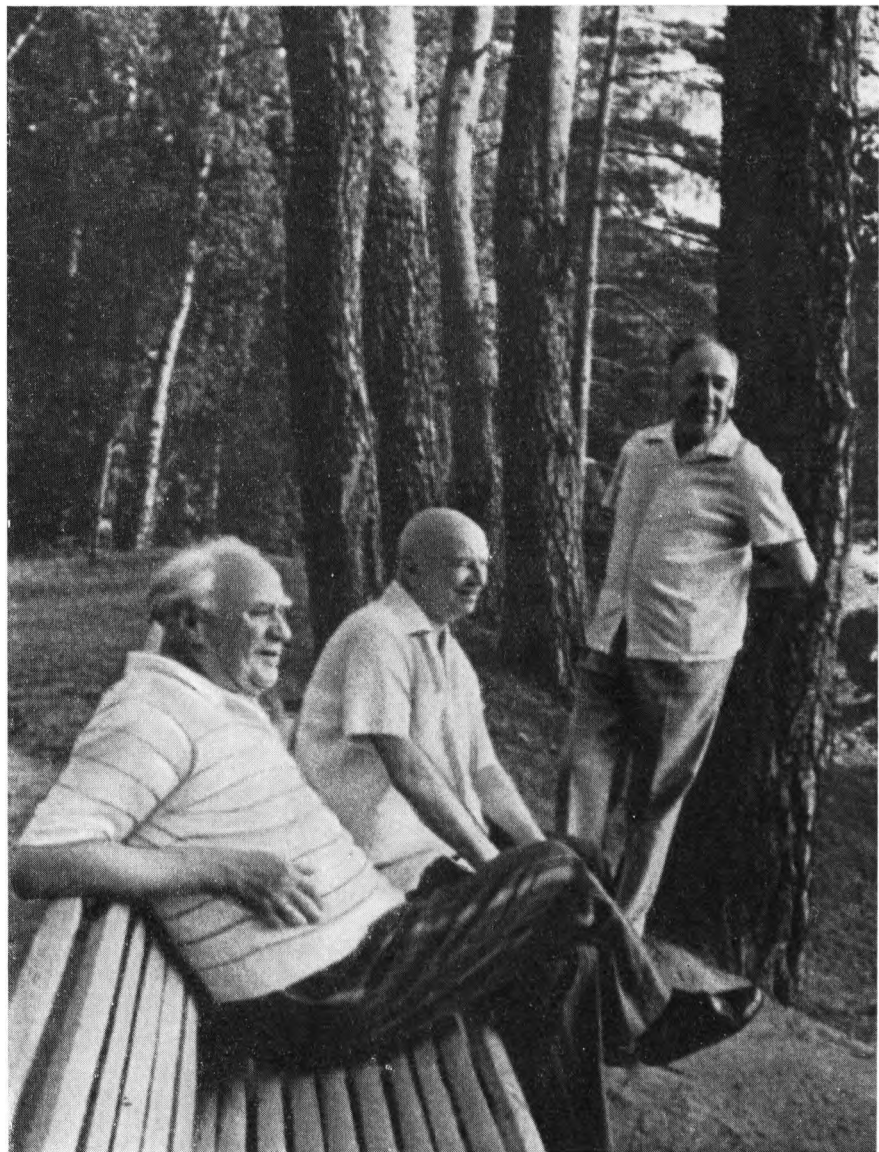
ВТО, 1975 г.: Н. С. Плотников,  
Ю. К. Борисова, Ю. А. Завадский,  
Г. С. Уланова, Л. Г. Рахленко,  
Ю. В. Толубеев, А. А. Попов

В антракте спектакля  
«Иркутская история»:  
Ю. К. Борисова, Н. С. Плотников,  
Ю. А. Гагарин, 1964 г.



Н. С. Плотников в группе  
награжденных в день вручения ему  
второго ордена Ленина.  
Кремль, 1977 г.

З. М. Кириенко, Н. С. Плотников  
Н. В. Мордюкова. 1967 г.  
(день семидесятилетия Н. С.)



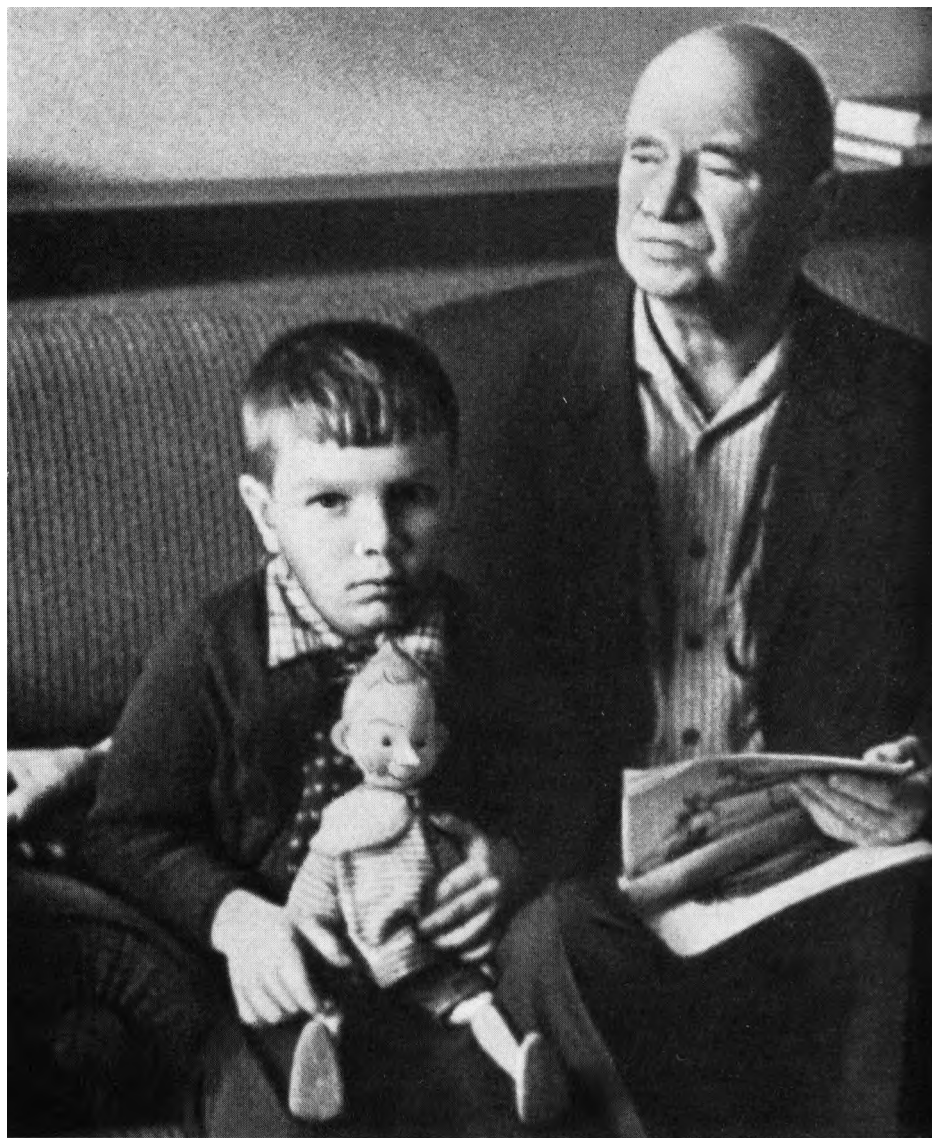
На отдыхе:  
М. И. Жаров, Н. С. Плотников,  
Р. Я. Плятт. 1977 г.



Рис. Н. Акимова, 1968 г.

Рис. Б. Ливанова, 1928 г.

Рис. Б. Барнета, 1939 г.



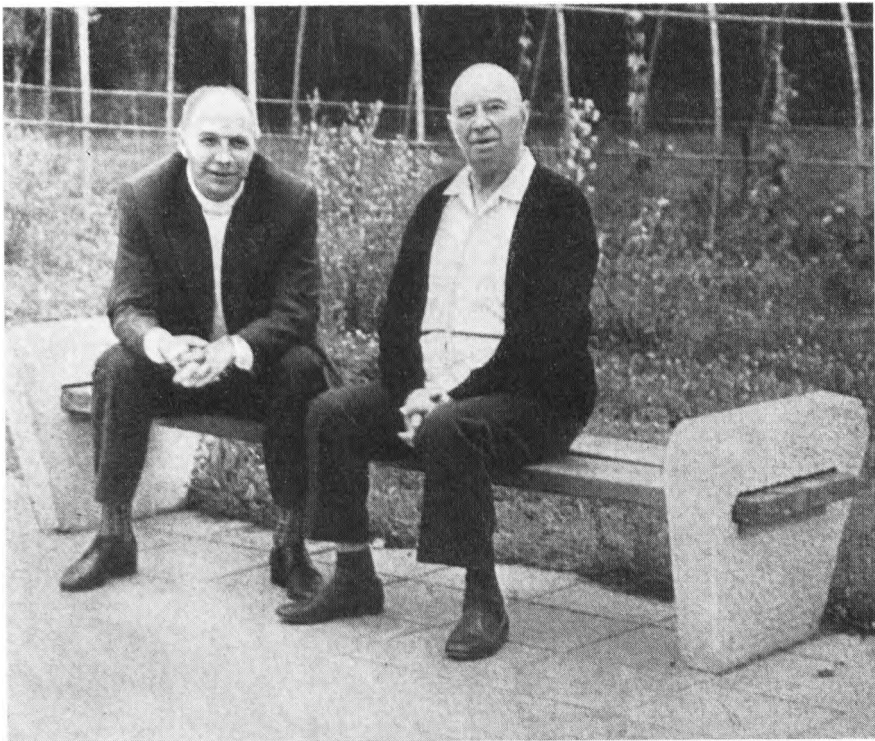
Н. С. Плотников с женой  
и внуком — Колей Плотниковым.  
1972 г.



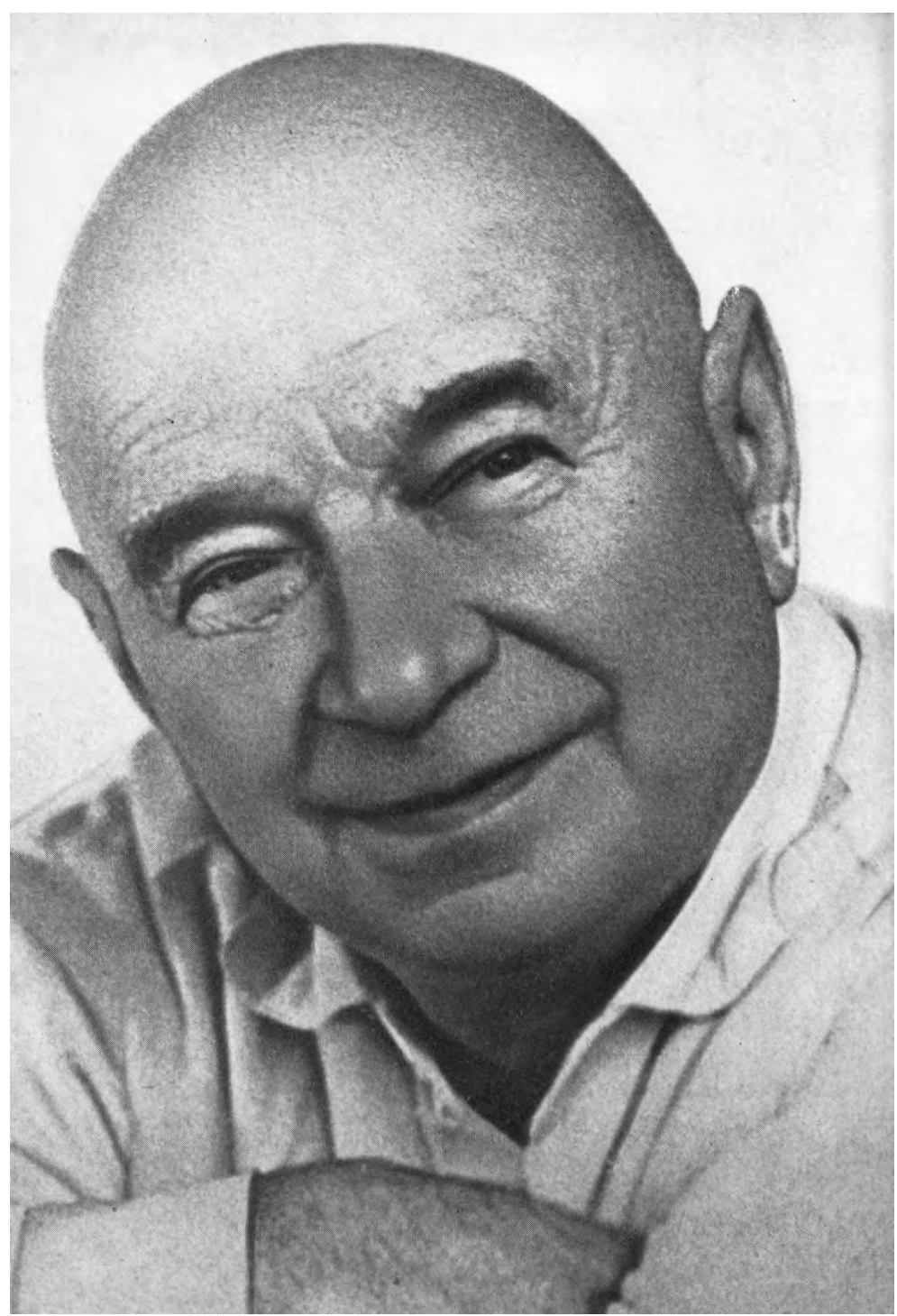


Рабочий кабинет  
Н. С. Плотникова





Н. С. Плотников с сыном.  
Июль 1978 г.



## От редакции

Итак, дорогой читатель, перед тобой  
прошли в фотографиях  
жизнь и творчество  
одного из самых замечательных  
и любимых зрителем артистов  
советского театра и кино —  
Николая Сергеевича Плотникова.  
Николай Сергеевич закончил работу  
над рукописью в январе 1979 г.,  
а через месяц его не стало.  
Эта книга — итог яркой творческой жизни и  
глубоких раздумий актера,  
напутствие молодым.  
Мы рады передать ее  
в руки любящего искусство,  
пристрастного и доброжелательного читателя.  
Было бы трудно перечислить всех,  
кто оказал нам помощь в работе над книгой.  
Но все же особую признательность  
за постоянную, активную, деловую помощь  
мы выражаем сыну Николая Сергеевича —  
доктору философских наук, профессору  
Сергею Николаевичу Плотникову.

## От автора

Когда я начал работать над этой книгой, когда вплотную занялся собственным архивом: просматривал давние свои статьи, печатавшиеся в разное время, интервью, опубликованные в газетах и журналах, старые афиши, фотографии, программки, пожелтевшие с годами вырезки из газет, где говорилось о спектаклях или кинофильмах, в которых я играл, одним словом, когда я начал подытоживать пройденный путь, чтобы написать о том, что стоит, по моему разумению, за словом «актер» — на меня напал неведомый мне до сих пор страх.

Сажу с пером. Диктую на магнитофон, вспоминаю, размышляю. Перечитываю уже написанное... Сомнения не оставляют меня. Интересен ли мой жизненный опыт? Интересны ли мои соображения о театре, кинематографе, о становлении артиста, о становлении человека? Вышло уже немало книг, делятся воспоминаниями любимые народом артисты, ежедневно появляются статьи, раскрывающие специфику нашей работы. Не повторюсь ли?

Я вовсе не уверен, что смогу сказать нечто такое, чего не говорили и не писали до меня другие. Каждый человек, конечно, по-своему интересен. Я с удовольствием и большим любопытством присматривался ко всем, с кем сводила меня судьба, пусть мимоходом, порой лишь на часы или даже минуты. Но то, что интересно мне, профессиональному актеру, играющему шесть десятилетий и шесть десятилетий живущему этими впечатлениями и заботами, может показаться не заслуживающим внимания человеку другой профессии...

Приятно читать мемуары, автор которых искренен и не пытается выглядеть лучше, чем он есть, не пытается переписать наново свою жизнь.

Конечно, бумага все вытерпит, однако минувшее не воротишь, не переделаешь, как бы ты ни старался обмануть читателей. Или себя.

## Путь к себе

Родился я 23 октября (5 ноября по н. ст.) 1897 г. на исконно русской Смоленской земле, в городе Вязьме. Это — провинциальный городок, каких в России было великое множество. Процветало здесь преимущественно купечество. Торговали железными и скобяными изделиями, мануфактурой. Была спичечная фабрика, маслобойный завод, но самой известной считалась фабрика, где выделывались знаменитые вяземские пряники.

Отец был парикмахером. Он умел не только прекрасно брить и стричь, но и делать парики, накладные усы и бороды для костюмированных вечеров, которые часто устраивались в Вязьме. Сергей Иванович относился к работе в высшей степени творчески, и земляки всегда ценили его как художника своего дела, честного труженика. Он любил фантазировать, был скор и щедр на выдумку и, насколько я помню, с удовольствием принимал участие в маскарадах и праздниках, придумывая для себя какие-то особые, совершенно неожиданные костюмы.

Помню, например, как отец задумал маскарадный костюм «Аист». Его мастерил вся семья в обстановке строжайшей секретности: костюм должен был стать сюрпризом для окружающих. Костюм был сделан из перьев и пуха. Каждое перышко и пушинка были приклеены к уже приготовленному по фигуре отца макету птицы. Грудь аиста, его шея и клюв были сделаны из мягкого картона, соответственно раскрашены и затем снова, где нужно, обработаны перьями и пухом.

Получилась в конце концов настоящая птица — на двух ногах, с двумя поднимающимися крыльями. Был у аиста длинный клюв, который раскрывался и мог схватить любой нетяжелый предмет и отправить его в «желудок». Для этого требовалось только поднять вверх голову.

Мы восхищались выдумкой отца, когда снова и снова рассматривали результаты нашего общего труда. Вот только ноги у маскарадной птицы сгибались в коленках не назад, как у насто-

ящего аиста, а вперед. Впрочем, этого, вероятно, никто не заметил.

Костюмированные вечера устраивались различными обществами и были платными; средства, собранные на них, шли в пользу бедных детей в школах, на нужды городского благоустройства. Помню, за костюм «Аист» отец получил приз — серебряный подстаканник, на котором было выгравировано: «С. И. Плотникову за лучший маскарадный костюм».

В нашем доме — чрезвычайно гостеприимном — всегда бывало много народу, хотя жили мы весьма и весьма скромно. Помню, по воскресеньям нам, детям, давали один апельсин на всех, разрезав его на восемь ломтиков. Кому доставались «горбушки», считался счастливчиком, — те кусочки казались потолще, а если кружочек был из середины, то сквозь него можно было рассматривать сидящих по другую сторону стола. По субботам на обед и ужин всегда были щи и гречневая каша, а в воскресенье мама иногда баловала нас пирогами с вязигой.

Когда у родителей собирались гости, то детей обычно отправляли в другую комнату, которая называлась детской, хотя мы в ней почти никогда не собирались вместе.

Отец очень любил читать стихи, играл на гитаре, на пианино и всегда участвовал в любительских спектаклях, а однажды даже исполнял роль короля Лира.

Сестры мои тоже неплохо музицировали; когда приходили гости, нас иногда вызывали, и отец говорил:

— Ну, Зоя (так звали одну из моих сестер), сыграй что-нибудь!..

Затем отец просил меня почитать, хотя я в ту пору все стихи знал только с его слов.

Не скрою, что внимание взрослых льстило юному актеру, хотя, случалось, выступать не хотелось, и только послушание не позволяло мне убежать от гостей в дальний конец сада.

Пожалуй, самое яркое воспоминание детства связано с первым выходом в театр. В Вязьму приехали московские артисты. Они сняли в аренду «Благородное собрание» (так называлось помещение, в котором был просторный зал, главным образом для танцев и небольшая сцена с занавесом), которое держал один из вяземских купцов — Головкин. Поскольку стульев в зале не было, то артисты ходили по домам и квартирам и просили одолжить мебель на несколько вечеров. Пришли и к нам. Отец приказал отдать все наши стулья, а потом договорился, чтобы артисты пустили на концерт меня и моего брата, который в ту пору учился в гимназии.

И вот помню, как нас, малышей, привели с черного хода и посадили в первом ряду. Начался концерт. Перед занавесом вышел артист, он что-то говорил, как мне показалось, долго. По-

том, наконец, открылся занавес. На сцене стояло пианино, и какая-то женщина играла на нем. Меня это не заинтересовало, поскольку я почти каждый день слушал своих сестер. Потом, помню, кто-то играл на скрипке, затем пел какой-то мужчина, а вслед за ним женщина. Но вот вышел на сцену артист и стал читать стихотворение «Бурлак» И. С. Никитина. Фамилии его я не помню, да и едва ли запомнил бы, потому что с первых строк был поглощен тем, что услышал — это так захватило меня, что я расплакался. Старший брат, Анатолий, толкая меня локтем в бок, тихо выговаривал:

— Не реви, люди смотрят!..

Но я не мог удержаться. Когда артист закончил чтение, я, весь зареванный, пошел за кулисы, откуда нас привели в зрительный зал перед концертом, вышел через какую-то дверь и — домой. Не удивляйтесь, пожалуйста, что ребенок шести с небольшим лет мог один отправиться в достаточно далекий путь (дело происходило летом) по вечернему городу. В семье было восемь детей. Большого внимания никому не уделяли, не прыгали около нас, не крутились с каждым с утра до ночи. Хочешь есть — ешь, не хочешь — не ешь, никого не уговаривали. А если среди дня кому-нибудь из детей, которые вовремя не поели, захочется есть, им всегда говорили: «Подождешь до обеда».

Дома мама меня спросила:

— Почему ты один? А Толя где?

— Он остался там.

— А ты что же?

— А мне скучно, — ответил я.

Никто не подозревал, да я и сам, естественно, не осознавал, какое огромное впечатление произвел на меня «Бурлак». Артист будто вложил в мою душу каждое слово, каждую фразу, все оттенки мысли, все чувства, которые испытывал он сам, читая Никитина. Я все понимал, а чем больше понимал, тем больше сочувствовал этому человеку, у которого сначала умерла жена, а потом умер сын, маленький мальчик: он умел уже читать по слогам, а вот заболел и умер... Остался этот «дядя» совсем один, а тут еще в поле ничего не уродилось, голод был, и лошадь погибла. В деревне над ним все смеялись, дескать, — лентяй! И он ушел в бурлаки на Волгу.

Я сейчас же полез в книжные полки старших сестер, чтобы отыскать стихотворение. Нашел. Потрясение не проходило, меня едва ли не лихорадило, я прятал и перепрятывал книгу, тайком раскрывая ее на странице, где рассказывалось о бурлаке, и с нетерпением ждал той минуты, когда все уснут. Сам я обычно засыпал мгновенно, первым, но в тот вечер я все-таки дождался пока все затихло, зажег керосиновую лампу, которая стояла на столике возле кровати, убавил в лампе огонь и начал с огромным

вниманием, по складам, разбирать поразившие меня строки. Утром я знал стихотворение наизусть.

Прошло с тех пор семьдесят пять лет, а я и сейчас помню его от первой и до последней строки. В старших классах гимназии я читал «Бурлака», и до сих пор люблю его, как можно любить что-то очень близкое и дорогое...

В Вязьме работали мужская казенная гимназия имени императора Александра III, женская гимназия, прогимназия, железнодорожное училище, приходская школа и частная музыкальная школа. Все это не могло не сказаться на общей атмосфере города. Если принять во внимание, что студенты, учившиеся в Москве, входили в Смоленско-Вяземское землячество, а само это землячество состояло преимущественно из прогрессивно и даже революционно настроенной молодежи, то можно себе представить, что творилось, когда студенты съезжались на каникулы.

Именно к Смоленско-Вяземскому землячеству присоединился и Евгений Багратионович Вахтангов, ставший впоследствии выдающимся деятелем театра. Вахтангов был членом правления землячества, но запомнил я его потому, что, приезжая в Вязьму, он ставил спектакли, организовывал концерты. Средства от сборов с этих концертов и спектаклей шли в пользу бедных студентов землячества.

Помню, Евгения Багратионовича тех лет и по спектаклю «Педагоги» Отто Эрнста. Вахтангов ставил его и исполнял одну из ролей — Юргена Генриха Флаксмана, учителя народной школы. В этой роли он, по ходу действия, великолепно играл на мандолине.

На этом инструменте Вахтангов играл в концертах, где, кстати, он часто выступал и с юмористическими рассказами. Обычно такие концерты и спектакли устраивались в январе, в Татьянин день (12-го января по старому стилю), на рождественские и пасхальные каникулы, словом, когда студенты освобождались от занятий в университете и приезжали домой.

Правлением землячества Вахтангов был избран казначеем. Свои обязанности он выполнял очень хорошо. Но вот что произошло однажды — об этом мне рассказывал брат Борис Сергеевич Плотников, который тоже был членом правления землячества.

Е. Б. Вахтангов в московском университете учился на юридическом факультете. На том же факультете учился и Борис. Будучи казначеем, Вахтангов на одном из заседаний правления должен был отчитаться в тех средствах, которые поступили в кассу землячества. Евгений Багратионович встал и долго молча всех рассматривал. Затем вынул из кармана какие-то бумажки и начал их перебирать в руках, будто что-то ища. Потом сложил эти листочки, шлепнул ими о стол и сказал, что сегодня он по-



дробного отчета сделать не сможет, так как у него не хватает 360 рублей. На что истрачены эти деньги, он сообщит правлению землячества в следующий раз. «Следующего раза» не наступило. В тот же вечер, как рассказывал Борис, на Московской улице, в доме Лютова, где была наша квартира, в узком кругу Евгений Багратионович открыл, что деньги истрачены на организацию побега из московской женской тюрьмы, которая находилась на Новинском бульваре, курсистки Клапиной, арестованной в 1905 году.

Борис с упоением рассказывал о деятельности Вахтангова в землячестве.

У Евгения Багратионовича были замечательные организаторские способности — он всегда умел подсказать, как можно выйти из затруднительных положений в любой ситуации, в любом деле: шла ли речь об организации концертов или спектаклей или о том, чем и как заменить недостающие декорации, как использовать старые костюмы для той или иной пьесы. Словом, это был человек, который умел и знал все.

Учился я в вяземской гимназии до шестого класса, а потом в моей жизни произошел перелом. В 1910 году умерли отец, мать и две сестры. Мать — от чахотки, отец — от разрыва сердца, младшую сестру зарезал из ревности в Москве, в Охотничьем клубе, наш двоюродный брат, а старшая сестра скончалась внезапно, не перенеся этого невыносимого душевного потрясения. Я, младшие сестры и брат остались на иждивении тетки — сестры нашей матери. Содержать эту ораву было трудно, и тетюшка решила отправить меня в Петербург к своему брату, Сергею Ивановичу Куценко, который был в то время директором типолитографии Шварца.

И вот, не окончив гимназии, я уехал в Петербург и поступил в эту литографию учеником. Жалованье скромное — 8 рублей в месяц.

Вообще-то в нашем роду были люди разных профессий. Двоюродный брат отца — Михаил Александрович Плотников был земским статистиком в Нижнем Новгороде, входил в созданный В. Г. Короленко кружок, шутивно именовавшийся «Обществом трезвых философов». Об этом кружке писал Максим Горький. Были в роду учителя, врачи, но более других было все-таки художников. Некоторые из них окончили Академию художеств в Петербурге. Митрофан Феоктистович Плотников был портретным и историческим живописцем, в 1863 году получил звание художника и серебряную медаль за этюд с натуры. А Владимир Александрович в год моего рождения, в 1897 году, за картину «На венчании» получил звание художника. Об одном из Плотниковых — Тимофее рассказывалось в семье, что он рисовал с

натуры Пушкина. Так это или нет, но вот его рисунок Ивана Ивановича Вульфа — сына И. П. Вульфа, друга А. С. Пушкина, висит и поныне в музее Пушкина (филиал Калининского краеведческого музея), недавно созданном в имении Бирново бывшей Тверской губернии.

Рисовали у нас в семье все — отец, братья, дядя Сережа, который прививал мне не только любовь к рисунку, но и готовность трудиться самозабвенно и творчески. Он охотно шел мне навстречу, но никогда не делал как племяннику никаких поблажек ни на работе, ни в жизни. Круг моих обязанностей был неопределенным — я должен был убирать мастерскую, готовить мастерам чай (кипятился чайник на керосинке), бегать в магазин за едой и, случалось, выпивкой; я долясен был растирать тушь и разливать ее в «тушевки» — небольшие фарфоровые баночки. В эту тушь окуналось маленькое стальное перо, и затем мастер-литограф (тушист) штрихами и точками наносил на гладко отшлифованный литографский камень рисунок. Этот процесс сложный, трудный. Далеко не из каждого, кто поощал себя этому кропотливому труду, получался тушист-художник. Для литографской профессии нужно обладать большим терпением и постоянно самосовершенствоваться. (Впрочем, это важно в каждой профессии, и в первую очередь в нашей, актерской.)

Однако за шесть с лишним десятков лет литографское искусство, его технология, как нетрудно догадаться, настолько ушли вперед, что все мои краткие воспоминания остаются лишь воспоминаниями о далеком прошлом...

Семья моего дяди Сергея Ивановича, в которой я жил в Петербурге, была по настоящему трудовая — дети его старательно и хорошо учились, а сам он был прекрасным художником — акварелистом-литографом и занимал пост директора типолитографии. Именно дядя заставил меня учиться в рисовальной школе барона Штиглица, которая находилась недалеко от Летнего сада, (ныне Высшее Художественно-промышленное училище имени Мухомовой).

Вероятно, все, о чем я вспоминаю на этих страницах: и то, что, не умея толком читать, знал наизусть потрясшее меня стихотворение Никитина, и то, что отец мой любил искусство, и то, что вся семья моя, особенно сестры, была музыкальной, и то, что, занимаясь в гимназии, я увлекался чтением стихов и басен, и, наконец, то, что, начав новую жизнь в Петербурге учеником-литографом, я старательно вникал во все тонкости профессии и учился при этом в рисовальной школе барона Штиглица, — все это формировало неиссякаемую потребность в искусстве. До сих пор в сердце моем осталось впечатление, будто я всю жизнь думал об искусстве и стремился к нему.

Сейчас, на склоне лет, вспоминая юность и детство, я вижу, что одно — по крайней мере — во мне не менялось: с младых ногтей хотел я читать стихи, говорить об искусстве и еще больше любил слушать рассказы не только о театре, но и о литературе, живописи, музыке.

В литографии мастера, бывало, пообедают на «скорую руку», съев то, что я им приносил, покупая по их заказу колбасу, сыр, хлеб, селедку и «маленькую», и просят:

— Ну, Коля, почитай что-нибудь!

И я читал стихи, пересказывал короткие рассказы, иногда серьезные, а иногда и смешные, прочитанные мною в журнале «Сатирикон». Что всегда подкупало — слушали меня с большим вниманием. Этот неослабевающий интерес публики приносил несомненное удовлетворение, и я, воодушевленный, читал бы еще и еще, но обеденный перерыв кончался...

Снова все садились за столы, снова брались за работу — кто вооружался пером и тушью, а кто — специальной иглой. Этой тончайше отточенной иглой мастера гравировали, как бы «выцарапывали» рисунок на специально подготовленном камне, особым способом отшлифованном и загрунтованном темной краской...

А в свободные часы я погружался в мир прекрасного. Эрмитаж и музеи, мосты и улицы, дворцы и парки, широкие торжественные проспекты и полные очарования набережные — все это легко себе представить — поражало воображение шестнадцатилетнего юноши. Я бывал в театрах — оперных и драматических, чаще всего в Народном доме имени Николая II на Кронверкском проспекте. Туда я старался приходить пораньше, чтобы в числе первых стать в очередь и ждать, когда начнут пускать в зрительный зал: в этом здании установлен был турникет, который пропускал посетителя, если бросишь гривенник. Проскочишь через турникет и бежишь по лестнице вверх на пятый этаж, на галерку, где прекрасные, но нenumerованные места. Займешь стул в первом ряду и смотришь сверху вниз. Высоко! Так высоко, что люди кажутся маленькими, не настоящими.

В драматическом театре Народного дома я запомнил лучше других спектаклей «Вий» по Н. В. Гоголю, а из него те эпизоды, когда Хома Брут в церкви перед гробом панночки делал круг каплями воска, падающими с горевшей в его руке свечи. Тут начиналась «чертовщина». Эти капли вспыхивали огненными языками и изо всех углов церкви появлялись всевозможные чудовища, которые рвались к Хоме, но, приблизившись к огненному кругу, останавливались: преодолеть его они не могли. И здесь свершалось «чудо», природу которого я не могу разгадать до сих пор, гроб с панночкой поднимался в воздух и летал по всей церкви, затем, сделав такое «нырятельное» движение, опускался

вниз до середины сцены, а потом стремглав, как ласточка, вылетал в зрительный зал. В зале наступала, извините за невольную игру слов, гробовая тишина. Полетав некоторое время над партером, гроб снова возвращался назад и там, немного покружившись над сценой, опускался на свое место. Взрыв аплодисментов был каждый раз бурным и долгим. Успокаивались зрители только после того, как крышка гроба открывалась и панночка вставала из него.

Рядом с драматическим театром был и оперный — он тоже располагался в Народном доме, но этот дом был вдвое больше первого. Здесь я видел и слышал Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова. Однако должен признаться, что к оперным спектаклям я относился не так, как к драматическим. Для восприятия оперы требуется достаточно высокая степень подготовленности слушателя, более высокая общая культура, по крайней мере выше той, что отличала молоденького помощника мастера. Я старался понять все, однако мне, прямо скажем, не слишком хорошо удавалось разобраться в тонкостях мастерства оперного артиста, в том числе и признанного мастера. И все же до сих пор помню, как Шаляпин, птясь, выбегал на сцену и, как бы что-то отталкивая от себя, как бы отмахиваясь от налетающей на него осы или пчелы, кричал — не пел! — сперва приглушая звук, а затем во весь голос: «Чур меня, чур меня!» — и затем, дойдя до середины подмостков, опускался около кресла на колени, закрыв лицо руками.

Петербург жил в то время, конечно же, не только спектаклями и выставками. В начале весны 1913 года в городе проходили забастовки. Устраивались манифестации, рабочие заводов и фабрик шли к Невскому, чтобы потребовать у хозяев предприятий повышения зарплаты, улучшения жизни. Тогда-то и случилось событие, о котором говорили все. В Петербург по приглашению царя Николая II прибыл с визитом по случаю 300-летия дома Романовых президент Франции Пуанкаре. И вот в то время, когда рабочие колонны с российскими национальными и красными флагами, с пением «Марсельезы» шествовали по Невскому проспекту, большие группы французских моряков, отпущенных с корабля на берег, услышав мотив своего национального гимна, примкнули к нашим колоннам; некоторые шагали даже впереди рабочих. Очевидно, французы думали, что флагами и пением приветствуют гостей, прибывших на корабле с президентом Пуанкаре.

Не успели колонны дойти с Садовой до Невского проспекта и повернуть по направлению к Думе, как с Гоголевской улицы вылетели на лошадях казаки и начали разгонять рабочих, безжалостно избивая нас нагайками: я говорю — нас, потому что тоже участвовал в этой демонстрации.

Видимо, надо пояснить молодым читателям: нагайка — это заплетенные от рукоятки до конца плетки, которые делались из длинных узких полосок кожи. Ударяя со всей силой этой плеткой (плеткой называлась она, как нетрудно догадаться, потому что ее плели, а нагайкой потому, что на конце плетки вплетали гайку или кусок свинца), казаки наотмашь, как саблей, «рубил» людей, по спине, по шее, по голове, по лицу — по чему попадали.

Лошади врзались в толпу, и казаки со всей силой хлестали по сторонам. В это «месиво» попал и я (у меня до сих пор на спине остался шрам). Пострадали в боине и французские матросы. Многих из них избили до полусмерти, и они оказались в больнице. Два моряка были забыты насмерть. Я видел, с каким недоумением, совершенно ошарашенные этой дикой вспышкой насилия, бежали французы, закрываясь руками от ударов по голове; помню, как подбегали они к залитым кровью рабочим и старались им помочь; помню, как один матрос, расставив широко руки, что-то закричал по-французски и тут же упал на землю от сильного удара плеткой...

Через несколько дней корабль с президентом Пуанкаре отплыл из Петербурга с двумя покойниками на борту, а несколько французских моряков остались в больнице...

Время шло. Я работал в типолитографии Шварца, продолжал учиться в рисовальном училище Штиглица; учился, надо сказать, успешно: получал по рисунку отметки 11 или 12 (в училище была тогда 12-балльная система). Мне уже доверяли ответственные литографские работы. По-прежнему продолжал читать литографам и граверам в обеденное время новые стихи и рассказы. Мастера любили меня за трудолюбие, за способности, которые они у меня находили, а главное за то, что я ничем не проявлял себя как племянник директора.

Но обычная, я бы сказал, разумеется, с оговорками, будничная жизнь, не только моя, но и всей страны, всего народа, была вскоре взорвана. Нас ждали иные, невиданные события.

Первого августа 1914 года началась война с Германией. Жизнь в стране стала еще более тревожной. Жили ожиданиями, чувствовалось приближение грозы. Прохожие на улице все чаще не шли теперь, а бежали. В магазинах были изменения в худшую сторону, на заводах ощущалось напряжение, непривычное даже для тех, кто был готов к самым решительным переменам. Но власть предрержащие старались этого не замечать или подавали все новости в нарочито оптимистических тонах.

В Петербург начали поступать первые раненые. Им отводились специальные госпитали, их встречали как героев, около них сутились коронованные особы. В газетах появлялись фотографии : около раненых в форме сестер милосердия — старшие

дочери Николая II; царица навещает в госпитале солдат... Словом, в печати было много сентиментальных и фальшивых материалов. Народ в это никогда не верил: все «патриотические» статьи и фотографии становились только предметом насмешки.

Потом появились плакаты с изображением наших победоносных войск (главным образом казаков), которые штыками, плетками и пиками уничтожали немецких солдат. Эти выпуски прославляли «подвиги» казака Крючкова. Около дома, в котором я жил, висел, например, плакат: на пике бравого бойца — несметное число немецких солдат. Крючков, довольный своей победой, в фуражке-бескозырке набекрень (из-под фуражки выглядывает традиционный чуб), с шикарными усами, чернобровый и гордый, улыбающийся, скачет, естественно, на белом коне.

Во время войны в нашей литографии прибавилось работы. Поступало много заказов, как правило, на подобные плакаты и специальные лозунги. Самый популярный из них: «Война до победного конца!».

В это время я получал много заданий. Это была уже самостоятельная работа, и я понемногу набивал руку, совершенствовался в своей профессии. Не стану говорить о ней подробно, потому что не каждому будет понятна та терминология, которую нужно использовать при глубоком анализе этой замечательной профессии, формирующей многие достоинства. Скажу лишь, что профессия литографа многому меня научила. Прошло много лет, а я до сих пор чувствую определенную схожесть труда литографа с трудом артиста.

В начале 1915 года я переехал в Москву и поступил в типо-литографию Машистова, которая находилась на месте теперешней гостиницы «Пекин» на углу Садового кольца и Триумфальной площади. Работалось мне хорошо, я любил свое дело и охотно учился у признанных мастеров. А в нашем коллективе, как сказали бы мы сейчас, работали выдающие литографы, которые владели искусством рисунка столь совершенно, что я иногда диву давался: было трудно поверить, что это сделано человеческими руками — настолько все было исполнено безукоризненно, тонко, со знанием самых глубинных секретов литографской профессии.

Те задания, которые мне давались, становились все более сложными. Однажды ко мне подошел один из руководителей литографии, дружески обнял за плечи и сказал:

— Коля, вот тут есть заказ от фабрики «Эйнем» на обложку для шоколада, она должна быть сделана очень хорошо, может быть, даже необычно. Кондитеры предупредили, что это совершенно новый сорт шоколада и поставили условие, чтобы он выделялся среди тех сортов, которые уже известны. Я прошу тебя, сделай эту работу с душой...

Меня, помню, это предупреждение насторожило, хотя было лестно получить ответственный заказ. Я всегда стремился работать максимально старательно, полностью, целиком отдаваясь делу. И вдруг эта просьба — «сделай с душой»... Неужели я дал повод? Выяснять ничего я не стал, но работал усердно. Не остановился на первом варианте рисунка, пробовал снова и снова, вертел картинку и так и эдак, пока не решил, наконец, что получается, вроде бы неплохо.

Работу мне поручали очень серьезную. Я делал рекламные плакаты в несколько красок для фирм Корнеева — Горшанова и Калинкина (это заводы фруктовых вод и пива); шоколадные этикетки для Эйнема (сейчас это фабрика «Красный Октябрь»), конфетные этикетки для фабрики Сиу (теперешняя кондитерская фабрика «Большевик»). Жалованье я получал солидное — 35 рублей в месяц, и потому мог позволить себе ходить обедать в Народный дом имени цесаревича Алексея Николаевича.

Народный дом помещался на Васильевской улице. Часть здания сохранилась до сих пор, но в общем оно изменилось после того, как было реконструировано и достроено. Имя ему сейчас — Дом кино! Тот самый Дом кино на Васильевской улице, который сегодня так популярен у москвичей. Рядом был чудесный сад, в нем помещался летний театр, здесь, в саду, проходили гулянья, по «царским дням» там вывешивались флаги, устраивались фейерверки, зажигались бенгальские огни. (Вероятно, надо пояснить читателям помоложе, что «царскими днями» назывались дни, в которые кто-то из членов царской семьи был именинником, а если были именины самого царя или царицы, то назывались они тезоименитство.)

Весной 1916 года я был призван в армию и сразу же направлен в Ростов-Ярославский для прохождения учебы в ефрейторской школе. Проучили нас три месяца и на Западный фронт. Там я поступил в распоряжение командира роты 17-го стрелкового полка. Нас обучали, не мудрствуя лукаво, так же, как и в школе: «Вперед коли, назад коли, вперед прикладом бей!». А через неделю нашу роту отправили на передовые позиции.

Война в ту пору была сугубо позиционной: окопаются части, укроются в блиндажах, укрепят окопы деревянными стойками, обобьют дощаткой, насыплют бруствер, приспособят амбразуры и наблюдают за врагом, пока не придут и не сменят их другие части.

Казалось, что вся земля изрыта окопами и по ним можно пройти, нагнувшись, сотни километров: мы вскопали весь запад России.

Шли дни, недели, месяцы... Когда нас приходили сменять, то мы перемещались в так называемый «второй разряд» — это примерно в пяти-шести километрах от передовых позиций. Са-

мая большая отрада в «тылу» — возможность истопить в землянке «печку»; это — яма, формой напоминающая нашу русскую печку; из нее проведен дымоход, который выходит на поверхность земли.

Землянка обычно была глубже окопов, в нее вели 5—6 ступенек, здесь устраивались нары для отдыха. Землянка, как правило, отапливалась. Дверь зимой закрывалась, а когда на улице теплело, то дверь постоянно держали открытой, так как дышать в землянке было нечем.

Солдаты нашего взвода очень любили слушать мои рассказы из жизни или стихи, которые я им читал. Бывало, разведем огонь в печке (большой огонь не разрешался: дым мог просматриваться неприятелем и вызвать артиллерийский обстрел), поставим котелок с водой и ждем, пока вода закипит. Тут-то и наговорись вдоволь. Во «втором разряде», времени у нас было много — учебные строевые занятия проводились редко. А бывало солдаты спят, я сижу один, подкладываю мелкие дровишки или хворост в эту земляную печку и думаю о Вязьме, о Петербурге, о Москве...

В Петербурге у меня была девушка, с которой я переписывался и когда переехал в Москву, и когда ушел на фронт. Какое это было счастье — получить от нее письмо! Бывало, сидишь около печного огонька или при керосиновой лампе-фонаре, которая висит на «потолке» землянки, освещая наше солдатское жилье, станет вдруг смертельно одиноко и грустно — откроешь письмо и читаешь его, быть может, в десятый или в двадцатый раз.

У моей девушки был брат, студент университета, неизлечимо больной чахоткой. Жили они впроголодь. Маша тоже училась, но по ночам шила, чтобы заработать на жизнь себе и брату.

Однажды я получил письмо от Марии, в котором она писала, что брат ее умер. После этого ни одного письма не было... Сидя как-то в окопе, я вспомнил нашу дружбу с Машей и ее братом и написал стихотворение.

Скромная комнатка — больше, чем скромная,  
Окна завешены, низкая, темная.  
В комнате гроб, в этом скромном гробу  
Чье-то лицо молодое, безусое,  
Будто застыло, и волосы русые  
В локоны свились и слиплись на лбу.  
Бедность повсюду — но бедность опрятная.  
Видно, что чья-то рука аккуратная  
Книги с конспектами в угол стола  
В скорбный порядок теперь собрала.  
Рядом за ширмочкой саван сшивается,  
Кто-то машинкой стучит, надрывается.  
Как боль утраты безмерно остра...  
С братом на век расстанется сестра.



Смерть зачеркнула, убила мечты  
В цепких объятьях нужды-нищеты.  
Кончились мысли о благе отечества,  
Мысли о благе всего человечества  
Сник, изнемог голодающий брат...  
Знал про то ты, заевшийся фронт?  
Видел, и слышал, и знал... А помог ли ты?  
Будьте вы трижды все, изверги, прокляты.  
Вы, этой жизни глухие свидетели,  
Вы, мастера показной добродетели,  
Вы, говорящие «доблесть и честь»  
Тем, кому попросту нечего есть.

И так далее, и так далее. Поэма получилась у меня пространной и жалостной. И вместе с тем она была «социально заостренной».

Осудит меня за нее только тот, кто, по несчастью, забыл собственную юность и свои стихи, далекие скорее всего, как и мои, от поэзии, но понятные теми чувствами, которые они призваны были выразить.

С восторгом и в муках пишу стихи, мысли мои далеко от фронта, в Петербурге, где на Большой Посадской жила Маша, я вижу ее громадные печальные глаза, застенчивую улыбку, грызу карандаш, мучительно подыскивая нужное слово, а вокруг... на сотни верст, храп стоит — это защитники Родины пользуются возможностью всласть поспать: на передовых позициях не всегда доводилось даже вздремнуть — то тебя разбудят у амбразуры, то зацепит ногой идущий, согнувшись, по окопу солдат, а то и просто проверка — в окопах проверка была и по вечерам. Словом, когда солдат уходил во «второй разряд», он чувствовал себя, как дома: мог снять шинель, разуться, посушить портянки, а иногда даже и помыться теплой водой, которую согрел в котелке. Не часто, но все-таки бывало, что нас водили в баню, за несколько верст, глубоко в тыл. Солдатская баня сколачивалась из досок, внутри устанавливались скамейки и печка с котлом для подогрева воды. Стоял смрад, дым, пар перехватывал дыхание. И все же каждый из нас считал за великое счастье побывать, хотя бы раз в месяц, даже в такой бане.

Бывали и другие приятные эпизоды. Получали посылки из дома, от родных. Содержимое делилось на весь взвод. В этом проявлялись искренняя дружба и солдатская забота друг о друге. Присылают кому-то из деревни кусок сала,— сейчас же тот на весь взвод разрежет по кусочку. Присылали нам не только сало, но и хлеб, баранки, жареное мясо, варенье, яйца, самодельный морковный чай, сахар, махорку, спички: дома знали, что в окопах солдат жил «недосыта». Стоит ли удивляться, что мы были благодарны всякому дележу съедобного, а особенно махорки, хотя и хватало ее каждому на одну закрутку.

Мы жили общими настроениями и надеждами, и я понял тогда, что ничто так не объединяет солдат на фронте, как тоска по родному дому и общность судьбы.

Не хотел, чтобы создалось впечатление «мирной войны». Нет, все было так, как и бывает на войне: люди получали раны, погибали. И на нашем относительно спокойном участке фронта, где ни одна из сторон не поднимала свои части в наступление, приходилось хоронить однополчан.

Время шло, и однажды поступило распоряжение, в соответствии с которым солдат перестали отпускать в очередную побывку домой.

Просочившиеся в армию слухи заставили всех насторожиться: по величайшему секрету рассказывали, что в тылу идет война и что революционеры хотят убить царя.

В то время можно было держать народ в неведении, тем более, если речь шла о солдатах на фронте. О Февральской революции мы узнали только в начале апреля, когда в наши части стало прибывать пополнение, которое рассказывало, что творится в тылу. Именно из этих рассказов услышали мы, что появились «большевики», что стоят они за народ, за солдат, узнали об отречении царя, о создании Временного правительства.

В нашем полку постановили провести выборы полкового комиссара и председателя полкового суда. Прямо скажу, было крайне неожиданно для меня, когда при избрании председателя полкового суда с разных сторон послышались выкрики: «Предлагаю Плотникова!», «Давай Плотникова!» Справляться с должностью мне было, не скрою, очень трудно, потому что солдаты, уставшие от призыва «отцов-командиров», глотнувшие воли и свободы, считали, что воинская дисциплина не являлась обязательной. Их почти невозможно было убедить, что дисциплина необходима, что это иная, отличная от прежней, дисциплина, в основе которой — сознательность бойцов, уважение командиров к бойцам, понимание солдатами задач, поставленных перед ними временем. Я частенько оказывался в затруднительном положении. Если не согласишься, случалось, с мнением и требованиями солдат, они сейчас же объявляют, что ты — «с ними», с офицерами.

Был брошен клич: «долой войну, долой погоны!» Многие истолковали его по-своему: если все равны, если все без погон, то давай судить офицеров, всех без разбора. И началась расправа. Но ведь было много офицеров, которые не только сочувствовали революции, но позже стали сподвижниками большевиков, особенно молодежь, только-только пришедшая на фронт, в частности, те, кто окончил школу прапорщиков и был недавно назначен ротными командирами. И все же ненависть была столь велика, что сдерживать ее не всегда удавалось.

После реформирования 10-й армии ее бросили в наступление. Как позже мы узнали, по указанию Временного правительства во всех газетах были опубликованы восторженные репортажи о победоносном шествии русских войск на Западном фронте. На самом деле плохо подготовленное наступление, в которое солдат тащили едва ли не силком, потерпело сокрушительный провал. Наши части были разбиты немцами вдребезги; живыми из этой мясорубки вышли немногие.

После пошла слухи, что это «наступление» русских войск было спровоцировано немцами. «Устная окопная правда» передавала это довольно точно — сужу по собственным впечатлениям.

На реке Стаход были две переправы — одна артиллерийская, другая пешеходная. Началась артиллерийская подготовка: непрерывная стрельба орудий с обеих сторон продолжалась больше часа. К грохоту привыкаешь довольно скоро, но зато когда стрельба прекращается, становится невыносимо страшно, потому что знаешь, что сейчас начнется атака. Так оно и было.

Наши части начали наступление через обе переправы и почти без боя перешли реку. Заняли на другом берегу немецкие позиции, а затем намного продвинулись вперед. Там окопались, построили блиндажи и стали ожидать дальнейших событий и очередных приказов. Немцы, отступив в полном составе, кажутся, и не помышляли о контрударах.

Вот тут-то и открылась в тылу фантастическая кампания прославления русского воинства, которое начало небывалое наступление; множились слухи о том, что немцы понесли огромные потери и сдавались сотнями в плен. Но немцы в плен не сдавались и никаких потерь не несли: просто отступили на заранее подготовленные позиции у себя в тылу.

Как только пришла весна, река Стаход разлилась, затопив берега. И вот в это время немцы разнесли артогнем обе переправы, отрезав тем самым все пути к отходу нашим частям, и стали наступать. Русские были прижаты к самой реке. Началось избиение нашей армии.

Это было сплошное месиво, где мертвые и живые, увечные и те, кто еще мог стрелять, лошади, пушки, повозки сплелись в ужасающий, истекающий кровью клубок. Солдаты бросали оружие, орудия и перебирались вброд или вплавь, а немцы, загнав наши войска в разлившуюся реку, открыли бешеный огонь. Тонули сотни и тысячи, немногим повезло спастись.

Мне удалось остаться в живых. Но уже когда самое страшное, казалось, было позади, я был контужен. Пришел в себя уже в госпитале.

Хочу лишь добавить, что когда мы отступали, командир нашего полка полковник Кекушев на моих глазах застрелился, крикнув перед смертью: «Нас предали!».

После выздоровления я вернулся в свой полк. И хотя пошли слухи, что сам Керенский разъезжает по фронтам и увещевает солдат продолжать войну до победного конца, в войсках начался окончательный разлад, и удержать солдат на передовой было невозможно, никакие силы не вынудили бы нас подняться в наступление. Братание с немцами приняло массовый характер: наши солдаты часто навевывались к немцам, а немцы — к нам.

В полку непрерывно проходили митинги, в которых принимали участие и штатские. Раньше себе такое и представить было невозможно. Некоторые из наших командиров приняли самое деятельное участие в создании полковых комитетов и были даже избраны в них.

А дело, между тем, шло к осени... Мы продолжали митинговать и выносить решения, которые нам подсказывали «штатские». Через некоторое время нас стали отпускать в тыл, по домам, вручив документ, где было сказано: «Впредь до особого распоряжения».

Я добрался со многими приключениями в Москву и пришел в литографию Машистова. Больше мне, собственно, идти было некуда. Обстановка в литографии изменилась. Октябрьская революция победила, и рабочие наводили свои порядки. Бывший наш хозяин Машистов остался в литографии, но теперь он получал жалованье, как и все рабочие. Тон задавала партийная организация и ее секретарь товарищ Козлов. Он призывал к лояльности в отношении новой власти, и ему, как я вскоре понял, пришлось немало потрудиться для сплочения рабочих литографии.

В эти же первые недели существования Советской власти, начала формироваться Красная гвардия, и партия большевиков призвала бывших воинов царской армии, рабочий класс и беднейшее крестьянство записываться в Красную гвардию, чтобы встать на защиту завоеваний революции.

Организовывались рабочие отряды, из которых создавались воинские части. В нашей литографии тоже был брошен клич о вступлении в Красную гвардию. Я тут же записался в ряды красногвардейцев вместе с моими товарищами — литографами из типографии Кушнерава.

Постановлением Совета Народных Комиссаров была создана Всероссийская коллегия по формированию и организации Красной Армии. Организовывались местные военные комиссариаты.

Меня как человека грамотного отправили в военкомат Пресненского района в мобилизационный отдел, на должность делопроизводителя по строевой части. Дел, как говорится, было по горло, район был очень большой и потому приходилось работать и по ночам.

Сколько людей прошло передо мной во время работы в военкомате, и каких необычных и интереснейших людей! Сколько неожиданных, радостных и тревожных событий произошло за те месяцы! Куда только меня ни направляли, какие поручения ни давали! Работа была трудная, напряженная, ибо трудной и напряженной была ситуация в стране: активизировалась внутренняя контрреволюция, готовилась вооруженная интервенция стран Антанты, поднимали мятежи те, кто надеялся вернуть старую Россию.

В военкомате Пресненского района служил Василий Новиков, молодой человек, почти мой ровесник. Мы с ним дружили: нас сближали любовь и интерес к искусству. Мой друг оказался прямо причастен к театру. Василий Новиков был сотрудником Московского Художественного театра и, кроме того, занимался в студии знаменитого, хотя и молодого артиста МХТ Михаила Александровича Чехова. Вместе с Чеховым занятия вел Виктор Алексеевич Громов.

Однажды Вася Новиков после очередного разговора со мной об искусстве, о театре, предложил мне в свободное время начать посещать студию. И вот как-то вечером (это был 1918 год) я пришел по указанному адресу. Позже Василий описывал, в каком виде я появился: в вязаной серой женской кофте, застегнутой спереди на пуговицы, в брюках галифе и в обмотках, которые заменяли голенища сапог; башмаки у меня были ободранные, бывшего коричневого цвета. Носил я солдатскую шинель, кепку, похожую, впрочем, больше на солдатскую фуражку. Волосы растрепанные.

Познакомился я в первый вечер не только со студийцами, но, естественно, с Виктором Громовым. Он долго расспрашивал меня, почему я решил заниматься в студии, будучи, как говорится «с головой занят» в военкомате? Я ему рассказал про свою жизнь, про давнюю влюбленность в театральное искусство. Меня приняли, но предупредили, однако, что последнее слово за Михаилом Чеховым.

И вот однажды, когда мы все собрались, на занятия к нам пришел Чехов, встречи с которым я ждал с нетерпением и страхом. Михаил Александрович расспросил, кто я, кто мои родители, а затем предложил сыграть какой-нибудь этюд.

Я, стесняясь, сказал, что не подготовлен к такому показу, что не знаю, как это делать и, кроме того, боюсь. Чехов терпеливо объяснил, что от меня никакого «представления» не требуется, нужно только немного фантазии... Помолчал секунду и сразу же предложил мне сесть на стул и изобразить раскаленный уголек в печке.

Я растерялся и, как замороженный, долго молча сидел на стуле. Кругом воцарилась тягостная тишина. Все ждали, что я

придумаю. Чехов, как сейчас помню, смотрел на меня своими наивными светлыми глазами, перекладывая ноги одна на другую. Василий Новиков, покашливая, делал вид, что он мне помогает. Виктор Громов потирал руками колени, нетерпеливо ожидая конца томительной паузы — видимо, он полагал, что мне лучше отказаться от предложенного этюда.

Ощувив вдруг всю тягостность этой тишины, я решил... Меня будто «осенило», и не думая даже, что получится, я, сидя на стуле, весь согнулся, опустил голову, руки у меня повисли чуть ли не до пола, и громко произнес только один звук: «Ш-ш-ш...».

Чехов озадаченно взглянул на меня и спросил, что это значит. Я ответил:

— Это раскаленный уголек залили водой...

Чехов не только рассмеялся, но и заплодировал.

Так я был принят. Занятия проводились только тогда, когда студии были свободны: все участники работали в каких-то учреждениях, на заводе или фабрике, и потому ежедневно собирать нас, хотя все мы были энтузиастами, не представлялось возможным.

Особенно запомнилось мне, как мы отрабатывали один этюд, выполняя его с трепетом и какой-то особой страстностью. Все садились на пол, как на ковер-самолет, и «летели» по воздуху, вслух фантазируя по поводу того, что встречалось на пути. А встречалось нам многое: мы видели облака, серые грозовые тучи, молнию, горы, а иногда и города с фантастическими зданиями, мы вздрагивали от грома, любовались луной, звездами. По поводу всего увиденного обменивались мнениями, и если кто-то из нас обнаруживал что-нибудь доселе невиданное, то мы все начинали импровизировать, стараясь поддержать фантазию товарища.

Темы «полета» были разные. Мы придумывали их задолго до встречи в студии, причем все держали в секрете свой замысел до тех пор, пока не отправлялись в полет на ковре. Этюд так и назывался — «Полет на ковре-самолете».

Все это, я уверен, не прошло напрасно. Я пользуюсь поистине неисчерпаемым богатством, накопленным на этих этюдах, и теперь, спустя многие десятилетия, когда работаю над новой ролью. «Полет на ковре» помог мне выработать умение фантазировать по поводу любого предложенного материала. А если роль не оплодотворена творческой фантазией актера, если не прибавил актер «свое» к тому, что предлагает ему автор и режиссер, то едва ли можно серьезно говорить о создании образа.

Занятия шли одно за другим, и никогда не надоедали нам эти «полеты», ибо каждый раз сила фантазии увлекала нас. Мы раскрывали в себе достоинства, о существовании которых прежде

и не подозревали. Мы и к жизни, не только к театру, стали относиться иначе, начали подмечать в окружающей нас среде такие тонкости и нюансы, мимо которых раньше проходили равнодушно. Этюды научили нас внимательнее следить за поведением людей, точнее понимать их поступки и характеры.

Это была школа, о которой мы раньше и понятия не имели.

В конце 1919 года, нас, большую группу работников Пресненского военкомата, командировали на юг России для организации таких же военных учреждений. Отправились мы со всем скарбом: папками, бумагами, пишущими машинками и с... занимаемыми должностями.

Разместились в поезде и отправились навстречу весне. Но ждала нас не только весна. Ждали новые испытания, живо напоминавшие мне о Западном фронте.

Приехали в Харьков, однако нас отправили дальше — здесь военкоматы уже организованы. Приехали в Киев, оказывается, и там эта работа уже проведена. Поехали еще дальше, в Одессу. Но и тут военные комиссариаты уже существовали.

В приморском этом городе мы пробыли два дня, а затем отправились в Крым, в Симферополь, где через некоторое время был создан Народный Комиссариат по военным и морским делам Крыма. Мы, в сущности, влились в уже создаваемый Наркомат. Наркомом был Павел Ефимович Дыбенко. Он же командовал Крымской Красной Армией, начальником политуправления которой была в то время Александра Михайловна Коллонтай.

И вот в один из теплых дней на бульваре в Симферополе были собраны воинские части и перед нами выступила Александра Михайловна. Вместо трибуны установили бочку: на эту бочку поднялась Коллонтай и начала говорить. Ветер дул в ее сторону, и шелковое платье, в которое она была одета, очень рельефно облегло фигуру. Казалось бы, что у такой разудалой, прошедшей огонь и воду аудитории это зрелище должно было вызвать неприменный смех: баба, да еще в таком виде! Тем не менее матросы, красноармейцы и просто прохожие слушали Александру Михайловну как зачарованные.

Коллонтай говорила об опасности создавшегося положения: враг и перед нами и за нашей спиной. Да, нам трудно, невероятно трудно, но все трудности непременно нужно преодолеть — этого требуют революция, интересы народа, этого требует Ленин.

Коллонтай подробно рассказывала бойцам о том, как рождалась Коммунистическая партия, какие люди создавали ее, о чем они мечтали, как добивались новой, свободной жизни в России. Эти люди реально видели будущее коммунистическое общество, верили в возможность его построения, в грядущую победу трудового народа.

Она говорила о фантазии, как об одном из самых драгоценных человеческих достоинств. Фантазия,— объясняла Александ-ра Михайловна — необходима людям, без нее немислимо соз-дать что-то ценное, а вы, мы все уже сделали многое: преврати-ли Россию в рабоче-крестьянское государство. Но мечтать, не отрываясь от реальности, от сегодняшнего трудного дня, нужно и дальше. Люди без фантазии не только сухи и скучны,— они и менее энергичны, менее предприимчивы, инициативны. Уметь фантазировать, уметь бороться — это значит, уметь жить и в на-стоящем и в будущем. Человек с фантазией лучше, глубже пони-мает жизнь других людей, он быстрее находит выход из любого положения, быстрее и легче преодолевает трудности.

Коллонтай разговаривала с собравшимися как с равными. Я не случайно употребляю это слово—«разговаривала». Да, она беседовала — такое впечатление произвело ее выступление. То была не полная благих пожеланий и отчаянных призывов речь, но именно беседа.

Советская власть, говорила Коллонтай, верит, что вы все сознательно пойдете в бой ради создания нового свободного об-щества. Верит, что никто из красноармейцев не дрогнет в бою. Мы ставим перед человечеством грандиозные задачи, которые никто и никогда на земном шаре не решал. Так давайте фанта-зировать, давайте мечтать! Мы победим, если будем верны рево-люционной мечте!..

Коллонтай закончила свою речь и, придерживая рукой воло-сы, которые трепал ветер, ушла в штаб. А солдаты и матросы дол-го не успокаивались, продолжая аплодировать и кричать «ура».

Я стоял, боясь пропустить слово. Эта речь, не похожая на другие речи, которые мне доводилось слышать, произвела на меня колоссальное впечатление. Она наложила неизгладимый отпечаток на всю мою творческую жизнь...

Я работал в мобилизационном отделе Наркомвоенмора Кры-ма, и, естественно, мне приходилось постоянно запрашивать те части, которые входили в состав Крымской армии, о состоянии их личного состава, количества штыков, сабель, пулеметов и другого оружия. Я направлял телеграммы с просьбой срочно дать сведения по форме, и когда они поступали, я готовил по ним соответствующую сводку для доклада наркомку.

Работа у нас была трудная, нервная и бесконечная. Не хва-тало людей, мы спешили, хотели успеть как можно больше. Спали не более двух-трех часов в сутки. Воинские части, включающие солдат и матросов, полуголодных, полураздетых, уходили на фронт, готовые до конца биться за счастье народа. А мы, остающиеся в военкомате, понимая важность тех задач, что возложила на нас молодая власть Советов, должны были в «тылу» работать с таким же революционным энтузиазмом.



Наше пребывание в Крыму оказалось недолгим. Вдоль побережья курсировали корабли интервентов, не исключено было, что они высадят десант. Угрозы нарастали не только с юга, но и с севера. Деникин начал наступление на Дон и намеревался отрезать Крым. Он хотел не выпустить с Крымского полуострова ни одного бойца, захватить все оружие и продовольствие Красной Армии.

По распоряжению командования начался вывод наших частей с Крымского полуострова.

В середине июня 1919 года Дыбенко срочно собрал экстренное совещание работников штаба и сообщил нам детали разработанного им плана отвода войск Красной Армии и всех тыловых подразделений, госпиталей и гражданских учреждений. Эвакуация проходила четко и организовано. Последним с Крымского полуострова вышел Коммунистический батальон, с которым были и мы, работники штаба Наркомвоенмора Крыма.

По дороге из Крыма я заболел брюшным тифом, и меня, ссадив с поезда, уложили в походный госпиталь. Там по возможности подлечили и потом довели до тыловой зоны, откуда направили на родину, в Вязьму, где я и долечивался.

Выздоровев, я явился в Вяземский военкомат. А там, узнав из документов, что я — работник мобилизационного отдела, оставили у себя на службе в должности делопроизводителя по мобилизационной части. Работа эта была мне хорошо знакома, и я справлялся со всеми заданиями.

Жил я у тетушки, от которой когда-то уезжал в Петербург. Мне, как военному служащему, полагался паек, очень помогавший всей нашей семье: моему родному брату и родной сестре, они тоже жили в это время у тети Мани.

Работа в военкомате, хотя и была несложной, но все-таки требовала много времени. Я не был ленив или медлителен, однако закончить все дела в положенное время порой все-таки не успевал, и это меня огорчало: когда я вернулся к мирной жизни, мои театральные интересы вспыхнули с новой силой.

Надо ли объяснять, с какой радостью я узнал, что, как прежде, существует в Вязьме театр, объединяющий студенческую молодежь, рабочих, служащих, военных, любящих сценическое искусство. Все они по вечерам собирались вместе и для репетиций, и для общих бесед об искусстве. Театр работал в полную силу, и спектакли игрались регулярно.

Возглавлял эту творческую организацию Петр Леонидович Соколов, бывший сотрудник Московского Художественного театра. Он окончил в Москве школу актрисы Художественного театра Софьи Васильевны Халютиной. Призвали его в царскую армию, когда он работал в МХТ, а после демобилизации Петр Леонидович остался в наших краях, поскольку его родители жили в

селе под Вязьмой. Познакомившись с Соколовым, я рассказал ему о занятиях в Чеховской студии.

В театре я встретил своих давних товарищей по гимназии, они ввели меня в коллектив. Неожиданно для себя я мог оказаться чем-то полезным: поделиться теми знаниями, которые получил в Москве, в Студии Михаила Александровича Чехова. Мною заинтересовались и просили, чтобы в свободное время я чаще приходил за кулисы театра.

Впрочем, это только так говорилось — «театр». Труппа, пусть не профессиональная, была, а вот что касается здания... Строители купеческих торговых рядов меньше всего думали об искусстве и уж никак, конечно, не предполагали, что место, предназначенное для торгов, займет Мельпомена.

В нижних помещениях раньше торговали хомутами, сбруями и другими всевозможными принадлежностями такого рода: вокруг Вязьмы было много деревень, и купцы превосходно знали, чем разумнее всего торговать. А наверху этого громадного здания были довольно просторные склады. Вот здесь-то и устроили театр. Расчистили «зрительный зал», поставили скамейки, отделили часть склада для сцены, повесили занавес — и театр готов.

Сборы всегда были полные. Жители Вязьмы проявляли несомненный интерес к своему театру, и потому на отсутствие публики, на недостаток внимания общественности жаловаться не приходилось. Более того, театр настолько «преуспевал», что уже мог справляться с тем в ту пору неизбежным обстоятельством, что находился на полной самокупаемости.

В труппе было человек двенадцать, все были заняты и работали с полной нагрузкой. Правда, тому или иному актеру или актрисе не всегда доставались главные роли, но если кто-то исполнял эпизод в одном спектакле, то в другом — уже главную роль. Причем этот творческий демократизм осуществлялся не по принципу слепой уравниловки (уравниловка в театре бессмысленна и вредна), но соответственно дарованию артиста. Были в этом скромненьком театрике и люди, которые всегда играли главные роли,— прежде всего наш режиссер Петр Леонидович Соколов, затем Сергей Леонидович Морской (позже он стал заслуженным артистом РСФСР и долгие годы, до выхода на пенсию, играл в Театре имени Вл. Маяковского), Александр Иванович Чаусов, Евлампия Николаевна Широкая. Выделялся своим мастерством и помощник режиссера Захар Борисович Ценципер, ставший позже крупным инженером. Но о ком бы ни шла речь, все были в равной степени важны и нужны театру, все были в то трудное время подлинными энтузиастами, замечательными тружениками и истинными просветителями.

«Второго состава» в театре, естественно, не было, и участники премьеры играли во всех спектаклях без замен. Мало того,

часто ставились спектакли, где действующих лиц было столько же или даже больше, чем насчитывалось актеров. И любое чрезвычайное происшествие — внезапный отъезд кого-то по служебным делам или чья-то болезнь — могло сорвать спектакль.

Помню, например, такой случай. Однажды, когда я еще только знакомился с театром, я пришел за кулисы за час до начала спектакля. Должны были в тот день идти «Изгнанники» Юрия Тарича. Действие этой пьесы происходило на севере России, где жили ссыльные политические. У них — своя жизнь, дружба, общие интересы, ну, словом, все стали со временем близкими людьми, прониклись уважением друг к другу. Образовалось товарищество; возникла и личная жизнь. И вот в один прекрасный день пришло сообщение, что нескольким ссыльным разрешено вернуться, в том числе и молодой женщине, в которую был влюблен один из ее товарищей по борьбе. Срок окончания его ссылки еще не наступил. Она уезжает, а он остается. Конец у пьесы трагический: политический ссыльный не может примириться с тем, что судьба разлучает его с любимой, и кончает жизнь самоубийством.

Не успел я снять шинель, как ко мне подскочил Петр Леонидович и возбужденно спросил, видел ли я спектакль «Изгнанники»? Я ответил, что видел. Режиссер обрадовался:

— Помните роль студента Бецкого?..

— Помню.

— У нас заболел исполнитель этой роли, вы сможете сыграть?

— Не знаю, я ведь ни разу в своей жизни не играл на сцене...

Соколов успокаивающе махнул рукой:

— Ничего страшного. Не бойтесь. Все равно иного выхода у нас нет. Будете играть!..

Мне дали пьесу, я просмотрел сцены, в которых занят Бецкий. Потом на меня надели костюм — сидит, как влитой. И тут же третий звонок, начало спектакля.

Проходит первая сцена, я волнуюсь, зубрю роль: ведь уже во второй сцене мой выход.

Моему герою нравится молоденькая девушка-курсистка, тоже ссыльная. Вот они и появляются на сцене, разговаривая о любви. Он признается ей в своем чувстве, она не отвечает ему взаимностью, хотя как будто бы Бецкий ей немного нравится. Происходит объяснение, он хочет ее поцеловать, она вырывается из его объятий. Он — за ней, она — от него. Особенно на сцене не разгонишься, и потому они бегают друг за другом вокруг стола. И вдруг Бецкий неожиданно поворачивает в обратную сторону и девушка с разбегу падает в его объятия. Поцелуй. В зрительном зале аплодисменты.

За кулисами ко мне подошел Соколов и горячо поблагодарил за то, что я рискнул заменить заболевшего артиста, а главное за

то, что я, по его мнению, очень хорошо и верно сыграл этот эпизод. Артист, выступавший в роли Бецкого, никогда не бегал вокруг стола, кроме того, сцена поцелуя у меня получилась неожиданной и смешной. Раньше, пояснил мне Петр Леонидович, аплодисментов и такого оживления публики она не вызывала.

Я вспоминаю свою театральную юность вовсе не потому, что так «положено» автору книги — артисту. Я вспоминаю свою молодость, чтобы читатель понял происхождение моих взглядов на нашу профессию, чтобы показать: театр не однозначен, многосложен, он вечно предлагает загадки, ответы на которые совсем не просто найти. Вот и с первым моим спектаклем, с первой моей ролью связана загадка, решить которую я долго не мог.

Главный режиссер театра Соколов специально отметил после моего дебюта аплодисменты. Но позже, когда я не раз точно так же играл роль Бецкого, никогда больше аплодисментов не было. Почему? Это «почему» осталось у меня надолго и только в зрелом актерском возрасте, спустя многие годы, я стал, наконец, понимать, почему иногда после какой-то сцены в зрительном зале возникают аплодисменты, а в другой раз нет.

Мой «ввод» в пьесу «Изгнанники» в общем-то был исключением, и о нем в театре потом еще долго говорили. Работа над спектаклями проходила студийным методом: репетировали долго, разрабатывая роль до мельчайших и тончайших подробностей. И спектакль был для нашего зрителя праздником. Не только потому, что театр играл не каждый день. Но прежде всего потому, что все (в пределах наших возможностей, естественно) было отработано так, как надо.

Театр стал известен не только в родной Вязьме, но и в Смоленске и даже в Москве. Его любили как интеллигенция и старшеклассники, так и сотни рабочих и крестьян, живущих в округе Вязьмы. На телегах и санях приезжали на наши спектакли зрители из ближайших сел и деревень. Спектакли были настолько увлекательны, что жители Вязьмы и ее округи смотрели их по несколько раз. Были всегдагдаи, которые почитали едва ли не важнейшим событием в своей жизни просмотр всех премьер Народного театра имени А. В. Луначарского.

В то время мы, вероятно, и сами не понимали, какую пользу приносили местному зрителю, играя перед ним такие спектакли, как «Изгнанники» К). Тарича, «На дне» М. Горького, «Гибель «Надежды» Гейерманса, «Лес» А. Островского, «Дни нашей жизни» Л. Андреева.

Работу театра всячески поощряли горком партии и горисполком. Они внимательно направляли нашу деятельность и шли навстречу нуждам театра. В 1920 году его здание было немного переоборудовано: в зрительном зале сделали небольшое возвышение — амфитеатр.

В возрасте двадцати четырех лет я демобилизовался. Отныне я принадлежал только театру. Какое же это было чудесное время! С каким энтузиазмом я репетировал и играл! Все мы много и охотно трудились, все рвались к знаниям, к мастерству, к искусству, все занимались самовоспитанием. А время было тяжелое, баловать нас, своих любимцев, город не мог. Главное, что нам мешало — постоянное чувство голода. Есть хотелось все время.

Летом 1921 года умерла моя тетушка, и на моих руках остались сестра и брат. Позже брат — мальчиком еще — начал работать в «Цетросоюзе», в канцелярии, а сестра продолжала брать уроки игры на рояле, поскольку собиралась поступить в Московскую консерваторию. Но пока нужно было кормить младших, заботиться о них.

Из «хозяйства», которое осталось после смерти тетушки, мы постепенно все сменяли на муку, крупу, хлеб и прочее... Все это выравнивалось у крестьян, которые привозили продукты из деревень.

Однажды я пошел на базар менять теткину юбку на хлеб или муку. Выбирать, впрочем, особенно не приходилось. Что дадут, тому и будешь рад. Хожу по рядам, приглядываюсь к крестьянам. Некоторые выглядят сытыми, довольными, такие сразу бросаются в глаза. Иду к тем, кто вроде бы попроще, ближе к нам, голодающим. Подхожу к одному и спрашиваю, нет ли хлеба, не продаст ли?

— Да что ты, родной, сами мякину едим!

— Ну нет ли кусочка сала? Вот на юбку сменяем — у меня дети малые.

— Какое там сало! Не видали его с тех пор, как пришла ваша Советская власть!..

И плачет... плачет, даже жалко его стало. А когда я отошел и через некоторое время обернулся посмотреть, успокоился ли он, то увидел, что «бедняк» вынул краюху хлеба, потом достал какой-то сверток, развернул тряпку, вытащил из нее кусок сала и стал жрать. Увидел меня, ухмыльнулся. (Я воспользовался этим реальным случаем, работая над ролью кулака в фильме «Ленин в 1918 году».)

Зарплата моя в театре была настолько невелика, что нам троим ее хватало только на несколько дней. И потому, когда мне предложили руководить драмкружком в железнодорожном клубе на станции Вязьма, то я согласился, не раздумывая. Расстояние до станции было около пяти верст. В дни занятий, а их было три-четыре в неделю, я ходил пешком туда и обратно. Получалось солидно — десять верст. Но на судьбу я не жаловался — за мою работу мне давали железнодорожный паек: муку, крупу, сахар, соль, чай, картофель; все, естественно, в небольшом количестве

В этом клубе я поставил несколько спектаклей и организовал «хоровую декламацию», которая была тогда в большой моде. Как она проходила? На сцене выстраивался весь художественный коллектив. Внешне это был обычный хор, с той единственной и существенной разницей, что его участники не поют, а говорят, правда, в некоторых случаях, когда нужно, немного нараспев. Хор этот, как и певческий, тоже разделен на голоса: басы, баритоны, тенора, контральто и сопрано. Исполняли мы всевозможные поэтические произведения; популярны были стихотворения: «Зеленый шум» Некрасова, «Главная улица» Демьяна Бедного и многие другие. Руководителем подбиралась голосовая гамма, которая, по его мнению, лучше всего служила выражению основной мысли автора. Звучало красиво, выразительно, разные голоса позволяли услышать разговор автора со слушателем, диалоги героев произведения.

Хоровая декламация позволяла использовать таланты тех увлеченных литературой, поэзией людей, которые не могли по каким-либо причинам выступать в театре или, скажем, петь. Эта форма самодеятельности помогла многим слушателям или зрителям познакомиться с произведениями классики, с популярными стихотворениями тех лет. Не будем забывать, что в то время еще не было ни телевидения, ни радио, а читать умели далеко не все.

К этому времени наш театр окреп, возмужал и приобрел такие профессиональные достоинства, которые позволили пригласить из Москвы артистов Московского Художественного театра. Они согласились сыграть вместе с нами в одном из спектаклей.

Самое яркое впечатление произвел на меня приезд С. Халютиной и Л. Булгакова, которые выступили в нашем театре в спектакле «На дне». Халютина играла Настю, а Булгаков — Алешку.

Когда я посмотрел Софью Васильевну в роли Насти, мне показалось, что я только что прочитал пьесу Горького. Живой, реальной, естественной увидел я Настю — Халютину на сцене. Она настолько была поглощена «Роковой любовью», что, когда Барон отнимал у нее книгу, даже не очень «боролась» с ним, поскольку просто его не замечала: она вся была там, в книге, в страстном стремлении знать, что же дальше... А после, на реплику Барона «Настька, ты где?», она, все еще продолжая жить страстями и переживаниями героев романа, качнула головой, как бы отмахиваясь от надоевшей мухи, и сказала: «А?.. Уйди!».

Меня поразило это правдоподобие: будто актриса на сцене оказалась случайно, на несколько секунд, проходя куда-то мимо, по своим делам. Халютина была так естественна и проста, что как само собой разумеющееся в таких вот жизненных обстоятельствах замечание воспринимались ее слова, обращенные к Алешке-сапожнику: «Молоденький еще, а уж... так ломает-

ся...». Настя смотрела на него, но не Алешке это говорила — самой себе.

Насте—Халютиной все надоело: «Уйду я отсюда»—вот лейтмотив ее роли. Тоска грызла ее героиню, поэтому она и пила. Ее монолог — это не просто редкостная по глубине разработка текста Горького, но и уточнение, если хотите, характера героини. Рискну даже заметить, что душевное смятение Насти отображено было тоньше, чем написано это у автора. Никакой истерики, только приглушенный вопль больной души и беззвучный плач.

То же потрясение испытал я, наблюдая сцену с Бароном, когда в четвертом акте он рассказывает о своей прошлой жизни, а Настя спокойно ему говорит: «Не было этого... Не было карет! Не было деда! Ничего не было». Барон буквально взвыл, пораженный в самое сердце этим тоном умудренного, все знающего и понимающего человека, обмануть которого невозможно. Сцена была такой тихой и такой яростной, что делалось страшно за Настю, которую играла Софья Васильевна Халютина.

Но вернемся к нашему театру, к его будням, ибо приезд Халютиной и Булгакова был праздником, который случался не часто.

С начала сезона 1921 года отделом народного образования города Вязьмы нам было разрешено организовать при театре студию, чтобы спустя какое-то время наиболее способные из студийцев могли пополнить актерские ряды. В силу ряда обстоятельств студия просуществовала всего один год. Но даже за это непродолжительное время были обнаружены несомненно одаренные молодые люди. Впоследствии они вошли в труппу Вяземского Народного театра.

Мне довелось вести небольшую группу студийцев. Разумеется, я и сам тогда мало разбирался в театральном искусстве. Однако познания, которые я приобрел в чеховской студии во время работы над этюдами, и прежде всего в часы «полета на ковресамолете», давали мне определенное преимущество перед моими учениками. Немало принесли мне беседы, которые вел с нами Михаил Александрович Чехов. Он довольно часто касался принципов системы К. С. Станиславского, давал многие упражнения «на внимание». Теперь, воспринимая все эти давние уроки как бы со стороны, проверяя их памятью и первыми опытами работы на сцене, я, пожалуй, впервые по-настоящему понял, что занятия с прекрасным педагогом оставили глубокий след в моем сознании, и мне, безмерно влюбленному в театр, ужасно хотелось передать своим «ученикам» из студии Вяземского театра все, что я сам понял и узнал.

Занятия наши проходили всегда оживленно, репетировали студийцы с увлечением. А поскольку мною уже были сыграны роли в Вяземском театре, то я пытался поделиться с менее иску-

шенными своими коллегами теми «секретами», которые открывал для себя во время репетиций и спектаклей. Правда, у меня было еще совсем немного «секретов», однако я старался каждый раз после репетиции или сыгранного спектакля проанализировать свою игру, понять, что у меня получается, а что нет.

Начинали мы с этюдов «на внимание», такие же этюды мы проходили в Чеховской студии. Садись вокруг стола, ставили на него что-нибудь, и я говорил:

— Будьте внимательны, хорошенько рассмотрите эту вещь!

Наступала тишина — все сосредоточенно смотрели на потрепанную книгу, кувшин с отбитым горлышком или старенькую керосиновую лампу. Через несколько секунд, после паузы, я предлагал еще более пристально всмотреться в предмет. Снова пауза. Некоторые ученики особенно внимательно вглядывались в то, что я поставил на стол, кто-то «шмыгал» носом, кто-то улыбался, а кто-то опершись руками на колени и вытянув голову, поворачивал ее вправо, влево, а то и вовсе приподнимался или заглядывал снизу.

Я, признаюсь, и сам, смотря на студийцев, учился: наблюдал их манеры и поведение во время выполнения задания. Я все лучше и лучше понимал, как это интересно следить за человеком, стараться понять, что с ним происходит. Не стану утверждать, что уже тогда я в полной мере сознавал, как важно для актера проникнуть в душу человека, уметь разглядеть его внутреннее самочувствие. Ведь в движениях, во взгляде каждого из нас, в мимике раскрывается самое интересное — внутренние переживания. Актер должен накапливать наблюдения такого рода. Они потребуются ему, когда он будет стараться понять и свое творческое самочувствие, и психическое состояние своих будущих героев. Вот почему в нашей профессии так важен запас самых, казалось бы, незначительных эмоциональных «эпизодов» душевной жизни: мимолетной улыбки, неожиданного взрыва гнева, резкой перемены настроений, грусти, за которой кроется счастье, счастья, в котором угадывается печаль. Впоследствии из этих «мелочей» будет созреть точное и глубокое прочтение роли, ее обогащение.

Это, разумеется, касается всего творчества актера, который, увы, часто не замечает ничего в окружающем его мире, не присматривается ни к жизни своих знакомых или соседей, ни к своей собственной, ни, наконец, к той громадной жизни человечества, современниками которой нам повезло стать и которая в сущности является основой творчества.

После внимательнейшего «рассмотрения» предмета я спрашивал каждого студийца (накрыв вещь какой-нибудь тряпкой), что он видел, просил подробно описать кувшин или чайник. Все «видели» по-разному: один много рассказывал, другой очень



мало, а третий и вовсе не замечал, что кувшин был без горлышка. Словом, у каждого восприятие было весьма индивидуальным.

Когда я однажды после нескольких таких этюдов спросил у студийцев, что значит быть внимательным к предмету, никто толком мне не ответил. Быть внимательным к предмету — значит, брать и запечатлевать его признаки в своем сознании. Это психологический процесс. Человеческое сознание так устроено, что воспринимает прежде всего самые яркие признаки. Они в общем и дают четкое восприятие предмета. Эти упражнения, говорил нам Михаил Александрович Чехов, всегда интересны потому, что они раскрывают в сознании человека качества, которые раньше в нем как бы «спали» непробудным сном.

Беседуя со студийцами, я рассказывал им, что только недавно начал работать в профессиональном театре, но успел уже полюбить его необыкновенно сильно, испытывая даже некое болезненное влечение к этому искусству. И, я думаю, они понимали меня, когда я старался увлечь их постоянным, непрерывным углублением «в суть» этюда.

Все группы студийцев, занимавшиеся с разными актерами, постоянно пытались узнать: «А что у вас делается?». Когда же наступало время показа работ, то все шли на этот показ, как на большой праздник, и «старались» удивить своими успехами нашего режиссера Соколова.

Только теперь, в зрелом актерском возрасте, по-настоящему понимаешь, что в театральном искусстве «стараться» противопоказано. Но и тогда, почти шесть десятилетий назад, мы смутно догадывались во время обсуждения всех наших работ, что не следует актеру делать того, чего пока он делать не может...

## Четвертая студия

Весной 1922 года в Вяземский отдел народного образования пришла телеграмма: «Прошу отпустить Морского, Плотникова, Чаусова держать экзамен в школу Московского Художественного театра. Луначарский».

Этот вызов устроила Халютин. Когда Софья Васильевна приезжала в Вязьму, мы рассказывали ей, что мечтаем учиться в Москве. Халютин помнила о нас, и однажды уговорила другого нашего ангела-доброжелателя, работавшего в секретариате у А. В. Луначарского, вязьмича Богданова попросить Анатолия Васильевича подписать такую телеграмму: а вдруг у ребят талант, вдруг театр — их судьба.

Нужно заметить, что еще до этой телеграммы Сергей Морской ездил в Москву и ему посчастливилось выдержать экзамен в Четвертую студию МХТ, которая только-только выкристаллизовывалась в самостоятельную группу. Создавалась студия на основе «выездной группы» Художественного театра, которая играла спектакли в районах Москвы и в ее окрестностях.

Вот в эту группу и был принят Сергей Леонидович Морской. В Вязьму он не вернулся: получил комнату на Садово-Каретной, в доме № 8, и стал таким образом москвичом.

О телеграмме Луначарского Морской не знал. И когда мы вдвоем с Александром Чаусовым, приехав в Москву, тотчас же, разумеется, пришли к Морскому, то Сергей был немало удивлен и обрадован:

— Входите, входите быстрее. Каким попутным ветром занесло вас в Белокаменную?..

Мы вошли. Комната была, прямо скажем, невелика. Здесь едва вмещались кровать, стол и стул. Вот, пожалуй, и все, чем располагал хозяин.

Забегая вперед, скажу, что все-таки мы сумели жить втроем в этой комнатухе. Более того, иногда даже кто-нибудь из приятелей ухитрялся оставаться ночевать.

Когда мы осмотрелись и Сергей выслушал наш рассказ о телеграмме, подписанной самим Луначарским, он улыбнулся и сказал, то ли утверждая, то ли спрашивая:

— Второй тур поисков Синей птицы? Может быть, на сей раз счастье улыбнется?..

Мы понимали, конечно, что он имеет в виду.

Мысль поехать в Москву и поступить в театральное училище давно не давала нам покоя. Прошлым летом, когда в театре был отпуск, Морской, Чаусов и я отправились в Москву искать счастья. Мой брат Борис Сергеевич Плотников весьма одобрительно отнесся к нашей идее и даже написал письмо с просьбой помочь нам своему давнему знакомому — Евгению Багратионовичу Вахтангову.

Приехав в Москву, мы остановились в актерском общежитии на Арбате. Что оно собой представляло? В многокомнатной квартире стояли кровати в виде деревянных нар, на них лежали мешки, набитые сеном и такие же «подушки». Было почему-то очень холодно, хотя явились мы в этот дом в теплую летнюю пору. Это было общежитие молодых актеров Театра Мейерхольда.

В один прекрасный вечер в эту квартиру зашел Всеволод Эмильевич. Он долго разговаривал с молодыми людьми из своего театра. Вовлекли в беседу и нас. Тема была чрезвычайно интересна: знаменитый режиссер размышлял о массовом народном театре, где на площадях и улицах, в реальных, а не театральных декорациях ставят Шекспира и пьесы о революции. Мы с огромным интересом слушали этот удивительный рассказ о странной и неясной для нас мечте прославленного мастера. Слишком мало знал я тогда театр, чтобы свободно разбираться в сложных, дискутируемых по сию пору проблемах, и потому многого не понимал.

К сожалению, это был единственный вечер, когда нам довелось разговаривать с Всеволодом Эмильевичем. Закончился долгий разговор немного неожиданно. Мейерхольд просто сказал:

— Ну, я вижу, вы все устали, спать пора! — и ушел.

Наутро, разыскав адрес Вахтангова, наша троица направилась прямо к нему. Догадаться предупредить его, сообразительности и такта у нас не хватило. По дороге я купил папиросы «Ира», продавались они десятками, и каждый десяток был перевязан красной ниткой. Позвонили в квартиру... Открыла женщина и спросила, что нам нужно. Подробно объяснили, кто мы такие, зачем пришли и добавили, что хотим передать Евгению Багратионовичу письмо. Женщина нас впустила (оказалось, это была Надежда Михайловна Вахтангова), взяла письмо и попросила подождать. Через некоторое время нас пригласили к Вахтангову. Он поздоровался и спросил, кто из нас Плотников? Я отозвался. Евгений Багратионович посмотрел на меня и сказал:

— Давно это было!..

Рассадил и начал расспрашивать о работе в Вяземском театре, о том, какие пьесы идут, кто кого играет, кто режиссер.

Мы все подробно рассказали. Говорили, перебивая друг друга, боялись что-нибудь упустить. Евгений Багратионович слушал очень внимательно. Я рассматривал его: он был в стеганом халате серого цвета, волосы на голове редковатые и немного растрепанные, глаза светлые, широко раскрытые. Вахтангов переводил взгляд то на одного, то на другого, и взгляд у него был... Казалось, он видит собеседника насквозь. Не потому, что не доверяет, а просто привык изучать людей.

Он расспрашивал почему-то о женском составе труппы нашего театра, интересовался, есть ли у нас героиня, на что Морской ответил:

— Да, есть. Она у нас в пьесе «Потоп» играет роль Лизы.

Вахтангов, немного помолчав, сказал:

— Да, у нас тоже играет!..

Наступила пауза. Я вынул папиросы «Ира» с красной ниточкой, быстро разорвал ее и предложил Евгению Багратионовичу закурить. Вахтангов улыбнулся и сказал, что у него есть, открыл деревянный продолговатый ящичек и угостил нас. Я закурил свою, Чаусов — вахтанговскую, Морской не курил вообще. После того как мы задымили всю комнату, вошла Надежда Михайловна со стаканом кофе. Предложила и нам тоже. Мы категорически отказались, объяснив, что мы только что завтракали (у нас маковой росинки во рту не было!). Попивая кофе (вероятно, это был какой-то суррогат), Вахтангов расспрашивал о цели нашего приезда и, кивая на письмо моего брата, как-то неохотно добавил:

— Вот Борис Плотников просит, чтобы я посодействовал и помог вам устроиться в какую-нибудь театральную школу.

И мгновенно, не посмотрев на меня, спросил:

— Это какой Плотников, который с бородой и с усами? Помню, помню, он на китайца был похож!

Я сказал:

— Да, который с бородой и с усами!

А вот относительно возможности сравнения Бориса с китайцем я усомнился: мой старший брат был скорее похож на цыгана.

Беседа продолжалась. Мы во все глаза смотрели на Евгения Багратионовича и его кофе...

Вахтангов говорил с нами как с серьезными, взрослыми людьми, скрывать от которых ничего не нужно. Он прекрасно понимал, какие надежды возлагаем мы на этот визит, как надеемся на его помощь и тем не менее не стал придумывать утешительную ложь или подавать нам какие-то неясные надежды.

— Сейчас,— говорил Евгений Багратионович,— у вас интересный и большой репертуар, вы по-настоящему счастливые артисты: сколько хороших ролей уже переиграли. Верю, что вы все — одаренные люди, искренне и бескорыстно любящие театр. Я желаю вам добра. Хочу, чтобы вы стали истинными художниками. Но помочь? Держать экзамен в студию — не советую. Мы со своими студийцами едва справляемся: не хватает педагогов, помещений, негде жить. Я сейчас даже прослушивать вас не стал бы. Это бесполезно: не сможем мы вас принять. Да и надо ли вам стремиться во что бы то ни стало в Москву? Почему бы не остаться в Вязме и продолжать создавать свой театр? Тем более, у вас такие хорошие учителя!

Мы были огорошены. Растерялись, а потом почти хором сказали:

— Да нам не Москва важна, мы учиться хотим!

— В этом я вас поддерживаю. Учиться можно и нужно всю жизнь. Но учиться, работая. Становиться душевно и профессионально богаче, чтобы больше отдавать. Поверьте, чем больше человек отдает, тем богаче он становится...

Вошла Надежда Михайловна и сказала, что Евгений Багратионович устал. Мы вскочили, как ужаленные, стали извиняться и прощаться. Вахтангов каждому из нас подал руку. Я почувствовал, что рука у него худая и холодная. Попрощавшись с Надеждой Михайловной, вышли на улицу.

Был жаркий июньский день, мы брели по направлению к Арбату. Остановились почему-то на углу и долго, долго молчали, голодные, разочарованные, но и озаренные встречей...

Так закончился первый тур поисков Синей птицы.

К тому времени, как мы снова приехали в Москву, «выездная группа» Художественного театра получила самостоятельное помещение — двухэтажный дом на углу Первой Тверской-Ямской (ныне улица Горького) и Оружейного переулка.

Напомню: не совсем верно считать, что вся нынешняя улица Горького называлась Тверской. Тверской именовалась только та часть улицы Горького, которая шла от Охотного ряда (сегодняшнего проспекта Маркса) до Триумфальной площади, носящей ныне имя Маяковского. А далее, от Триумфальной и до Александровского вокзала (теперь Белорусский) тянулась уже Тверская-Ямская, в начале которой мы и играли.

Артисты сами ремонтировали здание, красили стены, мыли окна, натирали полы. Вся реконструкция была практически проведена руками студийцев. А если кого-то и приходилось приглашать, то оплачивался труд этих профессиональных рабочих из зарплаты актеров, которую мы получали за счет выездных спектаклей. На первом этаже — зрительский гардероб; тут же — ку-

**ЧЕТВЕРТАЯ СТУДИЯ**  
**МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА**

Триумфальная пл. угол 1-й Тверской-Ямской ул. д. № 4.

**ЧЕТВЕРГ, 23-го НОЯБРЯ 1922 г.,**

**ОТКРЫТИЕ СТУДИИ**  
**ОБЕТОВАННАЯ**  
**ЗЕМЛЯ**

Пьеса в 4-х действиях, В. Семеновича Могана, пер. Б. Ф. Лобозова.

**НАЧАЛО В 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ЧАС. ВЕЧЕРА.**

**Р Е Ц Е Н З У А Р :**

**Суббота, 25-го Ноября — „ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ“.**  
**Воскресенье, 26-го Ноября — „ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ“.**  
**Вторник, 28-го Ноября — „ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ“.**

**Во время действия вход в зрительный зал не допускается.**

Продана билетов в кассе Московского Художественного театра (Камергерский пер., д. 3)  
ежедневно от 10 до 5 ч. и в кассе Студии от 6 до 8 ч. вечера.

500 лет Голландии. Москва, № 1312  
11-я Тверская-Ямская д. Московский театр.

Афиша первого спектакля,  
которым открылась  
4-ая студия МХАТ

рительная комната и туалеты. Маленькая комнатка с окошечком, выходящим на улицу, предназначалась для кассы. Там же была выделена еще одна комнатка, где помещался администратор. Небольшой коридорчик представлял собою «нижнее фойе». На втором этаже устроили буфет для зрителей. Сбоку, в глубине большого фойе — комната дирекции. С другой стороны фойе была еще одна дверь, она вела в бухгалтерию. Все комнаты наверху тоже маленькие. Кстати, дела бухгалтерии вел не профессиональный бухгалтер, нанять которого театру было не по средствам, а артист Михайлов.

Из «верхнего фойе» через две двери публика проходила в небольшой зрительный зал, а поднявшись еще на один лестничный марш, — на балкон. Вот, пожалуй, и все. Добавлю лишь, что освещение и в фойе и в зрительном зале было более чем скромным.

Я подробно рассказываю об этом здании потому, что теперь его нет, и если зрители постарше еще могут припомнить скромное помещение, в котором играл после войны кукольный театр под руководством Сергея Владимировича Образцова и тем самым хотя бы в какой-то мере представят себе «хоромы», в которых обосновалась когда-то «выездная группа» Художественного театра, откуда и пошла Четвертая студия, то зрители помоложе лишены этой возможности. Театр Образцова переехал на Садовое кольцо, а наш бывший театр снесен. Теперь там сквер, и я, проходя мимо него едва ли не ежедневно (живу рядом), вспоминаю свою счастливую юность.

Получив постоянное пристанище, артисты и режиссеры были неподдельно счастливы. И хотя в студии продолжался еще ремонт, устранялись какие-то недоделки, что-то достраивалось, доделывалось, на сцене уже всюю репетировался новый спектакль по пьесе «Обетованная земля», принадлежащей известному тогда во всем мире драматургу и писателю Сомерсету Моэму. (Сегодня пьесы Моэма подзабыты, правда, его романами и новеллами зачитываются и сейчас.)

Четвертая студия Художественного театра руководилась так называемым «правлением», в состав которого входили артисты МХТ, принимавшие участие в спектаклях выездной группы. Среди них были Бурджалов, Раевская, Бабанин, Горский.

Художественным наставником был Владимир Иванович Немирович-Данченко. Работать над спектаклями ему помогали режиссеры-добровольцы из актерской братии, тяготеющие к серьезной аналитической деятельности и сами мечтающие ставить. Однако всю основную работу с «Обетованной землей», все последние репетиции, в том числе и несколько генеральных, вел сам Владимир Иванович. Это мне рассказали в студии, когда я был принят в ее состав.

А случилось это так. Студия объявила прием еще до того, как ремонт здания будущего театра был закончен. Назначили день конкурса, и собралась громадная толпа. В то время отбор не носил ступенчатого характера — первый тур, второй, третий, и все экзамены происходили в один день. А список, надо сказать, оказался большим — 360 человек желали поступить в студию!

Я показывался в отрывке из пьесы «На дне» М. Горького, помните, приход Алешки: «Эй, жи-те-ли!» Помогал мне Александр Чаусов, вместе с которым мы приехали из Вязьмы. Он подавал реплики тех действующих лиц, с которыми связан Алешка.

Закончил я под гробовое молчание экзаменаторов. Председатель комиссии Г. С. Бурджалов, пошептавшись с другими членами экзаменационной комиссии, громко сказал:

— Плотников, вы нам не подходите! Следующий!

Слушали абитуриентов недолго: лишних исполнителей студия набирать не хотела — коллектив уже был сформирован из актеров МХТ. Искали что-то выдающееся. Многих даже не дослушали — говорили: «Достаточно, спасибо!».

Я настолько ясно и живо помню свое самочувствие в тот день, как будто все произошло вчера.

Сколько было передумано в те первые, самые тягостные часы после провала. Я выбрал дело по зову души, то была любовь на всю жизнь, любовь не по расчету. Мне казалось, что я уже что-то понял, что-то умею, за спиной у меня были занятия в Чеховской студии, работа в Театре имени А. В. Луначарского, меня чаще хвалили, нежели ругали, создавалось ощущение, что я расту, прибавляю в мастерстве. Я был убежден, что я на верном пути, и вдруг такой удар. После сурового приговора Бурджалова: «Плотников, вы нам не подходите!» мне стало ясно, что все, что делал я до сих пор в искусстве, — неверно, время прошло напрасно и потеряно безвозвратно. Все это пронеслось в моем сознании, как блеск молнии, неизмеримо быстрее, чем я перечитываю этот абзац.

То поражение стало уроком на всю жизнь; именно с тех пор я скептически отношусь к лестным словам, адресованным актеру Плотникову. Как бы ни отмечали меня, я поверяю свои радостные мгновения теми мыслями, что нахлынули тогда на экзамене в Четвертую студию. Позже я еще не однажды в своей жизни испытывал схожие ощущения — после неудач, после тщетных попыток найти верное решение той или иной роли...

Список державших экзамен был составлен по алфавиту. Настал черед моего друга Шурки Чаусова, артиста, увлекавшегося футболом. Он оказался последним и ему было, несомненно, труднее всех. Прием начался в 10 часов утра, а заканчивался около 10 вечера; экзаменаторы сделали лишь небольшой перерыв. И вот, наконец, вызывают Чаусова и спрашивают, что он будет



читать или показывать. Шурка отвечает: «Я буду петь!». В фойе стоял рояль, но аккомпаниатора найти не смогли.

Пришлось отказаться от пения, поскольку Чаусов сказал, что петь без сопровождения не может. Подумав, Шурка решил показать отрывок из пьесы А. Толстого «Горький цвет» и попросил меня подать реплики.

Настроение у меня было подавленное. Я все думал и думал о своей несостоявшейся судьбе, и, кажется, ничто не могло отвлекать меня от этих горестных размышлений. В памяти прошла вся жизнь: детство, гимназия, смерть родных, Петербург, Москва, литография, Красная гвардия, Вязьма, снова Москва и горестный финал — провал. Вернуться работать в литографию? Остаться в театре? Но как я буду играть, если истинная цена мне — ноль. Экзамены это показали более чем убедительно... Или все-таки вернуться в театр, чтобы учиться... Чтобы попробовать несколько лет спустя еще раз поступить в театральную студию. Но где гарантия успеха? А коли не актер я по призванию, то стоит ли заниматься в театре чужое место? Имею ли на это право?

Я был вне себя и едва ли помню, что происходило вокруг: кто подходил ко мне, о чем спрашивали. Но вот решается судьба моего друга. Я взял написанный от руки текст, сел на стул, жду, когда Чаусов начнет. Ничего играть не стану, буду просто произносить слова текста: нет сил.

Не мудрствуя лукаво, я отвечал партнеру кратко и отчетливо. И тут произошло то, что для меня навсегда останется загадкой: все реплики, которые я подавал Чаусову, принимались коммисией со смехом. Я даже подумал в тот миг, что, видимо, как-то нелепо сию и постарался сесть иначе. Но смех нарастал. Может быть, у меня гимнастерка испачкана или волосы растрепаны? (В то время у меня еще было порядочно волос и я носил прическу на прямой пробор.) Пригладил волосы, осмотрел гимнастерку — нет ничего. А экзаменаторы смеются. Я расстроился: наверное, они мешают Чаусову. Я начал подавать реплики не шевелясь, смотря в одну точку, на своего партнера, чтобы экзаменаторы перестали смеяться. Но что ни реплика — взрыв хохота. Я был в ужасе.

Но неожиданно я ощутил, как растерянность и подавленность сменяются (до сих пор не пойму, почему) подъемом.

Рассказывая о данном эпизоде, я (мне хочется верить) не обманываю ни себя, ни читателя. Я «запомнил» те минуты, «зафиксировал» их не только в памяти, но и в сердце. В первый раз я испытывал не просто чувство удовлетворения собственной работой, удовольствия от игры на сцене, но именно счастье *творчества*. Я чувствовал, что решающую роль в этом взлете играл не текст, который я произносил, а тот человек, которому даны эти слова: образ, который рождался и жил в те мгновения.

Мне смертельно хотелось удержать эти минуты, это неизъяснимое таинство вдохновения, я боялся утратить внезапно возникшее ощущение.

Один раз после очередного взрыва смеха экзаменаторов Шура даже замолчал на несколько секунд, потом снова заговорил, но уже как-то неохотно. Стало ясно, и не только мне, что он «спускает колки» своей роли. Сцена окончилась.

Нам сказали «спасибо» и объявили, что экзамен окончился, а результаты сообщат завтра: список принятых будет вывешен в 11 часов утра, внизу, в раздевалке. Все пришли на следующий день не к 11 часам утра, а раньше. Когда двери открыли, то мы увидели не список, а небольшую записочку: «В Четвертую студию МХТ принят Плотников Н. С.».

Собралась солидная толпа, никто не знал, сколько человек будет принято в студию, многие в глубине души надеялись на удачу, втайне ожидая увидеть в списке свое имя. Теперь все громко спрашивали: «А кто такой Плотников?». Все искали этого счастливлчика. Не отзывался никто: я молча отошел в сторону, ошарашенный таким поворотом событий.

Из 360 человек — одного? Не может быть! Радости я не испытывал: был уверен, что это если и не недоразумение, то какая-нибудь временная мера. Потом что-нибудь изменится, и не в мою, конечно, пользу.

Когда все, наконец, разошлись, я еще раз прочитал этот «список» и заметил, что под фамилией было написано: «Просим прийти для переговоров завтра к 11 часам утра. Правление студии».

Шурка тронул меня за руку:

— Пойдем...

Из студии на Садово-Каретную мы шли молча. Я чувствовал себя виноватым перед Чаусовым. Дома Морской ждал нас с нетерпением, он крикнул:

— Ну что?..

Я молчал. Чаусов сказал:

— Приняли одного Кольку!..

Мы поставили чайник на керосинку, потом пили чай с черным хлебом: сахара не было. Время летело, а мы все молчали и молчали, думая каждый о своем. За окнами стемнело, настроение у всех было тоскливое, идти никуда не хотелось, и мы начали собираться ложиться спать. Разместились как обычно: Морской на своей железной кровати, Чаусов на столе, а я под столом.

На следующее утро я к 11 часам отправился в студию. Сижу внизу. Жду. Подошла какая-то полная женщина и спросила:

— Вы Плотников? Вас приглашает к себе Георгий Сергеевич Бурджалов, он наверху, в кабинете дирекции.

Я — наверх, постучал в дверь и, выждав мгновение, вошел в комнату.

За столом сидел невысокий человек, волосы у него были черные, с проседью, глаза черные и брови совершенно черные. Лицо продолговатое, умное.

Встав и поздоровавшись, Бурджалов предложил мне сесть. Долго, молча смотрел на меня. Я то взгляну на него, то опущу глаза, думаю, зачем он меня позвал? Наконец, Георгий Сергеевич заговорил какими-то междометиями:

— Ну... так... Ну, значит... Вот мы вас приняли в Четвертую студию. Да... приняли... А вы знаете, как образовалась эта студия?..

Я отрицательно покачал головой. Георгий Сергеевич, почему-то несколько обрадовавшись моему признанию, долго рассказывал о создании студии и, наконец, спросил:

— Ну, а вот вы... Что бы вы хотели получить от студии?..

Я сказал, что хочу играть. И вдруг наступила какая-то трагическая пауза. Бурджалов встал, сказал: «Да-а!» и бросил карандаш, который был у него в руках, на стол. Затем снова сел и прочел мне целую лекцию. Смысл ее был в том, что «все хотят играть». Однако для этого нужно еще проявить себя в искусстве, которое здесь, в студии, если говорить строго, еще только начинается. Георгий Сергеевич объяснил мне, что артисты — основатели студии — жалованье получают от тех выездных спектаклей, которые они до сих пор играют в различных клубах Москвы. Средств у студии нет:

— Поймите, платить жалованье вновь принятым мы не можем.

Затем, посмотрев на меня каким-то удивленным взглядом, Бурджалов добавил:

— Вам придется работать. Что вы умеете?

— Все!.. Только электричества боюсь...

— А полы, окна мыть сможете?

— Это все могу,— и рассказал, что до актерства в Вязьме был литографом и работал в типолитографии.

— Так позвольте,— воскликнул Георгий Сергеевич,— стало быть, вы умеете писать печатными буквами?..

— Умею,— ответил я,— и всевозможными шрифтами...

— В таком случае мы найдем вам работу в студии и будем немного за нее платить...

Потом мы долго разговаривали о задачах, которые ставятся перед сотрудниками студии. Бурджалов размышлял вслух о трудностях актерской профессии. Подробно рассказывал о работе в Художественном театре, о сотрудничестве с Константином Сергеевичем Станиславским.

Уже прощаясь со мной, Георгий Сергеевич произнес:

— А работа ваша будет вот в чем выражаться: вы будете писать небольшие вывески на картоне: «Дирекция», «Бухгалтерия», «Администратор», «Актерский вход», «Касса», «Вход воспрещается», «Дамская уборная», «Мужская уборная», «Вход в курительную комнату»...

Потом добавил, что если это хорошо у меня получится, то мне дадут писать что-нибудь еще.

Работа эта, признаюсь, была мне не очень-то по душе, но, к счастью, при определенных навыках (а они у меня были) много времени не требовала. Я быстро справлялся с поручениями, и ничто не мешало мне проводить все дни с утра до вечера в студии. Меня тянуло туда, мне все казалось там необыкновенно важным и интересным, особенно репетиции «Обетованной земли»: на некоторых из них уже бывал Немирович-Данченко.

Однажды Владимир Иванович сказал, чтобы я записывал все, что он будет мне тихонько говорить. То были замечания артистам. Немирович-Данченко работал с увлечением, и в конце репетиции я исписывал много листов бумаги. Сейчас вспоминаю, что во время репетиции я больше смотрел на Владимира Ивановича, чем на сцену. Иногда он наклонялся ко мне и шепотом говорил о каких-то поправках в действиях актера, я тут же все записывал. Я постоянно ходил на репетиции. Порученные мне плакатики с скучными надписями я делал ночью, причем рисовать приходилось мне в крайне неудобном месте — на окне, поскольку на столе спал Шура Чаусов... За несколько таких «вывесок» я получил какие-то гроши, и на эти весьма скромные средства существовал. Наверное, можно было найти какое-то дело, но на другую работу я все-таки не поступал: не хотелось ничего пропускать в студии.

Каждый раз после репетиции Владимир Иванович поднимался на сцену и звал меня с собой. Там я читал записанные мной замечания, и он весьма подробно, опираясь на эти замечания, рассказывал артистам, что они делают верно, а что — нет, в чем ошибаются, что упускают. Немирович-Данченко подчеркивал, как важно видеть, понимать разницу между ролью, которую играет артист, и образом, который он мечтает создать, на котором настаивает режиссер, ставящий спектакль.

Поскольку я постоянно записывал все замечания Владимира Ивановича, то практически у меня рождалась стенограмма всей постановочной работы. Записи эти я бережно хранил два десятка лет, но, к несчастью, в войну, когда мои бумаги остались на даче, пожилая женщина, жившая там, сожгла их; потом она объяснила свои действия прозаически просто, — ей нечем было растапливать печь.

Владимир Иванович всегда делал замечания в высшей степени деликатно, он разъяснял все подробно, но без лишних слов.

Его рекомендации воспринимались как совет молодому артисту, у которого маститый режиссер как бы спрашивал: «А вы как думаете?».

Некоторые исполнители серьезно работали над ролью, и эти замечания помогали им глубже вникать в те задачи, что ставил перед ними Немирович-Данченко. Однако было и иное отношение к делу. Тогда я впервые воочию убедился, сколь велика разница между теми актерами, которые работали над собой и теми, кто себя не особенно утруждал.

Владимир Иванович бывал на репетициях не каждый день, но, придя на очередное занятие, помнил все, что было на предыдущем. Я вскоре уже не удивлялся, когда он говорил актеру или актрисе:

— А ведь мы с вами на прошлой репетиции договорились, что это нужно изменить, да и мизансцена тоже должна быть иной!

И обращаясь к режиссеру, который вел репетицию без него, Немирович-Данченко спрашивал с недоумением:

— Вы же были на той репетиции, да и у Плотникова все записано. Так почему вы к нему не обратились? Почему не сверились с записями и не сделали все так, как следовало бы?

Все молчали, а я-то уж совсем не знал, куда себя девать. Положение — хуже не придумаешь. Выходило, что я по собственной инициативе стал едва ли не каким-то помощником нашего руководителя. Но ведь это не так! Записывать замечания Владимира Ивановича я начал по его просьбе, в интересах дела, в интересах всех актеров, занятых в будущем спектакле. Конечно, все знали, что я веду эти записи. Но то ли это расклатывалось, как личное дело Немировича-Данченко, то ли замечания казались не обязательными, то ли по каким-то другим соображениям, — так или иначе никто ко мне не обращался.

Потом я понял, что студия была в то время в стадии становления, и едва ли не каждый ее сотрудник, независимо от театрального и житейского опыта, стремился внести свой вклад в будущий спектакль. Такое усердие не всегда подкреплялось необходимым запасом знаний, вкусом. Этого, конечно, по молодости лет, не понимали, действовали зачастую на свой страх и риск. Режиссер все хотел сделать по-своему, будучи искренне убежден, что так будет лучше, чем у Владимира Ивановича. И артисты настаивали каждый на своем — один на одном, другой — совершенно на ином; в целом будущего спектакля никто не видел.

Немирович-Данченко иногда приходил с измененным текстом той или иной сцены. Пробовали новый вариант, и артисты чаще всего говорили: «Ой, как хорошо, насколько так лучше!». В этом не было и намека на подхалимство — он был опытным

драматургом, превосходно знающим сцену, и его уточнения, коррективы всегда были по существу, они углубляли идею пьесы и спектакля.

Но вот начинался прогон какой-то картины, акта или сцены, и вдруг Владимир Иванович спокойно, хотя, может быть, несколько неожиданно говорил:

— Вот здесь остановимся! Я много думал об этой сцене и решил ее переставить, кое-что изменить в ней...

И только окончательно добившись от артистов нужных результатов, Немирович-Данченко спрашивал у режиссера:

— Вам, надеюсь, ясно, как и что делать? Я не приду несколько дней, пожалуйста, поработайте с актерами и закрепите достигнутое на сегодняшней репетиции!

Однажды произошел загадочный случай. Наша дирекция в те дни, когда в студии появлялся Владимир Иванович, обычно просила меня, как человека молодого, найти извозчика, чтобы тот к моменту окончания репетиции подъехал к подъезду студии. И вот как-то раз я лихо подкатил на извозчике с белой лошадю; Владимир Иванович только что вышел. Он увидел белую лошадь и внезапно изменился в лице: казался растерянным и рассерженным. Я, не понимая ничего, вопросительно смотрел на Немировича-Данченко, который остановился резко, решительно, неожиданно. Он сказал с гневом, не обращаясь ни к кому конкретно, что он на извозчике с белой лошадю не поедет. Я быстро отпустил этого «таксиста» тех лет, бросился искать другого и вскоре прикатил на лошади темно-коричневого цвета. Владимир Иванович только поблагодарил, сел в пролетку, и извозчик умчал его домой.

Мы все недоумевали: почему Немирович-Данченко не поехал на белой лошади? Примета? Какие-то неприятные воспоминания? Так этот случай до сих пор и остался для меня весьма таинственным.

Работа над «Обетованной землей» шла, и спектакль успешно подвигался к премьере. Начались генеральные. Немирович-Данченко приходил на каждую репетицию, и замечаний артистам становилось все меньше и меньше. Я по-прежнему с бумагой и карандашом сидел около Владимира Ивановича, иногда он шептал мне что-то, совсем немного, чувствовалось, что претензий к исполнителям у него почти нет. После генеральных все собирались в нижнем актерском фойе, туда приходил и Владимир Иванович. Ко мне по поводу записей он почти уже не обращался: их было мало и он знал их наизусть.

Наконец, был назначен день официального открытия Четвертой студии Московского Художественного театра.

Открывалась она 23 ноября 1922 года спектаклем «Обетованная земля» Сомерсета Моэма.

Перед началом на сцену вышел Владимир Иванович и, обращаясь к переполненному залу, сказал, что артисты волнуются и он просит их извинить: театр и актеры молоды, в спектакле есть люди, которые впервые выступают на сцене.

— Будьте снисходительны! — закончил свое обращение Владимир Иванович.

К счастью, все прошло хорошо, хотя без «накладки» все-таки не обошлось.

Начался спектакль нормально. Первые два акта — без всяких помех и «спотыканий». Но вот начался третий акт. На сцене двое — М. Жданова и Д. Власов, исполнявшие главные роли. По ходу действия Власов должен был зажечь лампу, которая была над столом. Он чиркнул



Триумфальная площадь

Тел. 1-62-31  
3-74-66

Эмблема Московского Реалистического театра, созданного из 4-ой студии МХАТ. В эмблеме использован эскиз декорации («берег моря») из спектакля «Обетованная земля» С. Моэма, которым открылась 4-ая студия МХАТ

зрителя на злополучной лампе. Жданова и Власов сели за стол, не замечая, что происходит с лампой. Но когда она через несколько минут снова «сама» зажглась, в зале возник смех. Потом опять погасла — и оживление среди зрителей стало всеобщим: вслед за смехом раздались аплодисменты. Артисты, однако, понятия не имели, что происходит; позже они нам рассказали, что терялись в догадках, пытаясь понять, почему публика так веселится. Они смотрели друг на друга и тыкали вилками в хлеб, который должен был изображать какое-то вкусное блюдо.

спичкой, снял стекло у керосиновой лампы, сделал вид, что зажигает фитиль, электрическая лампочка вспыхнула, и комната мгновенно осветилась ярким светом. После этого действующие лица сняли пальто и продолжили что-то говорить. Вдруг лампа погасла, но освещение сцены оставалось ярким, как было при зажженной лампе. Власов, увидев, что лампа не горит, только хотел снова «зажечь» фитиль, как лампа почему-то вновь загорелась.

Надо ли говорить, что она почти тут же снова погасла. Однако совершенно справедливо артист решил к ней больше не подходить: нельзя было задерживать спектакль, нарушать его темп и целостность, фиксируя внимание

Власов от волнения начал есть быстрее, чем едят обычно: он просто не успевал проглотить кусок, который только что положил в рот. Смех становился все громче. Когда наступила короткая пауза и на мгновение в зрительном зале установилась тишина, относительная, конечно, Владимир Иванович, сидевший в партере, громко сказал:

— Власов, загасите совсем лампу, выверните ее...

Власов посмотрел на мигающий светильник, спокойно встал, снял стекло, вывернул электрическую лампочку и снова надел стекло. Сел за стол, и сцена продолжалась. Играли ее артисты так, как не играли никогда, ни на рабочих репетициях, ни на генеральных.

Спектакль имел успех, и зрители устроили овацию. Когда публика разошлась, в большом фойе наверху накрыли стол. Было много вкусного, от чего мы отвыкли, едва ли не забыли: сыр, колбаса, масло... Однако праздничным был не только стол, но и слова, которые были высказаны о первом спектакле Четвертой студии.

Немирович-Данченко присутствовал на вечере недолго, но все же произнес небольшую речь. Он говорил о том, что в искусстве самое основное, самое трудное и самое опасное — начало. Почему? Именно оно во многом определяет будущий путь театра, верно начатое всегда очень трудно удержать, и потом именно в начале таится угроза последующих ошибок. Он обращал внимание на самое важное — на живую душу театра:

— Наше искусство тем только велико и доступно, что оно понятно всем. Сегодня вы это доказали. И нужно уметь не только хранить верность правде в своем творчестве, но и постоянно воспитывать в себе, совершенствовать, укреплять и углублять это качество, этот основополагающий принцип творчества. Артист, как и каждый художник, должен быть верен своему искусству даже у подножия эшафота, как говорил когда-то Бальзак...

Владимир Иванович любезно распрощался с нами и ушел.

У подъезда стоял извозчик. Лошадь была темного цвета.

Я охотно откликнулся на приглашение проводить его.

Ехать было недалеко, но все же и за этот короткий путь я услышал много интересного. Немирович-Данченко говорил о том, какое великое значение имеет создание полноценного творческого коллектива, об ответственности каждого за нравственное здоровье этого коллектива; о том, что на примере театрального искусства, может быть, лучше, чем на примере любого другого, видно, какие громадные пласты смелости, дерзновения, фантазии заложены в человеке.

Проводив Владимира Ивановича, я шел домой на Садово-Каретную. Я тогда, конечно, только смутно догадывался, какую величайшую роль в моей жизни сыграет Немирович-Данченко.



Его простые слова остались в моей памяти навсегда, и даже сейчас, спустя пять с половиной десятков лет, они живут в моем сердце.

Тем временем к постановке была принята новая пьеса, комедия Шаховского, Грибоедова и Хмельницкого. У нас она называлась «Своя семья», хотя у авторов было другое название: «Замужняя невеста».

В этой пьесе был занят и я.

Немирович-Данченко вел первые рабочие репетиции и выпускал премьеру. Я вспоминаю Владимира Иванович не только как выдающегося режиссера, который видел целиком, во всех подробностях будущий спектакль, когда работа над ним только начиналась, но и как одареннейшего педагога. Он знал все роли, понимал, как они соотносятся одна с другой. Он умел подсказать актеру то, без чего исполнитель не смог бы расти в своей роли, открывая на каждой репетиции, на каждом спектакле что-то новое.

Очень тонко умел Владимир Иванович подсказывать (очень редко — показывать) в женских ролях. Какие-то штрихи, мелочи поведения. В мимолетном, казалось бы едва заметном движении, случайном взгляде он обращал внимание на такие моменты, мысль о которых самой актрисе и в голову не приходила.

А мужчинам-актерам подсказы режиссера были просто феноменально точны и удачны.

В этой пьесе, в частности, был пожилой учитель, который «учинял» экзамен молодой женщине, жене гусара. Экзаменовал он уже изрядно хвадив спиртного. Актер, исполнявший эту роль, естественно, как мне казалось, «играл» пьяного и оттого, пожалуй, даже излишне «ломался». Получался у него не учитель из дворянского сословия, а просто «пьяный сапожник», как определил позже поведение героя Владимир Иванович.

Посмотрев несколько репетиций, и в частности эту сцену, Немирович-Данченко в высшей степени любезно и мягко произнес вполголоса:

— Извините, пожалуйста, я остановлю репетицию!..

И поднялся на сцену. Был он в этот день, как, впрочем, и всегда, щегольски одет. Чистейший крахмальный воротничок, широко завязанный галстук с булавкой. Белоснежная манишка и такие же манжеты, пиджак темного цвета (как и весь костюм), высокий жилет: брюки так отутюжены, что казалось, будто он только что от портного, лакированные ботинки. Хотелось потрогать, чтобы убедиться, настоящее ли все это. Прекрасно причесанная седая голова, «взлызы» такие большие, что лоб казался крупнее сократовского, выхоленная борода подстрижена с необыкновенной тщательностью и так, что казалось, будто она

раздвоена. Во Владимире Ивановиче чувствовалась, как говорят, порода, он был воплощением элегантности и аристократизма. Причем, это было естественно, органично. Роскошные свои одеяния он носил как повседневное платье.

Вот в таком виде и вышел он на сцену, остановив очередную репетицию будущего спектакля «Своя семья». Роль учителя играл артист Борис Снигирев.

Владимир Иванович попросил его тут же повторить сцену экзамена. Снигирев, изображая пьяного, пошел вразвалку, шатаясь...

— Как вы идете!.. Вот-вот, хватаетесь за стул, за стол, за кресло, за подоконник. Как пьяный, который едва держится на ногах. Но ведь, если человек вашего положения, а вы — учитель, и выпьет, то непременно постарается это скрыть. Он никогда не позволит себе ходить спотыкаясь, шататься из стороны в сторону и даже икать. Это совершенно недопустимо, ваше поведение никак не согласуется с поведением всех окружающих вас лиц. Все скромные и деликатные люди, а вы среди них — инородное тело. А это невозможно: вас бы просто не пригласили в приличное общество. В других сценах вы играете верно, а вот в сцене опьянения совсем неверно. Я вам раскрою один нехитрый секрет, а вы уж попробуйте справиться с тем, что я от вас прошу. Вы ведь, наверное, и сами подметили, что пьяный, если сохранились у него какие-то представления о том, что прилично, а что — нет, всегда хочет казаться трезвым, да и поведение его, как ему кажется, изысканное. Его как раз и выдает эта излишняя, нарочитая изысканность. И еще, когда пьяный идет, он идет так же, как трезвый, только немного выше поднимает ноги. Вы представляете, какая у него походка, как все это выглядит?..

Владимир Иванович сошел вниз в партер и попросил повторить сцену. Снигирев был артист комедийный, талантливый, и когда он тут же попробовал походку, которую ему предложил Владимир Иванович, получилось очень смешно и точно.

Владимир Иванович разговаривал с Снигиревым не как учитель с учеником, а как его коллега, который просто более опытен. Он приглашал товарища к размышлению, как бы напоминал о том, что актер, конечно же, хорошо знает, но сейчас случайно забыл. Он очень любил, когда исполнители принимали его подсказ за свои собственные находки, за свое решение. Владимир Иванович умел развивать актерскую фантазию, не насиловать индивидуальность, не натаскивая на режиссерское видение той или иной сцены.

Готовили «Свою семью» долго, хотя в репертуаре у нас был пока только один спектакль—«Обетованная земля», и требовалось как можно скорее выпустить следующую пьесу. Работали не только днем, но и вечером, однако эти репетиции всегда были,

к сожалению, неполноценными, так как артисты, занятые в «Своей семье», почти все играли и в спектакле «Обетованная земля». Все же каждый вечер хотя бы понемногу, хотя бы отдельные куски, но репетировали: участники вечернего спектакля, в перерывах между выходами, приходили и работали с нами.

Не думаю, что это помогало им лучше и интереснее играть на сцене, и потому, видимо, во время первых представлений «Обетованной земли» Владимир Иванович не разрешал актерам, занятым в спектакле, приходить на вечерние репетиции. И лишь только, когда актеры по-настоящему освоились в своих ролях, им было позволено отрываться во время спектакля для работы над новой постановкой.

Владимир Иванович любил, чтобы актер при минимуме жестов произносил максимум слов, он неустанно напоминал, что на одно какое-то движение должна приходиться большая фраза или лучше даже несколько фраз. Этим режиссер добивался от исполнителя умения «думать» теми словами, которые тот произносил.

Сейчас я понимаю, что скорее всего именно в этом и заключалась прелесть и вместе с тем убедительность решения спектакля «Своя семья».

И вот настает долгожданный день — премьера «Своей семьи», на ней присутствовали Анатолий Васильевич Луначарский и Наталья Александровна Розенель.

Спектакль прошел с успехом. Опасения Немировича-Данченко не оправдались. А больше всего боялся он упреков в «академичности». Помню, на последней генеральной Владимир Иванович собрал всех внизу, поблагодарил за труд и добавил, что спектакль ему нравится своей тонкостью, изяществом, культурой слова (а пьеса эта, надо заметить, в стихах). И закончил несколько неожиданно:

— Если нас и будут ругать, то только за «академичность»...

В спектакле, правда, было нечто «академическое», но зато мысль, идея была ясна и доходчива.

Мы провожали Владимира Ивановича всей гурьбой. Был он в превосходном настроении, каждому сказал что-то веселое, пошутил о чем-то, а обращаясь к Сергею Морскому, неожиданно спросил:

— Давно хотел поинтересоваться. Ваша фамилия — по отцу или театральным псевдоним?..

Морской ответил, что это не псевдоним.

— А... Знаете ли, в одной из моих пьес есть действующее лицо Морской. Вот мне и казалось, что вы ее оттуда взяли,— пояснил Владимир Иванович.

Четвертая студия становилась на ноги. Это оказалось процессом не очень мучительным, как порой случалось, да и сего-

дня случается. Новый коллектив довольно быстро окреп и смог отправиться в самостоятельное плавание по беспокойному, полному бурь морю театрального искусства. О Четвертой студии заговорили, ее признали. Касса работала с полной нагрузкой. Достать к нам билет было нелегко. Все вошло в колею.

Разговорились как-то с Немировичем-Данченко о житейском бытии молодежи. Узнав, что живем мы почти впроголодь, он обещал устроить выступления в массовых сценах спектаклей МХТ. Через некоторое время нас вызвали и сказали, что мы будем заняты в «Синей птице». Нас одели в черные бархатные костюмы. Костюм натягивался как трико почти на голое тело и закрывал всего исполнителя с ног до головы: были только маленькие прорезы для глаз. Такой «черный человек» нес белый предмет или цифру, раскачивая ими на фоне черного бархата. Создавалось впечатление, что предметы движутся сами, поскольку на черном бархате черные люди не были видны; помогало этому фокусу и освещение.



1929  
Дан

Дружеский шарж  
заслуженного артиста РСФСР  
П. М. Аржанова, 1929 г.

В течение месяца нам приходилось участвовать в разных спектаклях по нескольку раз, и за каждое выступление нам платили деньги, пусть небольшие, но они очень помогали нам.

А вскоре мне начали платить и в студии, поскольку я был назначен на роль Хорнби дублером в «Обетованной земле». Как я ее играл? Никто об этом ничего не говорил, и я пришел к выводу, что играю посредственно, хотя и пристойно, иначе меня заменили бы.

Хотел бы заметить в этой связи, что молодым актерам крайне важно получать оценку своей игры: такая оценка — своеобразный ориентир, она помогает верно разобраться в том, что получается, а что, напротив не удается, над чем следует работать. Не знаю, как бы я смог сориентироваться в работе над ролью, если бы меня однажды не посмотрел Немирович.

Роль эта была комедийная, интересная, и, еще не получив ее, я, сидя рядом с Владимиром Ивановичем во время всех репетиций, много думал о том, как бы сыграл Хорнби. Я знал пьесу наизусть; не только реплики Хорнби — слова всех героев «Обетованной земли». Я любил их, привык к ним, как можно привыкнуть к кому-то очень близкому, хорошо знакомому, с кем общаешься изо дня в день. А комментарии и пояснения, советы и рекомендации, поправки, предлагаемые Владимиром Ивановичем, помогли мне разобраться в сути, в идее и пьесе в целом, и каждой роли в отдельности. Ведь я не просто записывал все замечания, которые «шептал» мне на ухо Владимир Иванович, но и запоминал их, думал над ними, «переваривал» их в своем сознании. И поскольку я в душе своей прочувствовал, пережил роль Хорнби еще до того, как стал работать над ней, то начинал я не на пустом месте, не с нуля.

— Недаром вы сидели рядом со мной на всех репетициях, Плотников, это вам пошло на пользу... Рад, что во многом вы меня поняли,— сказал Владимир Иванович.

Я поблагодарил Немировича-Данченко, на что он ответил:

— Ну, я-то тут при чем? В этом успехе только ваша заслуга!

А в «Периколе» я играл уличного затейника, который выходил с дрессированными собаками, делал кульбит и увлекал за собой всю толпу, находившуюся в это время на сцене. Владимир Иванович ежедневно бывал на репетициях. И вот однажды заиграла музыка, хор запел: «Здесь увидеть может всяк дрессированных собак». Я высказываю, делаю кульбит, кричу: «Ой-ля-ля, ой-ля-ля», и стою на месте, не зная, что мне делать. Подумаю немного, я еще раз сделал кульбит и снова заорал: «Ой-ля-ля». И опять стою.

Владимир Иванович прервал репетицию и, обращаясь ко мне, спросил:

— Плотников, вы знаете свою задачу?

— Знаю,— ответил я,— мне нужно перевернуться, сделать кульбит.

— Ну, какая же это задача? Вам нужно сделать кульбит и увлечь за собой толпу. Повторите вашу сцену...

Я сразу выскочил из-за кулис, сделал два кульбита, закричал свое «ой-ля-ля» и, уводя собак, которые будут там, за кулисами, показывать свои «фокусы», замахал руками, приглашая за собой толпу. Прodelал это я стремительно, темпераментно, увлеченно, и каждому захотелось пойти посмотреть, что же сейчас покажут дрессированные собаки: все с увлечением рванулись за кулисы. Осталась только одна пара, которой и надлежало быть — по действию — на сцене.

Когда все ушли, я услышал голос Владимира Ивановича:

— Вот это верно понятая задача! Молодец!

Для меня Четвертая студия — не только моя первая московская сцена. Но прежде всего уроки Немировича-Данченко, открывшие мне сложный, неисчерпаемый мир театра.

И еще одно важнейшее в моей жизни событие связано с Четвертой студией.

Я познакомился со своей будущей женой Клавдией Ивановой в 1924 году, когда Каля училась в танцевальной студии Веры Майя.

Худенькая, она тогда была как тростиночка и необыкновенно красивая. Наверное, мы не могли не встретиться. Не только потому, что так было предопределено судьбой, но и потому, что работали и учились по соседству.

Напротив Четвертой студии, на другой стороне Первой Тверской-Ямской была школа, руководимая Верой Майя, и девушки из этой танцевальной студии по понедельникам, когда у нас был выходной, устраивали вечера, используя для своих концертов наш зал. И вот я увидел танцовщицу, совсем молоденькую, она казалась воздушной, невесомой и вроде бы даже не танцевала, а порхала над сценой.

В тот понедельник билеты были распроданы полностью, однако в зрительном зале как раз около меня оказалось почему-то одно свободное местечко. И вот, когда концерт уже идет, в темный зал входит девушка и наощупь пробирается вдоль ряда. Я ей и говорю:

— Пожалуйста, садитесь, здесь свободно...

Она села и спустя какое-то время шепчет:

— Вы смотрели сейчас?.. Я танцевала...

— Это вы?

— Я...

— Какая молодец...

Я сразу почувствовал, что девушка какая-то необыкновенная.

— Хотите мороженого?..

Она удивленно пожалала плечами:

— Хочу, жарко, не отдышалась еще, но где же его взять...

Я вскочил:

— Сейчас приду...

В антракте в нашей студии продавали мороженое, и я, разумеется, это прекрасно знал. Выскочил в фойе и вижу, что продавщица куда-то отошла. Смотрю, вафли лежат, а ложки нет. Я положил вафлю прямо на руку, другой рукой нацарапал мороженого, прикрыл его сверху второй вафлей. Потом сделал еще одну порцию, завернул все в платок и помчался в зрительный зал. Пробрался к своему месту и счастливо прошептал:

— Ешьте, пожалуйста...

Она удивилась:

— Где же вы это достали?..

И мы начали есть мороженое.

Потом она собралась уходить — ей нужно было готовиться ко второму танцу.

— Я вас потом провожу, можно?

А она отвечает:

— Меня некуда провожать, я напротив живу...

— Значит, туда и провожу...

Она засмеялась:

— Чтобы я дорогу до соседнего дома не потеряла?

Я расспрашивал ее обо всем — и как она занимается, и кем надеется стать в будущем, и в котором часу заканчиваются ее занятия. И, чтобы встретить ее, начал приходить к школе каждый день.

Но однажды все кончилось. Мы погуляли, я проводил ее домой, и, прощаясь, она вдруг говорит:

— Вы меня, пожалуйста, больше не встречайте... Нас Вера Майя ругает, когда за нами кто-нибудь ухаживает...

Я был страшно удивлен:

— Что же здесь плохого? Почему бы нам не встречаться?..

— Нет, нет, не надо. Я боюсь...

Но я пришел на следующий день, как всегда, к концу занятий. Выходит одна девушка, другая, третья, кажется, все прошли, а Кали нет. Сажу и жду.

Спустя какое-то время ко мне подходит служительница и спрашивает, кого, мол, ждете, молодой человек.

Объясняю.

— А она давно ушла...

— Как ушла? Она не проходила...

— Она через окно...

Смотрю, окно и вправду расположено прямо над землей и выходит во двор.

И с тех пор Каля меня избегала — это было ужасно обидно. Наверное, я казался ей, двадцатилетней, очень старым: мне было в ту пору уже двадцать семь лет.

А потом мы опять случайно встретились, и теперь уже виделись каждый день. Гуляли, ходили в кино, Каля смотрела все спектакли, в которых я был занят, а я, в свою очередь, ездил на все концертные выступления танцевальной школы, в которых принимала участие Каля.

А поженились мы только после того, как я получил комнату. На Садово-Каретной, в доме № 8 я еще долго жил с Морским. Потом, наконец, ему дали большую комнату, а мне оставили эту маленькую. И вот тогда-то мы и создали семью.

Но, живя дружно и счастливо, как муж и жена, мы не расписывались года три. Тогда этому молодежь не придавала слиш-

ком большого значения: считали, что главное — существо брака, а не его форма. Любовь и уважение почитались более надежными устоями, чем регистрация в казенной книге. Да и расписались мы только потому, что этого потребовали обстоятельства. Я тогда работал на Московской Белорусско-Балтийской железной дороге — вел драмкружок — и мне, как служащему МБЖД, полагался бесплатный (или с существенной скидкой, не помню сейчас) проездной билет. Льготный билет могла получить и жена... И когда мы впервые решили вместе поехать отдохнуть в Крым, я пришел за билетами для себя и для Кали. Мне, однако, ответили, что я должен принести справку, подтверждающую, что мы расписаны. Вот тогда-то мы и пошли в загс.

Я не был убежденным противником таких вот формальностей, и поэтому без каких-либо душевных колебаний зарегистрировал брак. А вот некоторые мои товарищи видели в этом нечто для себя обидное. Они не желали, как объяснил свои чувства один мой коллега, «верить бумажке больше, чем самим себе». Так и прожили мои друзья всю свою жизнь счастливо и дружно до глубокой старости, оставаясь формально при этом чужими людьми.

Не поймите только, что я выступаю против института брака. Я просто рассказываю о нравах и настроениях, отличающих моих сверстников, чья молодость пришлось на теперь уже далекие 20-е годы.

К тому времени я стал преподавателем. Играя по-прежнему в Четвертой студии, я преподавал в театральном институте, который получил впоследствии свое нынешнее название — ГИТИС. Проработал я там в общей сложности лет двадцать.

И вот когда на курсе мы ставили пьесу М. Горького «Мещане», выяснилось, что не хватает девушки, которая смогла бы сыграть роль в этом спектакле. Я решил позвать Калю. Она хорошо сыграла порученную роль, стала студенткой ГИТИСа, и я перевел ее на следующий курс.

Директором нашего института была Анна Фурманова, жена известного писателя Дмитрия Фурманова. Однажды она пригласила меня к себе и извиняющимся тоном сказала:

— Николай Сергеевич, вы простите меня, но говорят, что это неудобно — и преподаватель Плотников и студентка у него на курсе Плотникова... Давайте мы переведем ее на режиссерский факультет...

Время было в этом отношении строгое, и мы, обсудив с Калей ситуацию, о которой до сего дня просто не думали, решили, что директор предлагает наилучший вариант. Клавдия Ивановна перешла на режиссерский факультет к Василию Григорьевичу Сахновскому. Училась она хорошо, да и педагог был отменный: талантливый, по настоящему творческий художник.



Когда началась война и Театр имени Евг. Вахтангова был направлен в город Омск, мы расстались с Калей: семьи актеров нашего театра еще раньше были эвакуированы под Казань в город Лаишев. Клавдия Ивановна уехала туда с нашим сыном Сережей, которому было двенадцать лет.

Прошло несколько месяцев, прежде чем мы встретились. В Лаишев была послана телеграмма, где говорилось, что семьи таких-то и таких-то актеров могут выехать в Омск. В числе других была и семья Андрея Львовича Абрикосова. А вот моей в этом списке не оказалось. Тогда Абрикосов сказал, что если Плотниковых с ним не отправят, то и он из Лаишева не поедет. Получилось, что мои приехали в Омск вместе с Абрикосовыми.

С Андреем Львовичем мы дружили давно, еще с Четвертой студии МХАТ. И получилось так, что мы и в Вахтанговский театр пришли одновременно, буквально в один год. Даже свои первые роли мы сыграли в одном спектакле: «Без вины виноватые», я — Шмагу, Абрикосов — Незнамова. Поставил этот спектакль прекрасный режиссер и чудеснейший человек Иосиф Матвеевич Рапопорт...

К приезду семьи в Омск я разыскал комнатку, — там и прожили мы всю эвакуацию. Хозяева, которые приняли нас, оказались милыми и добрыми людьми.

Клавдия Ивановна дома сидеть не могла, да и не хотела — не в ее характере это было. К счастью, дело по душе нашлось: работа режиссера в местной филармонии.

В сентябре 1942 года Клавдию Ивановну вызвало руководство Омской филармонии и предложило поехать на фронт для оказания помощи художественной самодеятельности в армии. Грустно нам с Сережей было оставаться одним. Но Кале очень хотелось сделать настоящую большую работу. И она ее сделала. На протяжении всей нашей жизни Каля была деятельным началом нашей семьи. Последнее и окончательное решение всегда принимала она. Эта поездка на фронт была одной из самых ярких страниц жизни Клавдии Ивановны.

У нас дома в семейном архиве хранится документ — «Характеристика о работе среди личного состава 23 САП при 21А. Плотниковой Клавдии Ивановны». Эта пожелтевшая, обтрепанная по краям бумажка лучше чем любой рассказ восстанавливает то суровое время накануне великого перелома всей войны — Сталинградскую битву. На бланке Политического отдела 21 армии отпечатана эта характеристика, в которой сказано:

«Товарищ Плотникова К. И. проработала в частях нашей армии свыше месяца и провела большую работу по консультации кружков самодеятельности частей и соединений. Наиболее ценной ее работой явилась постановка пьесы «Фронт» тов. Корнейчука в 23 Смешанном Авиационном полку. Не считаясь со вре-

менем, приложила все свои силы и способности в деле постановки этой пьесы силами самодеятельности полка. За короткий промежуток времени, работая с совершенно неопытным в театральном искусстве коллективом тов. Плотникова добилась решающих успехов и пьеса была поставлена в срок, назначенный командованием, в день 25 годовщины Великой Октябрьской социалистической революции.

Постановка пьесы «Фронт» вызвала большое восхищение среди личного состава и батальона, которые дали высокую оценку работе актеров и особенно т. Плотниковой в ее большой организаторской способности, как в деле подготовки актеров, а также в деле декораций, бутафории, реквизитов, и, учитывая полное отсутствие материала и условий, т. Плотникова все же добилась больших успехов в работе постановки пьесы «Фронт».

Такая работа доказывает, что приезжающие в Действующую армию работники искусства могут оказывать практическую помощь красноармейской самодеятельности. Тов. Плотникова своим трудом и настойчивостью показала, что является настоящим патриотом нашей Родины, все силы отдающим фронту.

Отмечая большую самоотверженную работу тов. Плотниковой К. И., Командование полка объявило благодарность.

За Начальника политотдела 21 армии  
старший батальонный комиссар  
*Бронников*

Командир 23 САП майор  
*Иванов.»*

Об этой работе Клавдии Ивановны рассказывала и «Вечерняя Москва», поместив короткий рассказ и фотографию из спектакля «Фронт».

Характеристика помечена 12 ноября 1942 года, а через неделю — 19 ноября летчики-артисты, участники спектакля «Фронт», стали фронтовыми участниками великой битвы на Волге.

Такие дни не забываются. Это было действительно «боевое крещение» Клавдии Ивановны как театрального режиссера.

Когда же в сорок третьем мы все вернулись в Москву, Клавдия Ивановна стала работать режиссером в Театре Вахтангова. Была сна и ассистентом Бориса Евгеньевича Захавы, когда он ставил спектакль «Великий государь». Она очень помогала актерам, как рассказывали они мне, и я склонен полагать, что благодарность эта объяснялась не столько их любезностью, сколько оценкой реальной помощи Клавдии Ивановны. Впрочем, и я сам ощутил эту помощь в полной мере, поскольку тоже был занят в этом спектакле — играл князя Шуйского.

В Театре киноактера вместе с Клавдией Ивановной мы поставили: «Дети Ванюшина» Найденова, «Машенька» Афиногенова, «За тех, кто в море» Лавренева, «Последние» Горького и «Дядюшкин сон» Достоевского. Тут уже Каля была не ассистентом, а самостоятельным режиссером.

К женщинам, пробующим свои силы в режиссуре, относятся скептически. Потому ли, что это сугубо «мужская» работа? Не знаю. Попадалось на моем жизненном пути и режиссеры-женщины, решительно и смело ведущие группы.

Вспоминаю, в частности, встречи с Линой Семеновной Самборской. Когда мы приехали в Омск, она там возглавляла театр. Самборская была настолько творчески уверена в себе, что без особого, кажется, труда, убедила местные власти и вахтанговцев: три дня в неделю будем играть мы, а три дня — местная труппа. Седьмой день — по очереди.

Самборская не уехала с театром из города — она имела все основания верить, что справится с конкуренцией москвичей. В других же случаях местные театры не рисковали, не брались соперничать со столичными гостями и уезжали работать куда-нибудь «в глубинку», дабы не смущать свою публику вопросом, кто сильнее, а кто слабее.

Поскольку Лина Семеновна дружила с Клавдией Ивановной, то я имел возможность познакомиться с Самборской ближе, лучше узнать ее и убедиться, что это весьма эрудированный, интересный художник, по праву возглавляющий театр.

В начале 50-х годов меня направили на работу в театр, организованный в Группе Советских войск в Германии, и Клавдия Ивановна поехала вместе со мной. Я был художественным руководителем, она режиссером, и мы поставили много спектаклей. Нас награждали, всячески хвалили, но главная награда для художника — творческое удовлетворение, и там мы испытали его в полной мере.

Каля была моложе меня на семь лет, но еще в молодости, когда разница эта в годах более заметна, я охотно прислушивался к замечаниям жены, и обычно находил ее рекомендации верными и полезными. Советы Клавдии Ивановны были не просто профессиональны. Само это понятие, достаточно лестное, не отражает характера ее помощи. Главное, что эти советы позволяли мне раскрываться в большей степени, чем мог я это сделать сам, один.

Мы понимали друг друга на протяжении полувека.

Успели справить золотую свадьбу. Радостный был день и печальный. Радостный потому, что не утратили мы интереса и уважения друг к другу. Почему печальный? Малолетним был наш праздник: немного, совсем немного осталось в живых друзей юности, наших сверстников.

## «Свой» театр

Наша студия так же, как и остальные, работала под эгидой Художественного театра. Но в середине двадцатых годов Первая студия превратилась во Вторую МХТ, Вторая влилась в Художественный театр, Третья студия стала называться Театром имени Вахтангова, а Четвертая с 1927 года — Реалистическим театром.

И вот именно в этом театре мне довелось сыграть Швейка. Спектакль был поставлен очень остро, его антирелигиозный характер был столь резко подчеркнут, что в Советский Союз пришел протест от папы римского.

Особенно выразительна была в этом плане сцена, где фельдкурат Кац читал проповедь арестантам, так называемым «кальсонщикам»:

— Вы, лодыри, никогда ничему не научитесь. Я за то, чтобы всех вас расстрелять. Всех, понятно? Утверждаю с этого святого места, негодяи, ибо бог есть бытие, которое стесняться не будет, а задаст вам такого перца, что вы очумеете! Ибо вы не хотите обратиться к Христу и предпочитаете идти тернистым путем греха...

Сзади, наверху, на кресте был распят Христос, вокруг которого по ходу спектакля возникало сияние — для этого использовались электрические лампочки. И вот когда фельдкурат кончал проповедь, Христос спускался с креста и спрашивал:

— Ну как, рассчитаемся?..

В зале, поначалу ошарашенном репликой, возникал гомерический хохот.

Роль фельдкурата лихо исполнял Миша Жаров. Тогда этот актер, занявший особое место в нашем искусстве, был сравнительно, как и автор этой книги, молод, играл он с удовольствием, озорством, и все у него получалось великолепно.

Потом в Реалистический театр пришел Охлопков, выдающийся, талантливейший режиссер. Мы быстро нашли с Николаем

Павловичем общий язык. Работать с ним было чрезвычайно интересно, ибо он являлся тем художником, к которому понятия «покой», «инерция» приложить было невозможно.

И тем не менее я ушел от Охлопкова.

Взаимное непонимание возникло после того, как Николай Федорович Погодин, замечательный драматург — его пьесы целая эпоха в советском театре,— прочитал труппе Реалистического театра свое новое произведение.

Я говорю об «Аристократах». Многие дружно и весело смеялись во время читки, а у меня почему-то сразу возникло мрачное настроение: в этой пьесе-карнавале, комичной во многих эпизодах, речь шла о сложных и трагических судьбах. Мне было грустно, потому что я сразу почувствовал, что происходит с людьми на строительстве канала, с Костей-Капитаном. Погодин читал прекрасно, мне очень хотелось сыграть эту роль, но Охлопков поручил ее Аржанову.

Николай Павлович объяснил:

— Если я дам тебе Костю-Капитана, то ты отодвинешь на второй план героев, которые ведут чрезвычайно трудную, исключительно важную, самую важную работу — воспитания и перевоспитания людей. Мне важно, чтобы не ты, не Костя-Капитан, а чекисты были главными действующими лицами. И потому не рассчитывай...

Я обиделся и сказал, что уйду. Охлопков доказывал с присутствующим ему темпераментом, что это будет неверным шагом, что обиде места быть не должно, стыдил меня за эгоизм. Вспоминал мои успехи в роли Швейка, говорил, как я нужен в театре:

— Прошу тебя, не уходи, ты ведь даже не знаешь до сих пор, что такое твой Швейк... Ты многого добился в той роли, но не меньшие высоты у тебя впереди... Не надо нам с тобой ссориться...

Мне не хотелось ссориться. Да и не могли мы поссориться. Оба относились друг к другу с уважением, были на «ты», но я все-таки ушел: решил работать в Театре Советской Армии, которым руководил Алексей Дмитриевич Попов.

Там я сыграл роль председателя колхоза Бештанько в пьесе А. Корнейчука «Банкир». Больше ничего не успел.

Театр отправлялся на долгое время на Дальний Восток, а я поехать не мог, потому что был занят в кино, в частности, снимался в фильме «Ленин в 1918 году».

В те годы картин на экран выходило мало, участие в съемках было целым событием, и срывать план выпуска новых кинолент позволить мне не могли.

На съемках картины «Ленин в 1918 году» я познакомился с Борисом Васильевичем Щукиным, который начал уговаривать меня пойти в Театр Вахтангова. Для меня предложение было

слишком неожиданным, тем более, что судьба моя представлялась мне решенной. Я получил приглашение Художественного театра — и потому мгновенно ответил Щукину отказом.

Борис Васильевич спросил напрямик:

— Вас не устраивает что-то в нашем театре, и потому вы не хотите к нам идти?..

— Наоборот, но меня не возьмут...

— Приходите,— убеждал Щукин.— Я попрошу собрать художественный совет, и мы решим этот вопрос...

Собрался художественный совет, со мной побеседовали весьма подробно и в конце спросили:

— Мы слышали, что у вас есть приглашение в МХАТ, но вы хотели бы работать у нас... Почему?..

Я пожал плечами:

— Это трудно объяснить... Потом, подумав, добавил:

— Лучше я покажу. В Художественном театре можно сделать так...

И я развел руки на уровне плеч.

— А в Театре Вахтангова так...

И я возвел руки к небу. Засмеялись.

— Потом вы знаете, бывает, стоит летом человек у реки и пробует ногой, лезть в воду или нет. А в Театре Вахтангова можно нырнуть с разбегу — бултых...

Щукин заметил не без юмора:

— Ну, у нас можно нырнуть и не вынырнуть...

Потом у меня спросили, соглашусь ли я получать ставку в восемьсот пятьдесят руб-

лей (в деньгах того времени, конечно), ведь в Театре Красной Армии мне платили тысячу.

Я согласился. И с 1938 года работаю в нашем театре... Вот уже сорок лет...

Начал я с ввода в спектакль «Без вины виноватые», сыграл Шмагу, сыграл, как меня убеждали, неплохо.

Я никогда не стеснялся признаться, что многого не знаю, по-

Рис. Д. Костомолоцкого.



Солдат Швейк —  
арт. Плотников.

Н. С. Плотников в роли Швейка.

Реалистический театр, 1930 г.

Рис. А. Костомолоцкого

этому, работая с великолепными режиссерами, а в их числе были Н. П. Охлопков, И. М. Рапопорт, Б. Е. Захава, А. Д. Дикий, А. И. Ремизова, Р. Н. Симонов, всегда старался учиться...

Учился и у партнеров. И в их числе, конечно же, у Щукина.

Я практически изо дня в день видел его в театре, на репетициях, спектаклях, одним словом, в деле. Щукин не просто создавал роли, а сжигал в каждой из них часть своей жизни. Для актеров, работавших с ним рядом, он был примером подвижнического исполнения своего долга, образцом высокой гражданственности творчества.

Эта одержимость сделала событием в искусстве исполнение им главной роли в «Егоре Булычове». Он играл на сцене Вахтанговского театра в этом спектакле, как говорится, на износ. Так отдавать себя не каждому, к сожалению, дано. Во время работы над картиной «Ленин в 1918 году» я узнал его особенно близко. К тому времени Борис Васильевич уже воплотил образ вождя в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «Человек с ружьем».

Счастливи, что мне довелось быть свидетелем его поразительного труда на съемочной площадке. Какая это была требовательность к себе! Он чутко прислушивался к замечаниям режиссера, но всегда добивался самостоятельного, собственного решения. Он никогда, кажется, не оставался доволен достигнутым: искал и искал новое, искал единственно верную и возможную трактовку образа.

Щукин работал в те дни круглые сутки. Съемки обычно проходили ночью, поскольку днем Борис Васильевич репетировал в театре, а вечером играл спектакли.

Иногда Михаил Ильич Ромм внезапно давал команду: «Стоп! Съемка окончена!». Режиссер видел: Щукин устал. Но сам артист слово «устал», по-моему, вовсе не признавал. Мы часто уезжали домой вместе, и в машине он продолжал думать над ролью, оспаривать самого себя, искать пути для завтрашней работы. Только однажды он обнял меня и сказал: «Если бы вы знали, как мне трудно!». На глазах у него были слезы. Таким я видел Бориса Васильевича в первый и последний раз...

Щукин многому меня научил. Но прежде всего я вспоминаю о том, что он помог найти мне «свой» театр.

Все стало интересно и необычно: прежде я смотрел на этот театр, где было немало любимых мною актеров, со стороны, видел лишь конечный результат их деятельности — готовый спектакль. Теперь же я был рядом и изнутри, изучал пути анализа роли или всей пьесы, по которым актеры терпеливо, затрачивая большой труд, подходили к создаваемому образу. Актер должен уметь увидеть у своего партнера не то, что он делает во

время репетиции или спектакля, а то, что с ним делается во время исполнения роли. Актеру, который умеет «подсмотреть» процесс развития образа у партнера, дано больше других, ибо это позволяет ему глубже чувствовать природу, внутреннюю сущность того персонажа, с которым связан так или иначе его герой.

В этом театре и началось мое сотрудничество с Рубеном Николаевичем Симоновым. Мне приятно писать о нем потому, что он жив для меня до сих пор, он во мне навсегда.

Впервые я увидел этого артиста в двадцатых годах в роли Труфальдино в спектакле «Принцесса Турандот», поставленном Третьей студией Московского Художественного театра. Симонов обращал на себя внимание тонким чувством ритма, праздничной

театральностью, умением своеобразно, как требовал этого создаваемый им образ, двигаться. Но поражал он именно своей жизненностью и правдивостью, хотя досталась ему одна из традиционных «масок», столь популярных в мировом театре.

Не стану скрывать, что равнение в искусстве я взял именно на него, тогда еще начинающего, мало кому известного актера. И с тех пор каждая роль Симонова становилась для меня своего рода творческим «питанием», давала мне как художнику ключ к творческому решению моих собственных ролей, иггранных мною в разные годы и в разных театрах.

Н. С. Плотников в роли Фрезера  
в пьесе Г. Бергера «Потоп».  
Реалистический театр, 1921 г.  
Рис. В. Киреева

Я видел симоновского Костю-Капитана в «Аристократах», Бенедикта в «Много шума из ничего», Сирано в «Сирано де Бержерак», Сориано в «Филумене Маргурано» и другие роли.

В 1939 году я сыграл Землянику в спектакле «Ревизор», который ставил Б. Захава; Хлестакова исполнял Рубен Симонов.

Решение Симонова было изумительным. Роль была настолько подробно им проработана, что казалось, это именно он, Симонов, был нарисован Гоголем. Его Хлестаков и вправду был молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький, несколько глуповат и, как говорят, без царя в голове. Я смотрел на Симонова и видел одного из тех людей, которых называют





пустейшими, который говорит и действует без всякого соображения. Вы помните, Гоголь подчеркивает, что Хлестаков «не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст совершенно неожиданно. Чем больше исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем он более выиграет. Одет по моде».

Этот образ, созданный несравненным талантом Симонова, жив в моей памяти по сей день. Вот уже подлинно — «он был не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли».

Это было какое-то наваждение! Казалось, что герой нереален, настолько он был нелеп, но в этой нелепости была своя неопровержимая последовательная логика.

Когда мне доводилось вместе с Рубеном Николаевичем играть в «Ревизоре», я всегда с грустью расставался с Хлестаковым — Симоновым: он буквально брал в плен партнеров своим темпераментом, покорял каждого из нас. Так хотелось побыть подольше в общении с этим выдающимся человеком, артистом, художником!

Симонов блестяще вел сцену «вранья» и каждый раз, от спектакля к спектаклю, находил новые краски и интонации. Казалось, не было конца этой чудесной импровизации. У него был не симоновский, а хлестаковский голос, не симоновский, а хлестаковский нос, более того, казалось, что он курносый. Наконец, у героя были не симоновские глаза — глаза Хлестакова были широко раскрыты и не моргали.

Видеть это вдохновение, присутствовать при таком высочайшем акте перевоплощения было огромной радостью, творческим счастьем для всех актеров, находящихся на сцене. Я не говорю уже о зрительном зале, который бурей аплодисментов реагировал на последние слова монолога: «Я такой! Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: «Я сам себя знаю, сам». Я везде, везде. Во дворец всякий день ежу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...»

И этому фантазмагорическому взрыву восторга в душе Хлестакова нельзя не поверить...

Рубен Николаевич был тончайшим партнером. Стоило мне как-то иначе посмотреть в его глаза, намекнуть на что-то своим поведением, интонацией, движением, как он мгновенно реагировал. Земляника в том спектакле надевал на себя всевозможные медали, и однажды, проходя мимо Хлестакова, я выпятил грудь, как бы стремясь привлечь его внимание к моим регалиям. Тотчас же Хлестаков — Симонов заметил это и с изумлением, с завистью и восторгом произнес: «О!». Этого «О!» у Гоголя нет. Симонов понял, что мой Земляника в этот момент жаждет, что-бы Хлестаков, увидя все его знаки отличия, оценил их.

В последующие годы я работал с Рубеном Николаевичем как с режиссером-постановщиком спектаклей: «Путь к победе», «Фронт», «Мадемуазель Нитуш», «Миссурийский вальс», «Человек с ружьем», «Олеко Дундич», «Фома Гордеев», «Большой Кирилл», «Стряпуха», «Стряпуха замужем», «Дион». Естественно, что я называю далеко не все спектакли, которые ставил главный режиссер нашего театра,— речь идет только о тех, в которых я был занят.

Сила Симонова, как мне представляется, заключалась в том, что он был не только режиссером, но и актером. Рубен Николаевич умел и рассказать, и показать. Он умно и тонко подсказывал исполнителю, вел его по роли, и подсказка эта, оплодотворенная фантазией, творчеством актера, позволяла точнее прочесть замысел автора, расширить, обогатить его. Но если актер не принимал подсказку, Рубен Николаевич не настаивал, не диктовал свою волю, он позволял исполнителю остаться при собственном решении.

Роль Диона, по первоначальному замыслу Рубена Николаевича, должен был играть он сам, и мне повезло провести вместе с ним несколько застольных репетиций, поскольку я был назначен на роль императора Домициана.

Диалог Диона и Домициана, как убеждал меня Рубен Николаевич,— это политический и высоконравственный спор. Увлекаясь, Рубен Николаевич не повышал голоса, не использовал «открытых эмоций», а наоборот, бывали моменты, когда он умолкал,

еще не закончив своей реплики. И от этой паузы я, играя Домициана, не знал, куда себя деть, терялся, как начинающий актер, впервые поднимающийся на сцену. У меня было ощущение собственной слабости — и человеческой, и актерской; я был готов сквозь землю провалиться от этого молчания, от этой паузы, сделанной вне всякой логики, вне всего того, что написано



Дружеский шарж Кукрыниксов, 1931 г.

автором. И наоборот, когда приводил свои доводы император Домициан, невозможно было взглянуть в глаза Симонову. Он так смотрел, будто видел тебя насквозь. Я волновался, ибо чувствовал, что он что-то задумал, но вот что... Я не мог спокойно сидеть на месте, нервничал, кричал на Диона. Начинался поединок, в котором своей логикой, умом, тактом, своим пониманием сути вещей и характера человека, наконец, своей сдержанностью побеждал Дион Симонова.

Эти прекрасные минуты наших репетиций нельзя — не смею — забыть!

Впоследствии Рубен Николаевич, к сожалению, от роли отказался, так как не мог одновременно и ставить спектакль и играть такую ответственную роль, как Дион.

Едва ли стоит напомнить, что для создания целостного образа спектакля режиссер использует все средства театральной выразительности.

Но у каждого большого художника есть и свои, неповторимые, особые средства, являющиеся результатом и следствием его собственного художественного мироощущения. Симоновское восприятие мира — это восприятие поэта, это солнечная живопись Сарьяна и грустные русские романсы, темпераментная скульптура Родена и лирика Пушкина, волшебные народные сказки и могучий рокот поэзии Маяковского... Но симоновское восприятие мира — это его, Рубена Николаевича, мысли, его опыт, его сердце. Поэтому столь самобытны и своеобразны спектакли, поставленные этим великолепным мастером современного театра.

Симонов в своих актерских и режиссерских работах был смел и разнообразен, и потому неожиданны и оригинальны были его решения. До конца жизни талант его креп, мужал и приносил художнику заслуженные любовь и славу...

Мне пришлось работать с Симоновым как режиссером-постановщиком и в тех двух спектаклях, в которых я исполнял роль В. И. Ленина — «Человек с ружьем» Н. Погодина и «Большой Кирилл» И. Сельвинского. Не могу себе представить, как бы я справился, если бы не пришел мне на помощь Рубен Николаевич.

Несколько лет я руководил в ГДР театром Группы Советских войск. И там мы поставили «Незабываемый 1919», где я сыграл роль Ленина, который, правда, появлялся всего на несколько минут и произносил всего несколько слов.

Когда я вернулся в Москву, то показал Симонову фотографию — я в роли Владимира Ильича. Режиссер посмотрел внимательно и неожиданно сказал:

— Будем возобновлять «Человека с ружьем». Вы будете играть роль Ленина...

Я испугался:

— Что вы, что вы... После Щукина!.. Я не могу. Боюсь!..

— Нет, будете!

Та деликатность, которая была проявлена Симоновым по отношению ко мне во время работы над созданием этого образа, незабываема. Вспоминаю, как тонко, изящно, сердечно, доброжелательно, стараясь ничем не огорчить, помогал мне Рубен Николаевич. Да и весь коллектив театра, относился ко мне удивительно внимательно, проявляя редкую душевную деликатность по отношению к актеру, которому доверена самая трудная и самая важная роль в его жизни.

Образ этот не похож ни на один другой. Мой прошлый опыт мне ничего не подсказывал.

Я знакомился с литературой о Ленине, изучал работы Ленина, занимался этим много, настойчиво. Помогли публицистические, полемические статьи Владимира Ильича. Благодаря им я ощутил, как мне казалось, главное, что понадобилось для раскрытия образа — темперамент великого вождя, силу его убежденности.

Знакомился с картинами, рисунками, скульптурами, изображавшими В. И. Ленина, и, конечно же, больше всего с его фотографиями. Пожалуй, нет ни одного из известных снимков, в который бы я не вглядывался часами, стараясь запомнить, вобрать в себя, сделать привычными, своими, характерные ленинские позы, жесты, повороты и наклоны головы. Бесчисленное количество раз смотрел я в Центральном музее В. И. Ленина кинохронику, запечатлевшую Владимира Ильича, слушал пластинки с записями его выступлений. Неоднократно записывал на магнитофон свой голос, добиваясь его максимального приближения к звучанию ленинской речи.

Наше актерское дело таково, что все эмоции, возникшие в тебе, нужно облечь в определенную форму. Проверить, верна ли она, эта форма. Вот почему я решил посоветоваться с теми, кто встречался с Лениным, кто с ним работал. Долгие дни я беседовал с Лидией Александровной Фотиевой — секретарем Владимира Ильича.

Мне чрезвычайно важно было узнать, казалось бы, чисто внешние приметы, которые помогли бы мне ярче воплотить ленинский характер. Лидия Александровна рассказывала, как, ведя какое-либо заседание, Владимир Ильич стоял за столом, делал пометки карандашом, держа его почти вертикально. Картавил мягко, в некоторых словах чисто выговаривал «р». Никогда ему в кабинет не приносили еду. Если показывают или рисуют Ленина прихлебывающим у себя в кабинете чай из стакана, то это неправда.

После того, как Фотиева посмотрела Щукина в роли Ленина, она сказала: «Владимир Ильич был трепетный в смысле

восприятия, но не тормозной, не суетливый». У Щукина в первом фильме Ленин был, по ее мнению, слишком порывист, что ли, несколько даже суетлив, и она сказала, что этого делать нельзя. То же говорил мне позднее и Глеб Максимилианович Кржижановский. Он буквально повторил то, что говорила Фотиева. Их высказывания очень помогли мне в работе над ролью Владимира Ильича.

Наконец, премьеры. Ленин появляется на сцене во второй картине второго акта. Прохожу за кулисы, товарищи уступают дорогу. И вдруг все заслонила одна мысль: я играю Ленина. Играю Ленина! За всю свою жизнь я, вероятно, никогда не испытывал такого волнения.

Мой выход!.. Взял себя в руки и быстрыми шагами пошел на сцену. Не успел дойти до ее середины, как в зрительном зале грянула буря аплодисментов. Я на мгновение замер, чтобы переждать...

Родные мои, дорогие зрители! Знаете ли вы, как в тот момент вы поддержали меня своими приветствиями? Я ощутил прилив смелости, силы, творческого покоя и вместе с тем почувствовал себя свободно и просто.

Однажды в театре мне сообщили, что Г. М. Кржижановский просил меня позвонить ему. Звоню. Глеб Максимилианович, посмотревший «Человека с ружьем», приглашал нас с женой к себе.

Мы сидели за столом, за которым разрабатывался план ГОЭЛРО, в комнате, где бывал Владимир Ильич. Как замороженные слушали рассказы Кржижановского о Ленине, другом которого он был тридцать лет!

Потом заговорили о спектакле. Для меня было очень важно услышать из уст одного из ближайших соратников Ленина, что я верно передал не только «схожесть» (как он выразился) с ленинскими движениями, но и «схожесть» внутреннюю, проявившуюся в общении с людьми, в умении их слушать, в юморе. Я был потрясен его словами, которые позволю себе здесь привести:

— Когда в пьесе комиссар сказал Ленину: «А я почему знаю»,— тут я увидел живого Ленина, и мне даже стало жутко, страшновато...

Потом мы не раз беседовали с Г. М. Кржижановским. Замечаний и советов у него было немало. Однажды он мне заметил, что иногда у Владимира Ильича пропадало грассирование. Глеб Максимилианович рассказывал, что Ленин очень любил смеяться, смеялся раскатисто, открыто, но рассмешить его было непросто.

В день моего 60-летия, которое отмечалось в Театре имени Вахтангова, Г. М. Кржижановский прислал письмо. Вот оно:

Академия наук СССР

АКАДЕМИК Г. М. КРЖИЖАНОВСКИЙ

12 декабря 1957.

Дорогой Николай Сергеевич!

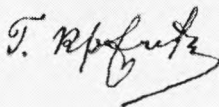
Очень и очень жалею, что болезнь держит меня пленником моей квартиры и не позволяет принять непосредственное участие в Вашем jubilee. А мне так хотелось бы сказать Вам в этот знаменательный для Вас день, что я попрежнему стою на том, что именно Вам более чем кому-нибудь из артистов удалось приблизиться к живой передаче самого существа Владимира Ильича.

Я не могу без особого волнения смотреть на Ваши воплощения Владимира Ильича - так все в них жизненно и правдиво.

Держитесь смелее этой великой правды в работе над образом чудеснейшего из людей... И да будет Вашим девизом - девиз великого Флорентийца: "Иди своей дорогой и пусть люди говорят что им угодно".

Крепко, братски целую Вас и желаю максимальных успехов на Ваших творческих и житейских путях.

В а ш



Письмо академика  
Г. М. Кржижановского  
Н. С. Плотникову  
по случаю его шестидесятилетия  
и сорокалетия  
творческой деятельности, 1957 г.

Но разве мог бы я справиться с такой ответственной и важной ролью без помощи и советов Рубена Николаевича!

Я глубоко благодарен ему за подлинно дружеские, глубоко продуманные указания. Работая над созданием образа великого вождя, я чувствовал постоянное внимание режиссера и все время ощущал его бережное и чуткое, поистине товарищеское отношение. Как удивительно тонко и сердечно Симонов делал мне замечания на репетициях. Прекрасно понимая актерское самочувствие, он просил не прислушиваться к мнениям посторонних, к разговорам за кулисами, так как это неизбежно приводит к «разброду» в сознании актера.

Впрочем, бережное отношение к актеру в репетиционный период проявлялось у него в каждом спектакле, который он ставил. Такая деликатность была основным компонентом в работе Симонова с актером. И это — чудесно!

Мне выпало счастье репетировать с Немировичем-Данченко. И сталкиваясь в работе с Рубеном Николаевичем Симоновым, я нильно вспоминал пору своей театральной молодости: так сильно и в очень многом напоминал мне Симонов Владимира Ивановича — своим умением «подсмотреть» в актере главное, умением вовремя подсказать ему самое важное, чтобы роль, как говорится, у актера «пошла».

Это особое качество режиссера-педагога всегда вызывало огромную симпатию у всех, работавших с Симоновым. Трудно переоценить заслуги Симонова в воспитании театральной молодежи. Своей необычайной творческой увлеченностью, своим многогранным талантом Рубен Николаевич помогал молодежи понять, как сложно и трудно мастерство актера и режиссера, но и как оно прекрасно.

Я могу рассказывать о Симонове бесконечно, ибо сорок лет работы в Театре имени Евг. Вахтангова — это сорок лет, проведенных рядом с моим любимым режиссером. Это четыре десятка ролей, и к каждой из них был так или иначе причастен Рубен Николаевич: пусть ставили спектакли, в которых я играл, другие режиссеры, все равно мысли, настроения, оценки, чувства этого большого художника, сопутствовали моей работе над каждой новой ролью. Я вспоминал уже первую свою роль в театре — Шмагу в спектакле по пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые», вспоминал Землянику в «Ревизоре», но я играл и Труфальдино в спектакле «Слуга двух господ» К. Гольдони, Василия Шуйского в «Великом государе» В. Соловьева, Рембо в «Фельдмаршале Кутузове» по другой пьесе В. Соловьева. Я был занят и в пьесах советских драматургов: «Русские люди» Константина Симонова (Козловский), «Шел солдат с фронта» Валентина Катаева (Ременюк), «Миссурийский вальс» Николая Погодина

(Джонни Дженири), и в пьесах классиков — был Полонием в «Гамлете» Шекспира, Шамраевым в «Чайке» Чехова, Жавером в «Отверженных» по Гюго, Лепорелло в «Каменном госте» Пушкина.

Я играл роли, так сказать, «канонические» и роли, где импровизация не возбранялась.

Необыкновенно свободно чувствовал я себя в роли Лорио в спектакле «Мадемуазель Нитуш» по пьесе Эрве, поскольку текст, который произносил этот сержант, сочинял в сущности я сам, меняя его едва ли не на каждом спектакле. Тогда я был охоч до выдумки, и мне нравилась реакция, с которой встречали мои шутки не только зрители, но и партнеры. С особенным ин-  
тересом я ждал сцены с полковником, роль которого исполнял великолепный комедийный актер Анатолий Горюнов, обладавший незаурядным даром импровизации. Ни один из нас не знал, чем озадачит его сегодня партнер, ответ на реплику приходилось отыскивать мгновенно, стараясь при этом не утратить ни нить сюжета, ни остроумия. Импровизации были разные, а однажды — в день рождения Горюнова — я поздравил коллегу прямо на сцене и тут же подарил ему авторучку.



Дружеский шарж  
заслуженного  
деятеля искусств РСФСР  
Э. П. Змойро, 1950 г.

Я выступал в роли прекрасного, нравственно безукоризненного Бати в «Иркутской истории» Алексея Арбузова и в роли такой сложнейшей личности, каким был Грацианский в «Русском лесу» Леонида Леонова, создавал образы купца-иезуита Та-  
раса Маякина в «Фоме Гордееве» М. Горького и комичного хитроумно-простодушного деда Сливу в «Стряпухе» Софронова.

В последние годы я играл людей, достигших немалых высот, в том числе двух академиков — Камшатов в «Коронации» и Коршунова в спектакле «Чем люди живы» Григория Бакланова.

Играл я и Крутицкого, «очень важного господина» из пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Это — крайне реакционная фигура, в штыки встречающая абсо-

люта



лютно все новшества. К реформе 1861 года — освобождению крестьян — он относится непримиримо враждебно, поскольку твердо убежден в неизбежности краха нового и возврата старого. Крутицкий — сторонник решительного наступления на все прогрессивное, на то, что не совмещается с привычным ему, с устойчивым. В наше время, столь отдаленное от той эпохи, думаю, верно рисовать Крутицкого и ему подобных в более комедийном плане. Их тупость, отсталость, реакционность сегодня смешны. Но с другой стороны — страшно становится, когда вглядываешься в эти лица, имевшие немалое влияние в царской России.

Играя эту роль, я не стремился внешним поведением подчеркивать социальную опасность подобных типов, я полагал, что должен быть контраст между внешне добродушным «дедушкой» и страшным реакционером, и мне было приятно, что и критики, и публика увидели в моем Крутицком именно то, что я хотел — «старец румяный, шkodливый и пыльный, катастрофически слабый», разум которого занят неусыпным выработыванием мер по всяческому пресечению».

Спектакль был высоко оценен общественностью, и три исполнителя главных ролей — Николай Гриценко, Юрий Яковлев и я — были удостоены Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского за 1970 год.

О спектакле писалось много, и едва ли не все критики считали, что самая удавшаяся сцена — визит Глумова к Крутицкому. Глумова, «молодого человека, на лице которого написано, что он непременно оправдает доверие начальства», играл народный артист СССР Юрий Яковлев. Играл превосходно, тонко раскрывая этот совсем не простой характер. Глумов полагает, что «над глупыми людьми не надо смеяться, надо пользоваться их слабостями», но Глумов Яковлева не только приспособливается, льстит, лебезит, угодничает, но и издевается, и смеется, и, пожалуй, угрожает. Глумов у Яковлева особо страшен потому, что чувствуется: со временем он сметет с пути и Крутицкого, и Мамаева — всякого, кому он сегодня принужден поддакивать и к кому сейчас он подлаживается.

Вместе с Яковлевым я играл и в другом спектакле.

«Планета Надежды» — так называется пьеса А. Коломийца, поставленная на вахтанговской сцене Евгением Рубеновичем Симоновым. Спектакль этот — о войне, о подвиге, о памяти народной. Спектакль этот — о мире, о продолжении подвига, об отношении к ушедшим. О верности их заветам. Их идеалам.

Первая часть — война. Уходят в разведку, один за другим, пятеро бойцов, уходят, чтобы не вернуться.

Часть вторая. Наши современники, дети тех, кто не вернулся из разведки в дни войны, готовятся отправиться в опасную научную экспедицию.

Блиндаж в четыре наката. В блиндаже пятеро. По законам военного времени они не могут знать друг друга по именам. Пятеро — это Борода, Интеллигент, Запорожец, Усач, Солдатик. Пять судеб, несхожих, разных. Пять судеб, вобравших в себя единую судьбу народа, вынесшего на своих плечах все тяготы самой страшной войны.

Мне поручили сыграть роль Бороды. Я увидел в своем герое человека справедливого, уверенного, вчерашнего крестьянина, влюбленного в землю. Мне хотелось, чтобы зрители узнали одного из миллионов тех труженников войны, чья спокойная мудрость, умение поддержать находящихся с ним рядом, делали их, беспартийных, командирами. Не по должности. По убеждению.



Рисунок Н. С. Плотникова:  
«диалог поэта Диона  
и императора Домициана»  
(«Дион» П. Зорина), 1965 г.

кий жребий: Яковлеву пришлось работать и за себя, и за автора, пытаясь придать персонажу черты живого реального человека. То была трудная работа, нелегкий поединок со схематизмом, иллюстративностью, даже, если хотите, декларационностью. И Яковлев, на мой взгляд, справился, выиграл «сражение».

Наверное можно только пожалеть, что я мало играл вместе с Юрием Яковлевым: волей режиссерского выбора в последние годы мне редко довелось выходить на сцену с этим одаренным, непохожим на других актером, завоевавшим громадную популярность у советского зрителя.

Прекрасный актер и другой мой партнер по «Мудрецу» — Николай Гриценко, создавший образ Мамаева.

Я не раз уже говорил, как важна подсказка режиссера даже для многоопытного актера. Случается, что такую подсказку, становящуюся ключом к образу, находит не режиссер, а кто-то из партнеров или, допустим, художник спектакля. Помню, как восторженно встречали Гриценко зрители, когда Николай Олимпиевич появлялся впервые на сцене в роли Мамаева. Упоенный соб-

Ключевая сцена в моем истолковании — разговор Бороды с Интеллигентом, произнесшим слова из стихотворения Омара Хайяма, где говорится о людях-пешках. Борода страстно убеждает товарищей, что он не пешка, что по велению долга и сердца попросился он на смертельно опасное задание.

Роль Интеллигента играл Юрий Яковлев. Еще при первых чтениях пьесы я понял, что моему коллеге выпал тяж-

ственной значимостью, не осознающий всей ужасающей глубины своей тупости, Мамаев поражал прежде всего внешностью — странная походка на раскоряченных ногах, плывущий впереди самого героя живот, необыкновенно выразительный грим, делающий актера практически неузнаваемым. Величественность, покоящаяся на богатстве и усугубляемая собственной никчемностью.

Самую главную, самую существенную помощь оказал актеру Николай Павлович Акимов, оформлявший наш спектакль. (Любители театра знают этого мастера и как выдающегося режиссера, долгие годы возглавлявшего Ленинградский театр комедии, известный, впрочем, больше как Театр Акимова.) Художник сделал этот эскиз костюма, который и «подсказал», каким может и должен быть Мамаев. А далее Гриценко уверенно и точно искал характер «богатого барина», человека самодовольного и бестолкового до идиотизма; артист шел в этой работе от внешнего к внутреннему.

Мне представилась возможность откликнуться в газете на шестидесятилетие Николая Олимпиаевича, и вот, размышляя об особенностях творческого почерка этого мастера, я понял, что надобно непременно отметить два достоинства замечательного актера. Во-первых, готовность к перевоплощению. А во-вторых, актерскую смелость, умение решительно броситься в глубину создаваемого образа. Именно поэтому Гриценко разнообразен в любой роли, будь то толстовский Федор Протасов из «Живого трупа» или Шадрин в «Человеке с ружьем», князь Мышкин или только что вспоминавшийся мною Нил Федосеевич Мамаев, или, наконец, знаменитый Тарталья из «Принцессы Турандот».

Мне много раз довелось участвовать вместе с Николаем Олимпиаевичем в одних и тех же спектаклях, и я всегда получал от общения с этим художником истинное творческое удовлетворение. Играли мы и в постановке «Женщина за зеленой дверью», по пьесе Рустама Ибрагимбекова.

Действие происходит в наши дни. Живут рядом, в уголке старого Баку, в одном дворе две семьи. Глава одной — сапожник Нури, роль которого исполнял я. Это человек работающий, скромный, тонко чувствующий, что справедливо, а что нет. А на втором этаже живет друг Нури еще с молодых лет Габиб Аллахьярович Дашдамиров. Он, в отличие от Нури, стал начальником, хотя и не слишком большим — директором педагогического техникума. Здесь же многочисленная родня Нури, соседи. Дашдамиров, которого играет Гриценко, обуреваем тщеславием, его уже испортила должность, он не выдержал испытания успехом, и все его мысли вертятся вокруг одного — возможности дальнейшего продвижения. Однако время таких руководителей ушло и его не хотят более терпеть.

Мой Нури, как казалось мне, воплощает народную мудрость, уверенность в неизбежном торжестве правды. Совсем иным персонажем — фигурой трагической — выглядит у Гриценко его герой. Я говорю о трагичности потому, что Николай Олимпиевич так сыграл Дашдамирова, что зритель и осуждал его и в чем-то сочувствовал. Осуждал равнодушие, мелочное тщеславие, а сочувствовал бесхарактерности человека, его душевным страданиям, хотя они вроде бы и смешны.

Почему так назван спектакль? В доме, где живут Нури и Дашдамиров, есть зеленая дверь, из-за которой доносятся крики истязаемой мужем женщины. По давним неписанным местным традициям вмешательство недопустимо, по крайней мере, до той

поры, пока женщина не обратится за помощью, не пожалуется на обидчика. И вот отношение жителей двора к тому, что происходит за зеленой дверью, и разделяет их пограничной чертой. Образ Нури говорит о том, что нет чужой беды, нет чужого несчастья и не могут быть люди равнодушны к горю соседа.

Ставил этот спектакль Евгений Рубенович Симонов.

Чрезвычайно интересный мастер. Непохожий на других режиссеров. В том числе, и на отца, у которого учился и у которого многое перенял. Симонов-младший ставил спектакли в нашем театре, когда возглавлял вахтанговский коллектив Рубен Николаевич, потом Евгений Рубенович был главным режиссером Малого театра, а после того, как ушел



Рис. Н. С. Плотникова:  
вариант грима императора  
Домициана, 1965 г.

из жизни Симонов-старший, сын его стал во главе Театра имени Евг. Вахтангова.

Я играл во многих спектаклях, поставленных Евгением Рубеновичем. Среди них и вспоминавшиеся мною «Планета Надежды», «Женщина за зеленой дверью» и, наконец, «Коронация». И в каждом из них я чувствовал замечательную поддержку и помощь режиссера.

Иногда можно услышать, что самое привлекательное достоинство Евгения Рубеновича — искусство анализа, подчеркнутая

рационалистичность. Несомненно, Симонов умеет найти нужные и убедительные аргументы, чтобы доказать актеру свою правоту. И все же, кажется мне, самые яркие удачи Евгения Симонова там, где у автора и у режиссера на первый план выходит высокая романтика. Я мог бы назвать в этой связи спектакли, которые, безусловно, вошли в золотой фонд советского театрального искусства, такие, например, как «Город на заре» и «Иркутская история», поставленные по пьесам Алексея Арбузова, или, скажем, спектакль менее известный — «Молодость театра» Александра Гладкова.

Бесспорно, главного режиссера вахтанговцев отличает и точный выбор актеров на те или иные роли. Возможно, я субъекти-

Рчит миф сказ архитектора Смирнова - Бабеев как Б Шоу

Самые суровые примеры как-то явственно и своим мимикри  
и тем чаще было начало, тем вернее был жуткий конец.

Скрытностью не отличался: был самоуверен и груб на словах пофухал.

Или он в вечном страхе и трепете и силе кича, нежные подозрения невер-  
гола его в кесказанное поведение. Явно отодвиг стеновые все бо-  
ние и кинематограф.

Вскочил с постели в страхе и испуге.

Росту был высоким, лицо скривное, с яркими рудыми глазами  
большими, но слегка блуждающие.

Любил стрельбу из лука. Нормал сотни зверей. В то году

Стрелял в лесу в кабаны а развинувшиеся кабаны и сражал при се-  
тели между кабанами - не удерживал.

Не ждал чужих на востановление Бибиматак...

Характеристика образа  
Домициана, 1965 г.

вен, ибо в этих оценках я лицо не беспристрастное — ведь именно благодаря Евгению Рубеновичу я работал вместе с блистательными мастерами — и теми, кого я уже называл, и, например, с Юлией Борисовой или Михаилом Ульяновым.

Мы играли людей разных поколений. В «Иркутской истории» я был для Сергея, роль которого исполнял Ульянов, и для Вальки (Борисова) Батей, а в «Коронации» разница в годах героев была еще заметнее: Камшатов — дедушка Якова Ивановича (Ульянов) и прадедушка Ани (Борисова).

Изумительный партнер Юлия Константиновна! Она чрезвычайно чутко реагирует на образ, создаваемый на сцене. Подчас и не успеешь подумать, что вот сейчас я отвернусь и помрачнею, как она уже поняла, почувствовала настроение твоего героя, и ведет себя так, как и хотелось бы тебе, чтобы она себя вела. Человек тонкой души, она — неизменно верный друг и помощник своего товарища на сцене.

С Юлией Борисовой я играл в пьесе С. Алешина «Одна». Это нечто вроде современной мелодрамы — о несчастной любви. Была там сцена, когда героиня (Борисова) оставалась с отцом, Василием Федоровичем, которого играл я, и поверяла ему свои душевные тайны, и как бы ждала поддержки. Это была самая трогательная сцена во всем спектакле. Я сам «мокрый» артист, всегда стараюсь добраться до самых глубин переживания образа, до искренности, до слез, до подлинного драматизма и мне было необычайно вдохновенно играть с Юлей эту сцену, когда я видел ее глаза, полные слез, и чувствовал, что все это подлинное, без фальши и малейшего наигрыша. Вот здесь-то и возникла на сцене та атмосфера, которая, переливаясь через рампу, захватывает зрителя, когда ему интересен сам актер, его переживания, его чувства, интересно не только то, что делает исполнитель, но и то, что с ним делается.

К сожалению, атмосфера подлинной правды, трогательности, теплоты, настроения, мягкость чувств и переживаний как-то стали утрачиваться в современном театре. Борисова же умеет создавать это настроение на сцене. Это редкое дарование, счастлирое дарование, и им в полной мере владеет ведущая актриса Театра имени Евг. Вахтангова.

Великолепный актер и Михаил Александрович Ульянов. Его искусство, кажется, опровергает все устоявшиеся каноны. Не однажды я читал и слышал утверждения режиссеров и критиков, будто бы артист не может на сцене или в кино постоянно играть самого себя. Не понимаю и не берусь судить, о чем идет речь. Я убежден, что самое замечательное достоинство Ульянова как раз и заключается именно в этом. Это редкий и счастливый талант: играя роль человека наших дней или героя Шекспира, русского или поляка, оставаться в нем самим собой. Диапазон его очень велик. Думаю, что нет в мировом репертуаре роли, с которой не справился бы этот выдающийся актер, актер-труженик, подлинный художник.

Вахтанговцы... У этой самобытнейшей театральной школы есть ярко выраженные художественные достоинства, позволяющие труппе — на всех этапах ее биографии — называться коллективом мастеров. А у истоков этого крупнейшего театрального явления стоит выдающийся художник Евгений Багратионович Вахтангов.

Сорок лет работы в театре дают, думаю, мне право на некоторые обобщения, а суть их проста: постоянная, высокая требовательность к себе, к своему творчеству, чувство ответственности — непрменные условия для развития и совершенствования таланта художника.

Вспоминаю, как однажды Евгений Багратионович Вахтангов написал письмо своим ученикам, молодым артистам, там были и такие слова: «Нам кажется, что сегодня я такой же, каким был вчера... Хитро обманывает жизнь, хитро завязывает глаза и отвлекает нас, а сама мчит день за днем, незаметно для нас нанизывает их на короткий стержень продолжительности нашего существования. Мы не замечаем, как приходит к концу вместимость стержня, как скоро не на что будет нанизывать. Оглядываешься — и становится страшно, что же делал все эти дни моей жизни. Что вышло главным, чему я отдал лучшие часы дней моих. Ведь я же не то делал, не того хотел. А если б можно было вернуть, как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования.

У вас есть возможность не сказать этих слов. Поздних и горьких.

Вы богаты.

И так расточительны, небрежливы и молодо беспечны».

Воюя с душевной леностью, актерской инертностью, Вахтангов предостерегал молодых художников от поздних и горьких раскаяний.

## Другая муза

Еду мимо стадиона, иду по улице мимо громадного, популярного клуба, афиши зовут, увлекают на встречи с артистами театра и кино; сегодня и завтра они — на стадионе, послезавтра — в клубе.

Артисты театра и кино... Я тоже из их числа. Я тоже пытался служить двум музам.

Двум очень разным музам.

Есть, конечно, у этих двух искусств и немало общего. Начну с того, что предварительная работа театрального актера над образом в кино такая же, как и на сцене. (Естественно, что я имею в виду тех исполнителей, которые серьезно относятся к кино-съемкам.) Иначе говоря, психологическое состояние актера по отношению к роли и в том и в другом случае совершенно одинаково.

Но работа над ролью в театре и кино идет параллельно лишь до какого-то определенного момента, после чего начинается расхождение.

Готовясь к съемкам, вдруг обнаруживаешь, что начинаешь разрабатывать роль более детально, чем в театре, что кроме психологического, внутреннего состояния, необходимо уточнить сугубо физическое поведение героя, которое в кино имеет часто большее значение, чем текст персонажа.

Киноактер должен быть настолько готовым к съемкам, настолько глубоко и полно знать все детали жизни героя, мотивы его поступков в данной сцене, как это знает актер театра, который сыграл свою роль уже несколько десятков раз. На премьере или, скажем, еще на генеральной репетиции исполнитель и мысли не допустит о том, что ему все равно, с чего сейчас начинать: с первого акта или с четвертого, с первого явления второго акта или со второго явления первого акта. Ему обязательно нужно будет проиграть всю роль именно так, как она написана и задумана.



Наступает ли для театрального актера момент, когда ему безразлично, в какой последовательности и что играть? Утверждаю — наступает. Но после того, как он сыграет роль много десятков раз. Тогда она становится совершенно органичной и ему безразлично: играть первый акт или последний, поскольку он свободно владеет ролью.

Нетрудно представить себе, какой большой труд должен быть проделан киноактером в подготовительный период, чтобы он смог полностью овладеть материалом и успешно работать в условиях съемки разрозненных эпизодов: выхваченных из начала или из конца сценария.

В драме я говорю: «Пошел вон, мерзавец!» А в кино — «Пошел вон...» и только через шесть месяцев — «мерзавец!»

Другой пример. Первый съемочный день начинается с конца вашей роли. Вы стреляете, вас убивают, вы умираете. На следующий съемочный день вы выходите в первый раз из комнаты и говорите: «Здравствуйте!». Потом вас в три часа ночи будят и говорят: «Пожалуйста сниматься! Сегодня вы перед смертью разговариваете с бабушкой!». И это — через четыре месяца после того, как герой умер.

Что такое объектив для киноактера? Объектив для киноактера — это спектакль. Первый и последний спектакль. Подходя к объективу, я должен быть готов в еще большей степени, чем актер театра накануне генеральной или премьеры.

Приглашая артиста на съемки, кинорежиссер всегда внутренне надеется, — более того, искренне верит, — что актер принесет свое, индивидуальное решение роли, что он станет творцом, создателем образа, а не попугаем, который только и умеет пользоваться режиссерским показом или подсказом. Но ведь эти качества добываются лишь упорной работой, только глубоким продумыванием материала роли. А между тем, мне доводилось видеть исполнителей, которые стояли перед камерой со сценарием в руках.

Иногда актеры участие в концертах называют в своей среде «халтурой». Не выношу этого слова, тем более, что оно часто становится обозначением стиля этих выступлений.

«Халтура» непростительна, когда речь идет о десятках или сотнях зрителей. А если о миллионах! Ведь именно миллионы, да, миллионы смотрят тот или иной фильм. Можно ли превращать работу над ролью в кино в разновидность «халтуры», можно ли, играя в театре не последние роли, сниматься в течение года еще в пяти-шести фильмах! А я слышал, как один известный артист с гордостью рассказывал о таком «подвиге».

Известно, что один режиссер не похож на другого. Например, некоторые для каждого своего фильма приглашают новых артистов. В этом, пожалуй, есть определенный смысл: такого ре-

жиссера не упрекут в том, что исполнитель у него «повторился», что постановщик не сумел раскрыть его в новом качестве.

А другие из картины в картину снимают одних и тех же актеров. По-моему, это очень хорошо: режиссер уже знает этого исполнителя, и потому у него есть все возможности подсказать ему именно то, что в тот или иной момент съемок нужнее всего.

Он по опыту предыдущей работы помнит, на какие нюансы следует ему обратить внимание, знает, как помочь актеру избежать повторов.

А повторы в кино опасны. И избежать их дано не каждому. Николай Черкасов, Николай Симонов, Михаил Ульянов, Иннокентий Смоктуновский, Людмила Гурченко, Кирилл Лавров,

Алексей Баталов — вот имена, которые вспомнишь сразу, думая об искусстве внутреннего перевоплощения (хотя, конечно, список не полон).

Создать же в кино или в театре образ — это значит глубоко проникнуться психологией героя, его повседневной жизнью, знать его привычки, полюбить его и заставить себя жить в нем, а его, этот образ — жить в себе.

Творческую смелость я считаю одним из главных актерских качеств. Без нее к созданию образа и не подступиться.

Раньше в праздник крещения существовал такой обряд: приходили священники на реку, им прорубали прорубь, и они святили воду. А потом смельчаки раздевались донага и бросались в эту прорубь. Я не случайно это вспомнил. Часто актеру недостает такой вот отчаянной смелости: стоит он около проруби, то бишь, около образа, и долго

Дружеский шарж И. Шмидта в газете «Советское кино» в связи с присуждением Н. С. Плотникову приза XVI Международного фестиваля в Карловых Варах «За лучшее исполнение мужской роли» (проф. Ниточкин, «Твой современник»), 1968 г.



Н. ПЛОТНИКОВ.  
Дружеский шарж И. ШМИДТА.

пробует ногой воду: «Ой, холодно, нет, не полезу». В творчестве актера этого не должно быть: нужно смело нырять в глубину, тогда роль пойдет. А не нырнул — так и остался где-то около.

Но все может сложиться и иначе. Всем, вероятно, приходилось видеть заснеженное поле на исходе зимы, в марте. Когда солнце начинает пригревать, снег тает не сразу. Поначалу появляются первые проталинки, кусочки черной земли, островки. Но с каждым солнечным днем этих проталинок, этих островков все больше. Они растут, увеличиваются, потом сливаются между собой, и поле постепенно очищается от снега.

То же самое иногда происходит и с постижением характера героя. Не обязательно освоение роли идет успешно с самого начала, так сказать, с первой реплики и до последней. Я пользуюсь в работе таким приемом: то, что уже почувствовал, понял в роли, переношу на те сцены, которых еще не чувствую. Когда



Рис. Н. С. Плотникова:  
вариант грима Крутицкого,  
1968 г.

В работе мне часто помогает и рисунок. Иногда я начинаю с того, что стараюсь представить себе на бумаге образ будущего моего героя.

Почти в каждом из экземпляров текста моих ролей есть несколько рисунков-поисков. Например Крутицкого я рисовал неоднократно. В начале он гримом оказался похож на швейцарца, затем — на лакея и только потом я уловил внешний рисунок образа Крутицкого.<sup>1</sup>

Вообще-то работа над ролью — это опытная творческая лаборатория, эксперименты, которые не обязательно подтверждают верность набросков роли. Можно ошибиться. Но важно искать с самого начала работы, важно уже с первых читок пьесы или сценария «примеряться» к будущему образу.

Основа образа — его темперамент. Подчеркиваю: речь идет о темпераменте образа, а не самого актера. (Личный темперамент — качество, которое вызывается очень легко.) Но бывают случаи, когда темперамент образа, который предстоит создать

какой-то кусок никак не удастся, то я «беру» с собой «теплые» места и, образно говоря, иду с ними в холодный овраг. Это мне нужно для того, чтобы к тому моменту в роли, который еще не вскрыт, прийти как бы разогретым.

Когда серьезно работаешь над ролью, увлекательно все: и первое неторопливое знакомство с текстом и последующее беглое чтение роли, когда уже происходит определенная «прикидка» реплик к тем чувствам, которые, вероятно, испытывает герой...

актеру, не соответствует его личному темпераменту и этот личный темперамент вредит темпераменту изображаемого действующего лица. Что же делать тогда?

Я не рискую давать рецепты, все в искусстве индивидуально, могу только сказать, как сам справляюсь с этой проблемой.

Образ, который мне предложен, я прежде всего ищу в себе, наделяю его своим личным темпераментом. Эту работу провожу дома. А когда прихожу на репетицию и начинаю, например, жестикулировать или бегать по сцене, то режиссер говорит мне примерно следующее: «Давайте то же самое, только суньте руки в карман». Я перестаю жестикулировать, и вот тогда начинается определение темперамента образа. Теперь уже образа. При этом непременно скажется и темперамент артиста, но скрытый по указанию режиссера или личной догадке актера.

Что еще объединяет работу артиста театра и кино? Он непременно должен играть для своего партнера. Грустно и смешно, когда исполнитель начинает играть для самого себя. Сейчас моя реплика, все остальные — на второй план: я буду говорить.

Вспоминаю такую историю.

Я играл бравого солдата Швейка. Спектакль шел два часа 40 минут и состоял из 22 картин. Через некоторое время я пришел посмотреть этот же спектакль. Там было только 17 картин, а продолжалось действие пьесы уже три с половиной часа. Почему? Только потому, что каждый актер играл теперь только для себя. Как только доходила очередь его реплики, он начинал ее «выкладывать» и все остальное переставало для него существовать.

Вот почему говорят, что в искусстве важна скромность.

Не только в театре, но и в кино тоже!

Сниматься в кино я начал — страшно подумать! — пятьдесят пять лет назад. В 1925 году артиста нашей Студии Бориса Петровича Тамарина пригласили на главную роль в фильме «Станционный смотритель». Он должен был играть Минского.

В картине этой был эпизод, который, по замыслу режиссера, считается весьма важным: станционного смотрителя — его играл Иван Михайлович Москвин — приходит навестить в больнице друг.

В палате для полного правдоподобия режиссер решил положить на соседние койки еще нескольких «больных». И вот по рекомендации Тамарина мне предложили сыграть роль больного. Я с благодарностью согласился: надо ли говорить, как мне хотелось приблизиться к миру кино? Настал день съемки. Картина делалась на студии «Межрабпом-Русь»; съемочный павильон находился в помещении бывшего ресторана «Яр» (ныне гостиница «Советская»).

В то время я был худенький, как щепочка, и все время кашлял — легкие у меня были слабые. На роль лежащего больного я вполне подходил: не надо было прилагать специальные усилия, чтобы придать мне болезненный вид.

С меня сняли одежду и уложили в постель. Я кашлял... Однако мне в категорической форме запретили кашлять, хотя кино было немым. После замечания режиссера Ю. Желябужского я лежал смиренно, иногда только поворачивал голову на подушке из стороны в сторону.

Помню, что ко мне подносили киноаппарат и что-то снимали, но почему, зачем и вообще что это значило?... После мне объяснили, что меня, по замыслу режиссера, снимали отдельно, крупным планом... Работал я всего два дня.

Закончились съемки, и долгожданный фильм появился вскоре на экранах немногочисленных в то время кинотеатров. Однажды Борис Петрович Тамарин сказал, что «Станционный смотритель» пойдет в кинотеатре Ханжонкова (ныне кинотеатр «Москва» на площади Маяковского). Я обежал всех своих знакомых, пригласил их и купил для каждого билет.

Пришли, все с интересом посматривали на меня, расспрашивали, как знатока, о кино, о съемках, о тайнах этого нового развлечения. Но вот свет погас. Все не отрываясь, смотрели на экран.

Свет зажегся. Сеанс окончился. Мы просмотрели всю картину, но эпизода в больнице в ней, увы... не оказалось!

Я был весьма огорчен. Друзья меня всячески утешали. Позднее выяснилось, что планы режиссера изменились, он решил, что эта сцена не нужна, и ее вырезали.

Так впервые я снялся в кино, и так, впервые снявшись, я не увидел себя на экране...

Истинным же моим крестным отцом считаю режиссера Александра Вениаминовича Мачерета. В 1932 году он ставил фильм «Дела и люди», героями которого были рабочие Днепро-строя. Я играл председателя собрания, оно проходило вечером в каком-то помещении, похожем на клуб. На возвышении, вроде как бы на сцене, размещался президиум, и я начинал речь. В это время во всем здании гас свет. Возникал общий шум. Председатель успокаивал присутствующих: «Ничего, ничего, товарищи, это временно». И впотьмах продолжал свою речь о строительстве. Однако не успевал он сказать несколько фраз, как свет вновь загорался. Зал начинал одобрительно шуметь, а председатель торжествующе замечал: «Ну вот видите, товарищи, я же говорил». Вдруг свет опять гас, и председатель вновь объяснял, что «это бывает, подождем немного, наверное, что-нибудь на электростанции». Свет гас и загорался еще несколько раз в самые неожиданные мгновения. Сцена получилась очень живой и непосредственной.

Вторым режиссером в съемочной группе «Дела и люди» был Михаил Ильич Ромм. Мне казалось, что если бы не этот человек, снимать фильм было бы невозможно: настолько он был внимателен ко всем и ко всему. Он рассматривал каждую вещь, которая должна была находиться в комнате или на столе, заменяя один предмет другим, словом, был душой тех «мелочей», без которых никогда не обходится «большое». Однажды он подошел ко мне и сказал: «А вам бы надо вместо кепки попробовать надеть тубетейку». Я ответил, что тубетейки нет, а хорошо бы, конечно, попробовать. Через некоторое время тубетейка уже красовалась у меня на голове. Когда началась съемка, А. В. Мачерет посмотрел на меня и спросил: «Плотников, почему вы в тубетейке? Однако здорово! Вы совсем переменялись и отличаетесь от других. У вас председательствующий вид». Я говорю, кивая на Ромма: «Вот товарищ посоветовал».



Рис. Н. С. Плотникова:  
грим Крутицкого. 1968 г.

изучив материал сценария, именно знал. И прежде всего то, что он хочет сказать будущему зрителю этой своей работой.

Надо заметить, что с Михаилом Ильичем Роммом я встречался не только на съемочной площадке.

Перед войной вместе с М. И. Роммом, Ю. Я. Райзманом и В. П. Баталовым (отцом знаменитого ныне киноактера — Алексея Баталова) мы создали школу при киностудии «Мосфильм». Позже, уже в послевоенный период был организован в основном из актеров нашей студии Театр киноактера. Здесь я поставил пять спектаклей: «Дети Ванюшина», «За тех, кто в море» (этим спектаклем открывался театр), «Машенька», «Последние» и «Дядюшкин сон». И вот как раз в то время М. И. Ромм на сцене Театра киноактера поставил очень интересный спектакль «Глубокие корни».

Ромм не боялся рисковать. Он мог пригласить на роль такого

исполнителя, которого никто и представить себе не мог в этой роли. Впрочем, не обязательно профессионала.

На роль Якова Михайловича Свердлова в фильме «Ленин в 1918 году» Михаил Ильич пригласил младшего брата Якова Михайловича — Германа Михайловича Свердлова.

Работа с ним была поручена мне, как педагогу по актерскому мастерству. Ученик оказался несомненно способным, да и внешне поразительно похожим на своего брата.

Мне очень хотелось отыскать в роли элементы юмора. Сначала это нам не давалось, но однажды я «подчитывал» Свердлова за всех действующих лиц, и вдруг в какой-то момент Герман Михайлович начал произносить текст очень просто, и это привело его к желаемому результату. Он даже сам сказал: «Как хорошо себя чувствуешь, когда перестаешь «играть». И вот начались репетиции всех сцен, связанных со Свердловым. Прошли они великолепно, и Герман Михайлович был утвержден на эту роль. Однако обстоятельства сложились так, что сняться ему не удалось.

Но вернусь к собственным киноролям.

Когда на творческих встречах со зрителями меня спрашивают о моих любимых ролях в кино, то среди прочих я непременно называю Ларя Нашатыря из фильма «Вражья тропь», поставленного по роману И. Шухова «Ненависть» режиссерами Ольгой Ивановной Преображенской и Иваном Константиновичем Правовым. Сценарий фильма привлекал напряженностью сюжета: действие происходило в Казахстане во время острой схватки беднейших колхозников с кулачеством.

Мой герой, крестьянин-бедняк, помогал таким же беднякам, как и он сам, бороться за лучшую жизнь. Но однажды, подстрекаемый кулаками, он совершил поступок, который чуть было не стал для него роковым. Правда, Ларь вовремя спохватился, вовремя осознал свою ошибку. Как и почему это случилось, станет ясно, если я напомним один из эпизодов фильма.

Однажды поздно вечером, когда Нашатырь (он был одинокий) спал на печи, вдруг раздался стук в окно. Ларь открыл дверь. В хату вошел один из главарей кулачества.

— Ты один, Ларион Иванович? — И убедившись, что в хате никого посторонних нет, сел на лавку, вынул бутылку самогону и спросил:

— Хочешь коня? Дешево, почти даром...

Безлошадный, всю жизнь мечтавший о своем коне, Ларь, естественно, ответил: «Хочу!»

Тут сцена прерывалась, но из дальнейшего было видно, что кулаки предложили коня все-таки не совсем «почти даром». В уплату Нашатырь должен поджечь колхозный хлеб.

Следующая сцена с участием моего героя: он разбрасывает сено около колосающегося поля и поджигает его. Пламя начинает

захватывать колосья. Еще секунда — и огонь уничтожит весь урожай... И в этот миг ему вспоминается, какой колоссальный труд положен колхозниками на то, чтобы посеять и вырастить хлеб. (В этом эпизоде наплывом был показан крестьянин, из последних сил идущий за плугом, который тянет худущая лоша-денка.)

Ларь, с ужасом осознав всю тяжесть своего предательства, бросается в охваченную пламенем пшеницу и своим телом, перекатываясь и обжигаясь, в конце концов гасит огонь.

Роль Нашатыря значила для меня очень много; пожалуй, это была этапная в моей киносудьбе работа. Мне кажется, Ларь стал не просто ролью, сыгранной артистом, но реальной фигурой, за которой видно время, эпоха, борьба масс...

Только после того как сыгран был Ларь, я начал по-настоящему серьезно относиться к своей работе в кинематографе.

Следующий фильм, о работе над которым мне хочется вспомнить — «Поколение победителей» (сценарий написала Серафима Львовна Рошаль, а режиссером была Вера Павловна Строева).

Время действия — 1904—1905 годы, грозные, незабываемые годы начала первой русской революции. Я играл роль, которая мне очень нравилась: Степан Климов — передовой рабочий, живой и любознательный человек, верящий в грядущие перемены. Путь, пройденный этим профессиональным революционером, интеллигентом, вышедшим из рабочих низов, был сложным. И играть его было непросто.

Актерский состав картины был изумительный: Вера Петровна Марецкая, Борис Васильевич Щукин, Николай Павлович Хмелев, Анатолий Иосифович Горюнов, Мария Давыдовна Синельникова и другие замечательные артисты... В этом фильме собрался своеобразный «театральный» ансамбль. И несмотря на то что у каждого из нас, актеров театра, работ в кино было в ту пору буквально единицы, мы сделали свое дело, судя по всему, неплохо.

Этот фильм восстановлен и сегодня идет на экранах страны.

1937 год. Работа над фильмом «Зори Парижа». Памятный для меня фильм, ибо ставил его Григорий Львович Рошаль, замечательный художник, подлинный знаток человеческих душ. Он всегда умел доверять. Все фильмы, поставленные Григорием Львовичем в те годы, были результатом творческого доверия молодежи, которая, надо отдать ей должное, никогда его не подводила. Может быть, именно потому, что Рошаль умел создавать в съемочной группе атмосферу подлинной творческой лаборатории.

В «Зорях Парижа» я играл роль генерала Домбровского, которого, как известно, называли «польским французом». Я стремился уловить интонации и музыку польского говора, встречался с поляками, просил их читать мне по-польски и по-русски фра-



зы из роли и буквально записывал их произношение. И, конечно, изучал историю Парижской коммуны, думал о том, почему Домбровский стал примером для других коммунаров, снова и снова вспоминал, как он погиб, ведя за собой отважных защитников восставшего Парижа.

Через много лет мне довелось быть в Париже на кладбище Пер-Лашез, где похоронены герои Коммуны. Я видел стену, у которой они были расстреляны. Видел высеченные в камне лица и фигуры...

Этим людям, погибшим за свободу народа, и был посвящен наш фильм.

В «Зорях Парижа» мне снова пришлось встретиться с блестящими мастерами: с Верой Марецкой и Андреем Абрикосовым, с Осипом Абдуловым и Виктором Станицыным. Общение с актерами других московских театров многое мне давало. Я близко знакомился с их манерой исполнения, их творческими принципами, а это заставляло иначе взглянуть на самого себя.

Последний съемочный день этой картины был для меня душевным потрясением. Я так свыкся с образом Домбровского, так много отдал ему труда, сил, что когда снял парик, бороду и усы, которые делали меня внешне схожим с Ярославом Домбровским, и понял, что все кончилось, то... заплакал.

В кино с героем расстаешься не до следующей недели, не до очередного спектакля, а навсегда. Это трудно! Закончился путь создания образа, и ты никогда больше не повторишь его, ибо уже отделился от своего героя. Он живет своей жизнью где-то там, на пленке... Работает, борется, любит. А для тебя все кончено.

В театре ты вновь и вновь возвращаешься к роли, к процессу ее создания, ты растешь в ней, шлифуешь ее от спектакля к спектаклю. В кино — что есть на пленке, то и есть! Бывает — хорошо, а бывает — плохо, иногда даже очень плохо. Но изменить уже ничего нельзя...

В 1939 году я снова снимался у Григория Львовича Рошала в картине «Семья Оппенгейм» по роману Л. Фейхтвангера. Играл Эдгара Оппенгейма, ученого, замечательного хирурга, которого пытается физически раздавить «истинно арийский» шотландский сапог. Но этот старый подлинный интеллигент находит в себе моральные силы и мужество противостоять фашистскому изуверству.

Это была не последняя моя встреча с Рошалем: в конце 40-х годов Григорий Львович работал над фильмом «Академик Иван Павлов». Роль выдающегося физиолога играл Александр Федорович Борисов, а я был служителем Павлова — Никодимом: «правой рукой» академика и в проведении научных опытов, и в быту, хорошо разбиравшимся в психологии собак, участвовавшим во всех павловских лабораторных работах. Когда Никодим, уходя

на войну, прощался с Иваном Петровичем, оба они расплакались: ученого и его помощника связывала многолетняя дружба...

Иногда говорят, что актер — это сумма талантов самого артиста и режиссера, с ним работающего.

Я думаю, это не совсем так. Актер и режиссер очень зависят от литературы, от драматурга, от сценария. Одно дело сыграть Шекспира, Чехова, Островского, Горького, кого-то из наших одаренных драматургов, другое — играть в безликой инсценировке модного романа или в некоей «актуальнейшей вещице», которой суждена мимолетная жизнь и которая больше сезона на сцене не продержится.

И если я думаю, что мне, как актеру, грешно было бы жаловаться на свою судьбу, то надо сразу же признать, что очень многим обязан я литературе. Горькому, в частности. Я сыграл в двух фильмах — «В людях» и «Мои университеты» — кинотрилогии режиссера Марка Донского, поставленной им по произведениям М. Горького.

Я очень увлекся ролью Жихарева («В людях»). Это глубоко народный образ. Мой герой нигде не учился, но он настоящий художник, настоящий талант. Он пишет иконы и в мастерской иконописи считается лучшим «личником», другими словами, он лучше всех рисует лики святых.

Мне сразу захотелось попробовать грим. Уж очень живо описывает Горький своего Жихарева: «Это был человек лет сорока пяти, сухой, лысый, в полувенце черных курчаво-цыганских волос, с большими, точно усы, черными бровями». Когда читаешь такое необычайно точное и яркое описание внешности героя, то роль становится более определенной и даже более понятной, во всяком случае, появляются первые, пусть пока и поверхностные, представления о том, как ее играть.

В фильме все было так, как написано у Горького. В душевной мастерской — две комнаты, и обе заставлены столами, за которыми сидят иконописцы. Сидят согнувшись, как будто плохо видят свою работу. Перед ними висят наполненные водой стеклянные шары. Они собирают свет лампы и, как бы сквозь линзу, отбрасывают его на доску. Работают здесь художники-самородки.

Жихарев, выпив, любил плясать и, казалось, что пляшет он не один, а будто сразу несколько человек — и все разные: то тихий и покорный, то сердитый и пугающий, а то сам чего-то боящийся. У него и лицо менялось в зависимости от душевного состояния в ту или иную секунду... Утомившись, он замедлял танец, останавливался посреди комнаты, смотрел в одну точку и говорил с тоской: «Живем как щенки... без окрыления!».

Совсем другого характера была роль городского Никифорыча в фильме «Мои университеты». Никифорыч — статный, крепкий, с серебряной щетиной на голове, с окладистой бородой. По

своим душевным качествам — личность страшная, а для актера — многогранная и потому особенно привлекательная.

Вот что пишет Горький об этом человеке:

«...шагая навстречу мне... он поднял руку к фуражке и молча разминул ее со мною, но тотчас же, остановясь, сердитым голосом сказал мне: Гурия Александровича арестовали сегодня ночью.— И, махнув рукой, добавил... пропал юноша! — Мне показалось — на его глазах блестят слезы.— Что не приходишь ко мне?»

Вечером я пришел к нему. Жена его (когда Никифорыч вышел) зашипела: «Ты не верь ему, ни одному, ни единому слову не верь. Он тебя ловит. Врет он, никого ему не жаль. Он все знает про вас. Этим живет. Это охота его — людей ловить».

Никифорыч не глуп, Толстого читал, и над Евангелием думал: несомненно сей полицейский философ из Казани по-своему образован. Очень разные черты человеческого характера вскрыл А. М. Горький в этом образе.

Настоящая литература — та питательная среда, в которой актер растет и развивается особенно заметно. Вот и мне работа над горьковскими образами помогла иначе увидеть сложный мир человеческих отношений. Работа была тем более интересной, что режиссер Марк Донской отлично понял главное, что составляло,

так сказать, душу произведения — сочетание горячей ненависти и великой любви. Я не мог не наслаждаться прекрасной прозой, положенной в основу наших фильмов, и работой, связанной с постижением горьковских характеров.

Но я бы погрешил против истины, если бы стал утверждать, что неизменно снимался только в интересных картинах. Нет, в моей практике были неудачи. И мои собственные, когда играл не так, как следовало, как можно было бы сыграть, и просто слабые ленты. Однако и в таких можно встретиться с ролью, которая почему-то запомнится, покажется даже важной или сама по себе, или связанными с ней раздумьями, поисками и не только творческими.

В 1946 году я снимался в фильме «Клятва». В сегодняшнем



Рис. Н. С. Плотникова:  
вариант грима Сорина  
к фильму «Чайка», 1970 г.

киноведении справедливо отмечаются недостатки этой картины, впрочем, как и некоторых других исторических лент той поры. Для меня же это — памятная страница биографии, и поэтому я хочу сказать об этом фильме несколько слов.

Токарь Ермилов, которого я играл, — человек, переживший разруху первых послереволюционных лет, когда рабочие, чтобы как-то кормиться, вынуждены были делать зажигалки и продавать или обменивать их на хлеб.

Рынок, толкучка, прекрасный специалист Ермилов продает зажигалки, приговаривая нараспев: «А вот зажигалки... Кому зажигалки. Начал трасти — домой не нести!»

События начинались за четверть века до того времени, когда шли съемки «Клятвы», однако живо, едва ли не воочию представить себе такого рода рынок нам не составляло никакого труда. Дело в том, что натура снималась в 1945 году в Сталинграде. Город был разрушен; жили мы на пароходе, который носил название «А. С. Пушкин».

Незабываемое впечатление оставили о себе эти съемки. Кругом груды кирпичей и железа, а из-под них идет дымок... Там, где-то под развалинами домов живут. Ужасы войны, следы бомбардировок и артобстрелов, взорванная, сожженная, искалеченная земля. И люди, которые рассказывали нам не только о том, каким красивым был прежде их город, но и о том, каким прекрасным он станет.

Есть такое понятие: философия исторического оптимизма. Тогда, в дни съемок «Клятвы», я впервые во всей глубине понял мудрость и величие этой мысли.

Мы бродим в свободные часы по городу, заходим на странный, стихийно возникший базар. Я присматриваюсь к зажигалкам. Пытаюсь представить, какую из них мог бы сделать Ермилов, мой герой. Когда возвращаемся на пароход, то ощущаем в горле сладкое-сладкое, будто сахаром объелись. После нам объяснили, что это от запаха трупов, не убранных из развалин домов.

То было трудное для нашей страны время. Не было семьи, в которой не погибли бы отец или сын, мать или дочь, дед или внук, брат или сестра. Сожжены и разрушены города и села, уничтожены и остановлены заводы, затоплены шахты, измучена земля. Не хватает или вообще нет хлеба, топлива, одежды, спичек, мыла, молока.

Но мы верили, что встанут новые города, вырастут заводы и зашумит новая, веселая, яркая, счастливая жизнь.

Я вспоминал эти мысли, когда через несколько лет мне предложили сыграть маленькую роль гитлеровского генерала Браухича в фильме «Падение Берлина».

Меня тогда заинтересовала не столько сама роль, сколько одна-единственная фраза из нее.

В фильме есть такая сцена: генералы выстроились шеренгой перед Гитлером, который распекает Браухича за то, что его войска отступают из России. Генерал отвечает:

— Мой фюрер, война с Россией — это такая война, которую знаешь, как начать, но не знаешь, как кончить!

Тогда, в конце 40-х годов, этот эпизод звучал зловеще.

А мне он напоминал о рабочем Ермилове, одном из тех двухсот миллионов советских граждан, которые наполнили глубочайшим социальным содержанием понятие «философия историческо-го оптимизма».

Фильмам не суждена была долгая жизнь. Но в памяти моей они тем не менее остались.

Когда Ефим Львович Дзиган предложил мне попробоваться на роль В. И. Ленина в широкоэкранный фильм «Пролог», над которым он в 1956 году начинал работу, то я, признаться, сначала не очень поверил в реальность этого: ведь для участия в пробах из различных театров страны было вызвано около 50 артистов, имевших опыт исполнения роли В. И. Ленина. Но в результате на мою долю выпала эта трудная и прекрасная задача.

Однако весь мой предыдущий опыт работы над образом В. И. Ленина, все предшествовавшие усилия отнюдь не облегчали задачи, стоявшей перед мною в фильме «Пролог»: в спектакле я играл Ленина 47-летнего, а в фильме, действие которого происходит в 1905 году, Владимиру Ильичу 35 лет.

Поиск начался с первых же шагов — с грима. Каким внешне был Ленин в 35 лет? Сначала мы стремились точно следовать фотографиям. Создавали десятки вариантов грима, каждый из которых более или менее правдоподобен. И все же наши усилия точно воспроизвести облик Ленина той поры не дали желаемого результата. После долгих бесед с режиссером мы пришли к убеждению, что внешний облик Ильича в нашем фильме должен быть близок к тому, который широко известен и любим народом, — к ленинским портретам 1917 года и первых послереволюционных лет.

В практике актера бывают порой дни, когда сам диву даешься: откуда что взялось? Когда ты «дотронулся» до образа, как он в тебе возник? Едва ли об этом тончайшем процессе можно рассказать. Интерес к своей профессии, вероятно, и состоит в том, чтобы попытаться всю жизнь понять, когда и отчего у тебя происходит «скачок» в постижении и ощущении роли. Это чудеснейшее творческое состояние. Но оно не возникает само по себе. Необходимо упорно искать и добывать нужное самочувствие.

Работая над образом Ленина в кино, я еще раз ощутил, как недостаточен мой театральный опыт, как мало мне было всего того, что я знал, видел, читал.

И мне захотелось снова посетить ленинские места. Я опять был в Горках, в Смольном, в Кремлевском кабинете, в квартире Владимира Ильича... Мне захотелось еще раз увидеть те вещи, которые держал в своих руках Ленин. Я трогал, щупал их. Я старался приучить себя думать ленинскими словами, по-настоящему проникнуться ими. Это длительный, кропотливый процесс, требующий терпения, а главное — интереса к этому процессу. В нашем деле, чтобы добиться маленького верного результата, нужно приложить колоссальнейший труд — так промываются тонны песка, чтобы добыть крупицу золота.

Не могу не вспомнить грустного случая, который произошел со мной во время работы над фильмом «Пролог».

Я прилетел из Киева, где проходили гастроли нашего театра, в Москву для съемки ответственной сцены — выступления Ленина на собрании, когда Владимир Ильич дает отповедь меньшевикам. Это была большая речь, над которой я долго работал, просыпался и засыпал с мыслями о ней. Я старался проникнуть в глубину ленинских слов, понять громадное значение этого выступления. Мне, кажется, удалось в конце концов довести предложенный сценаристом материал до, как говорят в театре, «полной органики». Словом, текст стал моим. Я уже думал этими словами.

Не часто, к сожалению, бывает, когда актер сам получает относительное удовлетворение от своей работы. Но в данном случае получилось именно так. И потому я был совершенно спокоен.

Меня встретили на аэродроме, привезли на «Мосфильм». Надел костюм, загримировался. Вошел в павильон... и вдруг уже перед киноаппаратом мне говорят:

— Сейчас будем снимать вашу речь, но только имейте в виду, что текст мы изменили...

Я обомлел...

Это был другой текст. Несколько уточненный. Возможно, он был даже лучше. Возможно... Но как трудно актеру мгновенно принять новый словесный ритм! Я отказался сниматься. Меня долго уговаривали... Уговорили. К вечному стыду моему.

С тех пор прошло много лет, а я и сейчас не могу простить себе этого поступка, идущего вразрез с тем, что я сам исповедую в искусстве актера.

Образ Ленина никогда не может быть сделан актером до конца. Его можно только совершенствовать, непрестанно и упорно работая.

Я «встречался» с Лениным не раз. В разное время своей творческой биографии. В разные годы жизни Владимира Ильича.

Организаторами этих «встреч» были разные режиссеры. Это — чрезвычайно важное обстоятельство. Ибо каждый актер — есть некая равнодействующая тех влияний, которые оказывают

на него постановщики фильмов и спектаклей. И естественно, что Рубен Симонов и Николай Погодин настаивали на такой трактовке образа Ленина, которая отличалась от того, каким видели этот образ Ефим Дзиган и Александр Штейн, а взгляды Дзигана не совсем совпадали со взглядами его коллеги Ромма.

Снимаясь сорок с лишним лет назад в фильме «Ленин в 1918 году», я видел, как трудно приходится Щукину, но по-настоящему понял всю адскую сложность этой работы только позже, когда Сам стал исполнять эту роль.

А к ленинской теме я впервые именно тогда и прикоснулся: на съемках фильма «Ленин в 1918 году» играл роль кулака, эдакого, если хотите, кулацкого «депутата» без мандата, который появляется в квартире Ленина для небольшого, но многозначительного разговора. Он приходит из враждебного лагеря как предупреждение, как угроза, как символ собирающей силы контрреволюции.

Этот эпизод увлек меня чрезвычайно. Я видел такого кулака, встретился с ним, как уже рассказывал, на базаре в Вязьме в 1919 году. Знал, как можно и нужно его играть. Но знать — это еще не значит уметь.

Мы несколько раз пробовали грим, получался то благодушный мужичок, то человек, не похожий на крестьянина, а то просто загримированный артист. Однажды я предложил гримеру не приделывать мне носа, не надевать парика, а только наклеить небольшую растрепанную бороденку и совершенно бесформенные усы. Что касается головы, то оставить мои собственные волосы (тогда они у меня еще сохранились в небольшом количестве) и так же, как бороду, растрепать их. Получился какой-то запущенный мужичишка, о котором и не скажешь, что он кулак. Этот грим был сразу утвержден, и Михаил Ильич Ромм, обрадовавшись находке, расцеловал и гримера, и меня.

В этот же день была назначена съемка эпизода «на кухне», где В. И. Ленин встречается с кулаком.

Однажды Ромм, закончив репетицию и крутя в руках какую-то цепочку (у него была такая привычка — вертеть что-нибудь), говорит мне:

— Очень верно, но только прошу, Николай Сергеевич, вашу реплику, которая следует после того как Щукин спрашивает: «У вас лично сколько было хлеба?», произносить, не глядя на партнера. Попробуйте...

И вдруг возникло чудо, мне стало легко, я почувствовал себя смелее, увереннее. И это тотчас же получило отзвук в самом образе кулака — он стал настырнее, грубоватее. Ленин внимательно, быстрым взглядом оценивает «земляка».

— Вот у вас сколько отобрали хлеба?

— Я не про себя...

— Вот у вас лично сколько было хлеба? — настойчиво повторяет Ленин.

— А так, сколько было, столько и сплыло. Не обо мне речь,— глядя в сторону, уклончиво отвечает крестьянин.

— Значит, вы не от себя пришли? Вас послал кто-нибудь?

— Да, как сказать, мандатов не имеем, а кой-какой народишко за мной стоит.

— А! Кой-какой народишко за вами стоит,— повторил Ленин. Но вы сказали не все, что думали. Верно?

«Земляк» несколько секунд молча смотрит на Ленина и вдруг, переменяв тон, говорит:

— Ну, ладно... Хлебушко кушаете... А кто его сеял? Мужик! Кто его потом-кровью полил? Мужик! Кто его жал, кто молотил, кто на горбу таскал? Обратного мужик!..

— Мужика нет,— спокойно перебивает Ленин.— И, между прочим, вы это отлично знаете. А есть бедняк. Есть середняк. И есть кулак.

При слове «кулак» Ленин как бы случайно указывает рукой в сторону «земляка».

— Верно?

«Земляк» на мгновение замирает.

— Нет, неверно! Есть мужик справный, хозяин... и есть лодырь.

— Лодырь — это бедняк?

— Это по-вашему — бедняк, а по-нашему — лодырь!

— По-вашему — хозяин, а по-нашему — кулак, мироед, который эксплуатирует деревню, старается подорвать Советскую власть. Власть рабочих и беднейших крестьян. И это у вас, у кулаков, не выйдет.

— Ну, вот что, гражданин Ленин... Россия — страна мужицкая. Мы и без города проживем. Нам ежели ситца не дадите — и в холстину оденемся. Ежели сапогов не дадите — в лаптях пройдем!.. Да... Но уж ежели мужик хлеба не посеет...

— Измором, значит, возьмете?

— А вы как думали? Возьмем!

— Да, отчаянную картину вы нарисовали, нехорошую картину вы нарисовали. Значит, вы пришли как бы объявить нам войну?!

— Вы человек ученый, вам виднее.

— Ну, вот что! Запомните и передайте тем, кто вас послал хотя бы и без мандата: Советская власть — штука прочная. Ее создали рабочие и крестьяне не на год, а окончательно! И назад пути не будет никому! Пока вы, кулаки, существуете — хлеб вы будете отдавать. Не отдадите — возьмем силой. Да. А пойдете войной — уничтожим. Вот вам и вся правда. Настоящая рабоче-крестьянская правда. Запомните, пожалуйста.



— Запомним... ваше превосходительство,— тихо и угрожающе говорит кулак.

Играя наших современников, я часто вспоминал Ленина. В каждом настоящем коммунисте живет «частица» Ильича. разве профессору Синцову из фильма «Девять дней одного года» не присуща доходящая до полного самоотречения увлеченность делом своей жизни? А Ниточкин из картины «Твой современник»? Не отличает ли его благородство, доброта, принципиальность? А душевная чуткость, заботливое внимание к молодежи — командира шагающего экскаватора Сердюка из спектакля «Иркутская история»?..

Не сомневаюсь, что прикосновение к образу вождя душевно обогатило не только меня, но и каждого актера, которому выпало такое счастье.



Дружеский шарж, 1976 г.

Естественно: на каждом рабочем месте нужно быть ответственным перед собой за то, что ты делаешь. Однако может ли такая ответственность с годами ослабнуть? Может. Можешь ты себя однажды поймать на том, что чего-то не хочешь? Можешь. И боюсь, что не однажды.

Легко представить себе обычный распорядок жизни актера. Утром репетируешь, вечером играешь спектакль, на следующее утро у тебя съемка, а вечером — опять спектакль, на третий день утром — снова репетиция, а вечером — съемка. И так далее... Обычная неделя. Ничем не отличающаяся от прошлой и позапрошлой. И от буду-

щей — тоже. Можешь ты устать после этого? Можешь. Тем более, если тебе уже, увы, не двадцать семь, а семьдесят два.

Десяток лет тому назад я придумал для себя одну вещь, и с тех пор это «изобретение» заметно помогает мне. Каждую роль я непременно кому-нибудь посвящаю. Причем, посвящаю такому человеку, перед которым или памятью которого мне бывает стыдно, если только подумаю, что мне сейчас не хочется репетировать, работать над ролью...

Вспоминаю съемки фильма «Девять дней одного года».

Мне предложили в самом конце декабря 1960 года посмотреть сценарий, который написали Храбровицкий и Ромм; Михаил Ильич просил обратить внимание на роль доктора физических наук, профессора Синцова.

Сценарий мне понравился, и я спросил, когда начало съемок. Мне ответили — в январе, другими словами, буквально через несколько дней. Я наотрез отказался, объяснив, что для работы над ролью оставалось слишком мало времени. Мне показалось, что, хотя эпизод с профессором Синцовым был небольшой, работа предстояла громадная.

Спустя несколько дней снова звонят из группы: «Сейчас с вами будет говорить Михаил Ильич».

— Николай Сергеевич, я знаю, что вас не уговорить сниматься, если вы не считаете это для себя возможным. Но вы поймите, ведь это небольшой эпизод и с него начинается фильм. А мы хотели бы построить съемки так, чтобы не нарушать последовательности событий в фильме...

Я снова отказался.

Через несколько дней мне звонят и сообщают: «Михаил Ильич решил (и мы пересмотрели план) снимать вас в июне».

«Вот это срок — шесть месяцев!» — подумал я и согласился.

Начал подробно разрабатывать роль профессора Синцова. Чем больше я над ней работал — тем больше от нее отдалялся, тем больше возникало противоречий между мной и тем образом, который я себе нафантазировал.

Тогда я написал режиссеру письмо.

«Дорогой Михаил Ильич!

Я долго вчитывался в роль Синцова. Не знаю, как расцениваете ее Вы и Храбровицкий, но мне она представляется удивительной, очень трудной и противоречивой. Эта роль в сценарии очень невелика по тексту, но имеет и должна иметь в картине весьма крупное и серьезное «в деловом», современно-научном значении место. Как же ее играть?

В общем контексте сценария она — эта роль — серьезная, значительная, так сказать, «профессорская», а потому и играть ее нужно серьезно. Синцов — это научный подвиг. Но если так, то и решать роль Синцова следует в так называемом «классическом ключе». Я долго придерживался этой точки зрения и долго репетировал именно так. Но влюбленности в роль не наступило. Наоборот, я все больше и больше разочаровывался... Роль получилась ровной, без противоречий в характере, однообразной. Доктор физических наук Константин Иванович Синцов — человек большой энергии и творческого темперамента, он непоседа. В своей профессии — личность одержимая, энтузиаст.

Человек с развевающейся шевелюрой, орлиным носом, с

вздернутыми бровями. Вот таким бы он должен быть... Но эта роль предложена вами актеру не героического плана.

Вот тут-то и возникают трудности — несовпадение актерской индивидуальности с образом, который предлагается авторами.

Самое прекрасное в искусстве актера — преодоление. Этим я и занимаюсь сейчас. И как-то разумом многое понял и освоил. Вот почему вначале я говорил, что роль Синцова удивительная. Если Вы, Михаил Ильич, пойдете навстречу моим замыслам, то, может быть, и не пожалеете, что поручили Синцова мне.

Уверен, что ни один кадр с Синцовым не может начинаться сначала. Каждый кадр — это продолжение и по содержанию, и по чувству. Все те качества, которые я уже перечислил у Синцова, непременно остаются, несмотря на то, что он лысый и не худенький. Но самое основное качество, которым должен владеть актер, работая над образом Синцова, — это юмор.

*Ваш Николай Плотников».*

Пришел я на «Мосфильм», в павильон, где снимался фильм, отозвал Михаила Ильича в сторону и прочитал ему письмо. Говорю, что я — лысый, а Синцов — с шевелюрой. И это не мелочь, это, если хотите, черта характера. Как быть? Напяливать парик...

Михаил Ильич выслушал меня, подумал и сказал:

— Ну что вы, Николай Сергеевич, мы были в Дубне, так там очень много совершенно лысых ученых. Меня лысина ничуть не пугает. Как не пугает и то, что в кадре появятся два совершенно лысых актера — вы и Блинников, которому поручена роль директора института...

Сниматься я согласился. Потом долго размышлял: действительно, дело ведь не во внешнем рисунке роли. Важно, чтобы люди, которых мы хотим показать зрителю, были бесконечно преданы науке, любили ее всем сердцем.

Работа над ролью Синцова шла весь февраль. Чувствовал, что не хватает времени — приближались месяцы, когда театр должен ехать на гастроли за границу. И вот: апрель — Париж, май — Прага; в июне — Ленинград.

Должен признаться, было обидно, что в гастрольной суете я могу так мало времени отдавать работе над образом Синцова. С болью в сердце я внутренне расставался с ним, хотя многое уже решил для себя в деталях этой прекрасной роли.

В Праге совсем некстати заболел. Приехал в Ленинград и дал телеграмму Ромму. Подбирайте, мол, другого артиста... а я не могу — болен... Ответ получил уже в Москве. Ромм писал:

«Дорогой Николай Сергеевич!

Другого актера приглашать на роль Синцова не буду. Желанием мы все Вам здоровья, Н. С., а Ваши съемки переносим на декабрь».

Я тут же позвонил Михаилу Ильичу и поблагодарил за внимание и желание сотрудничать. До декабря оставалось несколько месяцев. Чувствовал себя в ту пору неважно, однако заставлял себя работать над ролью.

Я посвятил ее академику Игорю Васильевичу Курчатову. И когда силы покидали меня, когда я уставал сверх всякой меры, то вспоминал этого ученого, его великий самоотверженный труд, и мне становилось неловко за собственную слабость.

Замечу попутно: воспоминания о работе над ролью Синцова связаны для меня не только с размышлениями о важности посвящения роли какому-то дорогому человеку, но и с мыслями о том, какое огромное значение имеет для актера доверие, оказываемое ему режиссером. Михаил Ильич Ромм настаивал, добивался, требовал, чтобы играл именно я. Эта заинтересованность в актере, вера, что он непременно справится с ролью, не подведет, открыли меня.

Прошло уже много лет с той поры, но моя любовь к профессору Синцову не потускнела.

Из моего рассказа ясно, что посвящаю я роль не только тому, с кем близко знаком. В случае с «Девятью днями одного года» посвящение возникло скорее всего по ассоциации: Синцов как-то ассоциировался в моем сознании с академиком Курчатовым.

Однако едва ли много общего можно найти между Ниточкиным из «Твоего современника» и моим внуком. Но роль эту я посвятил Николаю Сергеевичу Плотникову, который учится сейчас в седьмом классе, а тогда еще только недавно появился на свет.

Почему роль была посвящена именно ему? В то время я особенно много думал о новом маленьком члене нашей семьи, и мне очень хотелось, чтобы он как можно больше почерпнул в будущем от таких людей, как мой Ниточкин. Мне очень хотелось, чтобы Коля был по-настоящему трудолюбивым человеком.

Старческие причуды? Не скажите, не скажите.

Хорошо понимаю, что все это — слишком личные вещи, но ведь я рассказываю о своих «секретах» работы над ролями. Конечно же, и без такого посвящения можно заставить себя трудиться столько и так, как нужно, а можно, напротив, и с посвящением провалить роль... Пути творчества всегда индивидуальны. У меня посвящение работы кому-либо мобилизует энергию, мысль, вызывает творческий порыв.

А с Юлием Яковлевичем Райзманом я познакомился более чем за три десятка лет до начала съемок «Твоего современника», еще в 1935 году, когда оба мы занимались педагогической работой. Чтобы «Мосфильм» располагал собственными актерскими кадрами, была организована школа-студия, которая находилась на Чистых прудах, в том самом, ныне, правда, перестроенном

здании, где сейчас играет театр «Современник». Школу возглавлял Михаил Михайлович Тарханов, я был его заместителем.

Каждый из педагогов — а ими были: Юлий Яковлевич Райзман, Григорий Львович Рошаль и Владимир Петрович Баталов — набирал себе группу студентов. Причем, занятия начинались сразу с работы над ролью из пьес или инсценировок, время на этюды не тратили, и к концу учебного года каждый из студентов успевал сыграть по две-три роли в каких-то отрывках.

Нетрудно, видимо, понять, что при подобном методе воспитания актера нужен очень опытный педагог: с одной стороны, умеющий быстро оценить возможности студента, увидеть его сильные и слабые стороны, а с другой — умеющий подсказать ученику верное решение роли, подвести к мысли, на основе которой студент сможет фантазировать, находить какие-то штрихи и детали, обогащающие образ.

Именно таким педагогом и был Райзман.

Через год-два после начала совместной работы в школе я встретился с ним, когда он снимал «Поднятую целину». Я пробовался на роль Щукаря. Юлий Яковлевич посмотрел на фото и сказал:

— Очень хороший грим и «зерно» образа верное, но слишком молодое лицо!..

На роль Щукаря пригласили другого актера.

Мы часто виделись друг с другом все эти годы, я с интересом смотрел картины Райзмана, однако когда он пригласил меня попробоваться в его новом фильме, я ответил Юлию Яковлевичу, что не смогу, так как очень занят на репетициях нового спектакля и в текущем репертуаре. Сценарий, правда, мне все же прислали, и роль Ниточкина, надо сказать, мне сразу понравилась.

У актера не часто бывают такие счастливые моменты, когда ему удается быстро «нафантазировать» предлагаемый образ. А вот прочитав сценарий и подумав о Ниточкине всего несколько дней, я уже едва ли не во всех частностях представлял себе этого героя. Однако не только режиссеру, но и самому себе согласие на съемки я давал с большим колебанием.

Мне передали просьбу Юлия Яковлевича приехать на «Мосфильм». Иду по коридору, выходит навстречу Райзман — мы бросаемся друг к другу, обнимаемся и вдруг он говорит:

— Ой, какой толстый!

Идет долгая беседа, меня убеждают принять предложение: снимать будут только в Москве, и только в павильоне: на натуре съемок будет немного и тоже — в Москве. Одним словом, работе в театре ничто не помешает. Я соглашаюсь на пробу.

По возвращении домой меня будто кольнуло — почему Райзман при встрече со мной вскрикнул: «Ой, какой толстый!». Это я — толстый? Нет, дело, видимо, в ином.

Я снова начал вчитываться в роль и, наконец, увидел ремарку, касающуюся Ниточкина, на которую вначале не только не обращал внимания, но почему-то вообще не заметил: «Очень высокий, худой, в длинном пальто, фетровой шляпе с опущенными полями».

Очевидно с такой внешностью героя были связаны какие-то замыслы автора и режиссера. Но меня это не смутило. Ведь суть образа в другом.

Размышляя о Ниточкине, я видел крупнейшего специалиста, смело идущего на неизведанный эксперимент. Честного, прямого человека, не боящегося сказать правду в глаза любому, независимо от его положения. Видел ученого, который из-за своей прямоты и смелости мог, на первый взгляд, показаться даже «чудаконатным».

Я не хотел, чтобы его прощали лишь из-за того, что он, мол, провинциал и ему потому, дескать, все сойдет. Он не такой. Ниточкин убежденный боец, а не чудак из Тьмутаракани.

Я все больше влюблялся. А что значит полюбить роль? Это значит предвидеть нечто такое, чего в ней еще нет.

Я вспоминал свои «встречи» с великими людьми — с Алексеем Максимовичем Горьким и с Иваном Петровичем Павловым и понимал, что было в моем Ниточкине что-то и от них. Цельность, увлеченность, преданность делу. Умение отличать главное от пуштяков, от никчемных забот, разъедающих душу.

Возникла перед моим взором знаменитая фотография, сделанная на Конгрессе III Интернационала: Ленин сидит на ступеньках и что-то записывает. Удивительная непосредственность, исключительная простота.

Что еще помогло мне? Я представил себе: Ниточкин — это я. И я стал смелым, отчаянным человеком, ведь речь шла о предмете, который он, то есть я, знает отлично, о котором я имею собственную точку зрения.

Через несколько дней была назначена кинопроба. Я сказал Райзману, что мне хотелось бы сниматься в этой роли в своем костюме, в своем пальто, в своей кепке, а не «в шляпе с опущенными полями». И без грима.

Именно в таком виде я начал пробу сцены в ресторане: разговор с сыном Губанова. После просмотра Юлий Яковлевич полностью утвердил Ниточкина именно таким, каким я его себе представлял.

Съемки проходили в прекрасной творческой атмосфере. Внимание к актерам, деликатность в общении друг с другом. Не шумно, не нервно, без излишних эмоций. Все — друзья. Я понял, что атмосферу эту создает сам Юлий Яковлевич. Всегда сдержанный, погруженный в поиски образа будущего фильма, будущих ролей, он являл собой пример для всех.

Прекрасна манера режиссера не настаивать на своем, прислушиваться к тому, что предлагает актер. И в то же время Райзман умеет — всегда очень деликатно — предложить артисту свою трактовку образа, умеет, если требуется, настоять на своем.

Работа в фильме «Твой современник» помогла мне еще раз понять: только со стороны кажется, что образ современника создать легко. Тут вроде бы не надо выдумывать, фантазировать, вокруг тысячи примеров... На самом же деле все обстоит сложнее. Гораздо сложнее. И сыграть современника, может быть, в тысячу раз труднее, чем героя классического произведения, ведь необыкновенно сложна и многогранна наша жизнь.

Помните, Ниточкин говорит: «Видите ли, я как-то всегда считал, да и теперь считаю, что коммунистом может быть только тот, кому по плечу нечто большее, чем обычному человеку. А если ты можешь только то, что все, то какой же ты, в сущности, коммунист?..».

## Звенья одной цепи

На репетициях всегда, естественно, хочется получить от режиссера что-то важное, позволяющее не только глубже понять роль, которая сейчас волнует тебя больше всего, но и приобрести новое в исполнительском мастерстве. Эта возможность роста зависит не столько от того, что режиссер тебе покажет, сколько — это значительно важнее — от того, что он тебе подскажет.

Мне трудно пояснить, как приходит, как наступает вдруг это озарение. Параллель, напрашивающаяся сама собой, весьма условна, но все-таки рискну сравнить это внутреннее ощущение с тем, что испытывает человек, попавший на прием к... зубному врачу. Сидишь в кресле, мужественно выносишь все манипуляции дантиста и вдруг... Врач дотрагивается до нерва, и ты вскрикиваешь: «А-а-а»...

Вот так и на репетиции. Ты внутренне вскрикиваешь: «А-а-а», догадавшись, что имеет в виду постановщик спектакля. «Ой, понял, можно я попробую», — произносит исполнитель. И вот это «понял» — есть самая высшая в мире театра радость, которую может испытать актер. Он получил ключ к решению неразгаданной доселе проблемы, связанной с трактовкой образа.

За долгую жизнь в театре я заметил, что режиссер скорее добивается успеха, если он сам был актером. Правда, есть и исключения — Владимир Иванович Немирович-Данченко, например. Но все-таки, мне кажется, режиссер, который ставит спектакль, должен знать актерскую природу по собственному опыту. Тогда режиссер и актер могут разговаривать на одном языке.

Размышляя о взаимоотношениях актера и режиссера, об их сотрудничестве, о помощи одного другому, — находки, обогащающие спектакль, возникают не только у постановщика, но и у исполнителей, — я хотел бы коснуться темы поиска общего языка артистами и режиссером, приглашаемым для постановки спектакля из другого театра, другого города, республики или даже из другой страны.



Режиссер, который принимает приглашение, исходит из того, что он будет иметь дело с опытными артистами, с профессионалами. Постановщик уверен: что ни подсажи актеру, он все сделает. Однако такая быстрая реакция исполнителей возможна только в том случае, если режиссер и актеры находят общий язык, если они одинаково или хотя бы сходно толкуют основные принципы театрального искусства. Если же встречаются последователи разных художественных школ и направлений, то работа затрудняется, требует больших усилий, большего времени, чтобы понять друг друга — иначе возникают разночтения при оценке пьесы, в истолковании образов и идей.

Искусство режиссера в работе с актером проявляется не в умении настоять на предлагаемом рисунке роли, а в том, что он способен так подсказать исполнителю, что тот примет его мысль как свое собственное решение. Нужно уметь помочь так, чтобы режиссерский замысел был оплодотворен фантазией актера, чтобы артист мог с одной стороны понять, чего хочет постановщик, а с другой — нарастить на каркас мысли живую плоть, которая сделала бы образ героя реальным и зримым.

На практике нередко бывает иначе. Многие режиссеры просто показывают, что и как надо делать исполнителю в тот или иной момент его пребывания на сцене. И в моей практике случались такие задания. Постановщик говорил мне, что я должен пройти туда-то и сделать то-то, руку положить так и только так, а не в коем случае не эдак, встать же мне следует обязательно у кресла, а не где-нибудь в двух шагах от него. А когда спрашивают, почему требуется стоять именно здесь, а не там, он, отмахиваясь в спешке, отвечает, что так, мол, нужно для раскрытия общего замысла спектакля и потому, пожалуйста, делайте и не спрашивайте, что и зачем.

Непонимание замысла режиссера меня лишает покоя, ведет к бессонным ночам. Но и в таких ситуациях я или откровенно говорю, что у меня не выходит то, чего от меня ждут, или, в конце концов все-таки добиваюсь того, что хочет режиссер. Но это только в том случае, если внутренне согласился или хотя бы смутно догадываюсь, что режиссер видит этот эпизод глубже, чем я. Не знаю о других артистах, все работают по-своему, но про себя могу сказать, что стараюсь прояснить для себя каждый шаг героя, каждое его решение и каждое слово. Мне всегда интересно понять его душу, его внутренний мир, хочется разобраться, почему он поступает так, а не иначе.

Размышляя над тем или иным эпизодом роли, важно определить задачу — пусть даже пустяковую, — которая помогает обрести во время работы над ролью нужное самочувствие. Иногда актер сам находит эту задачу, иногда ему помогает ее найти режиссер.

Я рассказывал, как натолкнул меня на размышления во время репетиций «Периколы» Владимир Иванович Немирович-Данченко, когда я должен был увести толпу со сцены.

То был, кажется, простенький подсказ, но он сразу же помог мне почувствовать, что я нашел верный ключ к трактовке сцены.

Режиссерский подсказ нужен не только актеру молодому, еще не сложившемуся. Он нужен, полезен и артисту, переигравшему десятки, если не сотни ролей. И в театре, и в кино.

Сузу об этом по собственным впечатлениям.

Спектакль по пьесе Леонида Зорина «Коронация» к лету 1979 года прошел в Театре имени Евг. Вахтангова более двухсот раз, и тем не менее едва ли не на каждом представлении я вспоминаю Рубена Николаевича Симонова (роль Камшатов, кстати, я посвятил ему), который подсказал мне накануне премьеры чрезвычайно интересную и полезную мысль.

В пьесе есть сцена, которая должна происходить без меня, то есть без академика Камшатов, моего героя. В это время другие действующие лица, располагающиеся в разных концах сцены, и, так сказать, на разных ее «этажах», беседуют об ученом, по существу, артисту, исполняющему роль Камшатов, следовало бы уйти за кулисы. Так я и делал.

И вот однажды Рубен Николаевич звонит мне по телефону и говорит:

— Николай Сергеевич, я предлагаю Камшатову выслушать все эти разговоры, никуда не уходя... Попробуйте... Полагаю, это поможет вам понять окружающих людей, если вы будете знать, что они о вас говорят. Публике безразлично — на сцене вы или нет. Но для вас, как для актера... Думаю, психологически вы будете чувствовать себя иначе...

И я этим воспользовался. С тех пор в каждом спектакле я ухожу вверх по лестнице, сажусь и слушаю, что обо мне говорят связанные со мной — родством или службой — люди. Конечно, я знал наизусть все реплики партнеров, конечно, я знал, что говорят о Камшатов его внук Яков или правнучка Аня, или коллеги академика, но внутренне я узнавал больше, чем на всех дискуссиях о личности и характере моего героя.

Другая история. Отдаленная от Камшатов десятилетиями.

Я играл роль Андрея Находки в поставленном Н. П. Охлопковым спектакле «Мать» по роману Горького.

Выпущенный из тюрьмы Андрей приходит в дом Павла Владова, к его матери. Он спрашивает:

— Это ваша хата, ненько, али нанимаете?

— Нанимаю,— отвечает мать.

— Неважная хата...

Потом Находка говорит, что сын ее, Павел, просил передать из тюрьмы поклон, и добавляет, что и у него есть мать. Наверное,

сейчас она где-то нищенствует, может быть, где-нибудь полицейские ее по щекам бьют...

И как продолжение этой темы идет большой монолог Находки. Николай Павлович предложил мне во время этого монолога принести самовар, налить воды, закрыть крышку, положить уголь, нащипать лучины, зажечь ее и бросить в самоварную трубу. Как раз к этому времени заканчивался монолог. Я точно выполнял эти указания режиссера на нескольких репетициях, все было, вроде бы, хорошо, однако... вдруг я спросил Охлопкова:

— Слушай, Николай Павлович, можно я попробую это по-своему?

— Что значит — «по-своему», что ты предлагаешь?

— Я ничего не буду делать, а ты посмотри, что из этого получится...

Охлопков приготовился быть строгим, придирчивым зрителем.

Эпизод этот происходил, надо заметить, не на сцене, а в зрительном зале, где были установлены своеобразные декорации — поднятая над рядами зрителей площадка в форме круга, с которого опускались ступеньки. Вот на этом кругу и ступеньках происходила вся сцена.

Я вышел и начал: «Здравствуйте, ненько, хата своя али на-нимаете»... и так далее, начал говорить о своей матери — «может быть, где-нибудь полицейские ее по щекам бьют»; Катя Мельникова (она играла мать) стоит внизу на ступеньках, а я наверху, на площадке, весь зареванный и она в слезах; когда кончил я свой монолог, взглянул на Охлопкова, смотрю, и он плачет.

Наступила пауза, потом Николай Павлович поднялся по ступенькам, обнял меня и сказал:

— Так и оставим.

Подсказ режиссера подтолкнул меня к другой, прямо противоположной идее. Думаю, она не могла бы прийти, если бы, как это ни парадоксально, не подсказ Охлопкова.

А в Четвертой студии — полвека назад! — играли мы спектакль «Клад дворянина Собакина». У меня была роль Данилыча, денщика бывшего полковника царской армии Собакина; полковник и денщик держались друг друга и после революции.

Мне лет двадцать семь, а играть я должен старого человека. Я усердно репетировал, дело вроде бы понемногу шло, хотя уверенности в том, что я на верном пути, у меня не было. Что-то было не то, не так, а что именно — понять не мог. Начали пробовать грим, надел я парик с седыми волосами, наклеил седую бороду, усы, надел какой-то старенький пиджачок, однако ощущения, что я много повидавший на своем веку денщик, у меня еще не возникало. Вчитывался в пьесу, менял интонации, произносил свои реплики то так, то эдак, но увы...

И вот однажды не оказалось на месте сапог, в которых я репетировал роль Данилыча. Я был уже в гриме, в костюме, а мне вдруг говорят — сапог нет. Их еще не привезли с выездного спектакля, который состоялся вчера в каком-то клубе. Что делать? Не босиком же играть! Я спросил нашего заведующего костюмерной, может быть, валенки есть? Через минуту выяснилось, что есть.

Надел валенки, сделал несколько шагов, и едва ли не крикнул, как-в кресле у дантиста.

Мне раскрылась, наконец, роль, которую я никак не мог постичь. Точнее, раскрылась она во мне вдруг с такой правдой, с такой ясностью, что показалось, будто я давным-давно знаю и понимаю Данилыча.

Чем объясняется этот резкий скачок? Очень просто: в валенках родилось ощущение старости, при которой (теперь я это хорошо понимаю) важна свобода ног и обуви, важно ощущение покоя и удобства. Появилась походка пожилого человека, а вместе с нею и верное ощущение собственной старости. Я теперь уже не пытался играть старика, я и вправду был стариком.

Правильное самочувствие дало мне и естественность сценической жизни. После долгих мучений я стал правдиво разговаривать в этой роли.

Зжатость актера опытному глазу немедленно бросается в глаза. Когда я вижу, что при каждой фразе исполнитель мотает головой, то знаю, что он напряжен. Когда произношу фразу, цокает в конце, как бы слатывая слюну — напряжен. Когда много размахивает руками — напряжен. И когда не знает, куда руки деть, или постоянно снимает очки — значит, снова напряжен: кто носит очки, тот не снимает их поминутно, они не украшение, а потребность.

Но что значит — излишнее напряжение? Неправда, вранье. Валенки, заменившие мне сапоги, стали той «волшебной точкой», обнаружив которую, актер вдруг совершает качественный скачок в своем постижении персонажа. Так бывает практически при подготовке каждой роли. Актер сам или с помощью режиссера нередко находит что-то такое, что раньше увидеть ему не удавалось, и это «открытие» помогает проникнуть в тайну характера героя.

Вот, например, в пьесе Дмитрия Щеглова «Норд-Ост». Я играл японского миллионера, который был влюблен в советскую девушку, работающую в редакции. Целый сезон исполнял эту роль, но никак не мог раскрыть ее для себя. И только случайно, попав в компанию, где было много японцев, я подсмотрел то, чего мне явно не хватало: один из японцев, рассказывал (переводчица тут же переводила), как у него умерла мать, и при этом все время улыбался, хотя речь шла о ее последних минутах. И я понял, как

должен вести себя Ойтсу, которого я играю. Чем ему труднее, тем он чаще улыбається.

Вот почему, увидев любимую девушку с другим, он оскаллился... И только потом заплакал...

Это было удивительное для меня открытие, и с тех пор я с удовольствием стал играть эту роль.

Подобных мелочей, стрихов немало бывает в работе актера, и крайне важно не пройти мимо, почувствовать, что именно в них, в одной из них кроется тайна роли, которую ты играешь.

Публика не видит, не знает процесса работы. Впрочем, это, может быть, и не так уж плохо. Зачем знать всю подноготную. Пусть уж театр навсегда остается таким, каким видели мы его в

детстве — веселым, счастливым, ярким праздником.

Ну а что касается нас, «служителей муз», то мы лишены права обманывать ожидания зрителя, обманывать себя. Мы призваны жить театром, думать о роли, о поисках решения не только по своему служебному долгу.

Жизнь моя, рассказы друзей, работающих и работавших в театре, подвели меня к этому выводу.

Настал однажды для меня день, когда я уже не мог не думать о роли, над которой работал. И это пришло не на месяц, не на год — навсегда.

Пятьдесят, тридцать, десять лет назад — все у меня было одинаково. Возвращаясь домой с репетиции или после спектакля, а фантазия твоя работает, не дает покоя.

Жена о чем-то спрашивает, ты отвечаешь, чаще всего невпопад, но она не обижается, привыкла. Пробуешь какой-то кусок так, пробуешь иначе, не получается. Начинаешь снова, опять не выходит, бьешься как рыба об лед. Ночью одолевают сомнения, подкатывают слезы огорчения и обиды, не веришь, что справишься, и думаешь, думаешь, стараясь понять, в чем же секрет.

Но зато какое удовлетворение испытываешь, когда, играя роль, чувствуешь, что ты нашел то, что искал. И хорошо, что никто из публики не видит, как трудно тебе давалась работа, как



«Коронация» Камшатова

Рис. Н. С. Плотникова:  
вариант грима академика  
Камшатова к спектаклю  
«Коронация», 1969 г.

долго и мучительно искал ты верный тон. Хорошо, что зрители верят, будто я сам, Плотников, пережил все это, я, а не действующее лицо.

Работая режиссером, ставя спектакли, я убедился, что показывать не умею. Подсказывать, с моей точки зрения, интереснее и полезнее. Может быть, это определяется тем, что я не умею показывать. Но, может быть, я не умею показывать как раз потому, что более ценю подсказ — удивительная это вещь!

Подсказы, штрихи, найденные мною самим или постановщиком, помогали мне всегда. Отыщешь в роли что-то такое, вроде бы несущественное, на первый взгляд, но, оказывается, находка помогает раскрытию всего образа.

А вот сыграть, например, Камшатов в «Коронации» мне в решающей степени помогло совпадение взглядов — моих и героя. Это первое, что показалось мне доступным, первое, на что я обратил внимание, знакомясь с текстом роли. Я сам так же точно смотрю на вещи, на мир, на то, что произошло в тот день на даче Камшатов. Вот это совпадение взглядов, совпадение характеров давало мне основания поверить в правду поведения моего героя.

С чем сравнить самочувствие актера, нашедшего, наконец, «магическую точку», требуемое, желанное слово или реплику, какой-то спасительный штрих к роли? Пожалуй, это сопоставимо с извержением вулкана — все поднимается из глубин твоего сознания и характера вверх: наитие, а может быть, озарение ведут тебя по лабиринтам роли.

Старая записная книжка: тринадцатого июня 1970 года, после пятимесячного перерыва, играем «Коронацию».

Удивительное самочувствие! Я отчаянно боялся играть Камшатов, в итоге самого Камшатов, к которому так привык, с которым так сжился. Ведь мне предстояла тридцать первая «Коронация»; тридцать раз уже выходил на сцену вахтанговского театра Сергей Петрович Камшатов, с которым зритель знакомится в день юбилея маститого ученого.

Но состояние такое, будто у меня — вообще первое выступление перед публикой. Странно. Непостижимо. Неужели до такой степени можно бояться спектакля на восьмом десятке лет?

За несколько дней до этого мне вдруг показалось, что я совершенно не помню слова роли и могу опростоволоситься. Проверю текст, оказывается, помню превосходно, как будто в последний раз играли вчера. Первый акт знал от первой и до последней реплики. Проговорил без запинки. Второй акт тоже знал, но на всякий случай повторил несколько раз, пока не почувствовал, что память не подводит.

Так изо дня в день повторял весь спектакль — именно спектакль, а не только свою роль.

Шел в театр, волнуясь ужасно, уверенный, что напрочь забыл, потерял все, что нашел когда-то, репетируя и играя профессора Камшатова.

С отчаянным сердцебиением начинаю свои реплики, но постепенно успокаиваюсь, появляется тот сценический «покой», который позволяет актеру верно «жить» на сцене и верно, в нужном тоне общаться с партнерами.

Все вновь стало моим, все, что говорю, говорю я, это все — мое, мною выстраданное и пережитое. Слова становятся выражением *моих* мыслей.

Неудобно об этом говорить, но именно в этот вечер, я в первый раз за все спектакли почувствовал, что аплодисменты были по заслугам. Я воспринял их как награду за мои громадные усилия, направленные на преодоление возникшего страха.

Скорее всего, этих трудных для меня минут зрители, пришедшие на «очередной» спектакль, и не увидели: все-таки я опытный актер и умею скрывать охватывающее меня волнение. Публика не заметила, надеюсь, всего того сложного процесса, через который прошел я в начале первого акта.

Более того, подобных внутренних метаний не видят обычно и партнеры, хотя в тот вечер, когда мы уже расходились по домам, несколько актеров сказали мне:

— Как вы чудесно играли сегодня, Николай Сергеевич...

Но коллеги мои заметили лишь внутренний подъем, пропустив мимо внимания душевные муки товарища.

Без умения — я бы даже сказал искусства — преодолеть в себе неверное, приблизительное самочувствие не может быть, кажется мне, творческого роста актера. Во всяком случае, прожив на сцене долгую жизнь, я не встречал опровержений этого наблюдения.

Но коли идет речь о мастерской актера, о профессиональных приметах творчества, то должен, видимо, специально заметить, что в тот памятный вечер я не только преодолел страх. Я нашел после первых реплик и прежний покой, тот покой, что обрел я, когда спектакль был уже «наигран», когда я разобрался в мироощущении Камшатова, во внутренних побуждениях этого ученого — словом, когда я прожил в образе Камшатова многие месяцы.

Но театр — это загадочный мир, где постоянно происходят чудеса. На тридцать первом представлении «Коронации» я нашел новое, не открытое мною за тридцать предыдущих спектаклей. Мне казалось, что это невозможно, все выучено, разгадано, исследовано вдоль и поперек, и тем не менее...

Необходимо, видимо, пояснение. Покой, о котором толкую я, это, разумеется, не то успокоение, при котором все эмоции человека приглушаются. Покой сценический — это контролируемый

темперамент. Иначе говоря, необходимо обрести чувство меры при глубоком душевном волнении и творческой возбужденности. Нужно постоянно держать в поле зрения всю роль в целом и место твоего героя во всей композиции спектакля.

Однако вернемся к «Коронации», к Камшатову, сыгранному мною после пятимесячного перерыва.

Как я преодолел тогда страх? Нет, все не было так просто, как это звучит, видимо, в моем рассказе. Вероятно, причина была не только в том, что я боялся забыть какую-то реплику. Я все знал наизусть, и все же, подходя к театру, холодел от ужаса.

Вхожу, здороваюсь. Я пришел за час до начала спектакля, хотя грима у меня нет и мне не надо приклеивать усы, примерять парик или делать что-то иное в этом духе. Я пришел раньше в надежде, что знакомая во всех мелочах и подробностях гриммерная успокоит меня. Переодеваюсь, и уже то, что я надеваю костюм Камшатова, его башмаки, в которых он появляется на даче в первый раз, все это уже придает мне некий покой: я уже это когда-то ощущал, это мне знакомо. После двадцатого или двадцать пятого спектакля во мне стало повторяться это *ощущение*, оно уже сформировалось. Но на этот раз желанный покой и желанное творческое самочувствие приходило медленно.

Скрытые механизмы творчества — тема бесконечно интересная. И среди них — природа условных рефлексов.

В качестве иллюстрации приведу собственные эмоции, связанные со спектаклем «Мать».

Там была сцена, когда Находка выходит из тюрьмы. Художник Штоффер сделал железную решетчатую дверь, но я после нескольких репетиций попросил сделать не одну, а, например, четыре или пять. Так, казалось мне, будет ярче раскрыто, что это такое — освобождение. Художник прислушался ко мне.

И вот тюремщик, гремя ключами, засовами, открывает одну дверь, затем вторую, потом третью и от переполняющего меня счастья рождается, нарастает какое-то потрясающее душу волнение,— я выхожу на волю, жизнь начинается сначала. Тюремщик тем временем отпирает четвертую дверь, наконец, пятую, в это время дают «солнечный луч» на лицо Находки, а скрипки рыдают «Замучен тяжелой неволей»...

Я плакал каждый раз, выходя из тюрьмы, и всегда зрители встречали эту сцену аплодисментами.

И вот однажды произошел такой случай. После спектакля назначили концерт, в котором, как неожиданно выяснилось за несколько часов до его начала, должен был участвовать и я. Помня об этом, я шепнул тюремщику, который открывает двери,— давай, мол, поскорее, я тороплюсь.

Он открывает одну дверь, другую и снова накатывает волнение, душат слезы счастья, я забыл уже о концерте, о том, что спе-



шу, опять звучат скрипки, луч солнца на моем лице, и снова я, — зареванный, потрясенный, ошеломленный свободой...

И не помню, конечно, ни о каком концерте. Не до него. Я — на свободе!

Это — «воспитанный условный рефлекс».

Иногда от спектакля к спектаклю он стирается. Но если ты владеешь собой, если у тебя есть волевые актерские качества, то этот рефлекс можно отработать настолько, что ты, и сам того порой не желая, сделаешь все, что положено по роли.

Но я опять отвлекся от рассказа о «Коронации»...

Выхожу на сцену за несколько минут до того, как поднимут занавес. Сажусь с газетой, читаю сегодняшшний номер, читаю по-

настоящему. Изучаю в ней то, что, не торопясь, читает сейчас профессор Камшатов. Подчеркиваю — я не для зрителя развернул газету, я ее серьезно читаю. А поскольку без очков я вижу неважно, то прилагаю даже некоторые усилия, чтобы разобрать газетные строчки, и это занятие поглощает меня настолько, что я и вправду пропускаю мгновение начала спектакля: я уже в деле.

В этом самочувствии меня и застает появляющийся после открытия занавеса почтальон, так некстати отрывающий меня от чтения:

- Сергей Петрович!
- Ну, что там еще?
- Вот телеграммы...
- Сколько их?
- Одиннадцать штук.
- Ну, бери расписку, при-

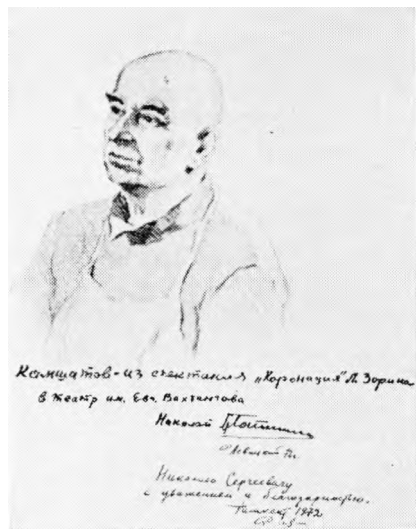
нято одиннадцать телеграмм.

И когда почтальон говорит, что нельзя расписаться сразу за одиннадцать телеграмм, Камшатов сердито отвечает:

— Ну, нельзя, так неси обратно, мне некогда...

Произнося первые слова, я проверяю свое самочувствие. Решаю, могу я дальше быть таким же или нет. Или что-то нужно изменить.

Но я проверяю себя и в другом, не менее важном — насколько я начинаю успокаиваться.



Н. С. Плотников  
в роли академика Камшатова.  
Рис. Р. Левицкого,  
1972 г.

Спектакль набирает скорость, входит в рабочий ритм, и чем дальше, тем в большей мере это состояние, которое мы с вами условно, повторяю, условно, называем покоем, овладевает мною.

Вы не замечали, что в зрительном зале женщин больше, чем мужчин? Я обсуждал этот вопрос с давним своим знакомым, и он ответил мне:

— Женщины более терпеливы...

Я не понял. Тогда мой собеседник, сославшись на спектакль, который смотрел он недавно в одном из театров, сказал мне, что в тот вечер один из ведущих актеров был явно «не в форме». По-просту говоря, пьян. Он не мог даже вспомнить слова роли. Публика слышала непривычно громкие подсказки суфлера, негодовала, и в антракте, выразив свое возмущение ни в чем не виноватым капельдинерам, уходила из театра.

И вот теперь мой знакомый, припомнив этот эпизод, стал рассуждать об ответственности актера перед современным зрителем, который все понимает и, конечно же, не простит этой выходки популярнейшему артисту театра и кино.

Я взорвался:

— Причем здесь современная публика! А перед публикой двадцатых годов можно было появляться в таком вот непотребном виде? Да и не только о публике нужно сейчас говорить! Об ответственности актера! И перед публикой и перед домом своим — театром и перед товарищами. Перед собственной совестью, наконец!..

Мы не спорили. Собеседник сказал, что оговорился: по привычке, сказал о современном зрителе. Он, разумеется, согласен, что любой зритель имеет право на уважение. И сегодняшний. И тот давний.

Этот случай не стал, к сожалению, тем чрезвычайным происшествием, которое подняло, всколыхнуло бы весь театр. Все было тихо спущено на тормозах. Как будто бы не было этого эпизода. Этика актера, нормы поведения в искусстве, в театральном коллективе — это не пустые слова, это — внутренняя дисциплина, нарушение которой ведет к медленной, неотвратимой гибели театра.

Вспоминая часто знаменитую фразу Станиславского о том, что театр начинается с вешалки, мы не даем себе труда задуматься над тем, что значит эта мысль, как глубока и важна она, какая высокая требовательность заложена в ней.

Я не преувеличиваю — увы, лишь констатирую то, что происходит сегодня во многих театрах. Впрочем, давайте, зайдем в любой московский театр...

Актерский подъезд. Не просто веселое оживление, но толчея актеров, их приятелей и приятельниц, громкие выкрики, шум,

гам, хохот. Сосредоточенность, творческая внутренняя настроенность — об этом, кажется, и мечтать, нельзя. Актеры громко разговаривают — не о ролях, а о том, кто где снимается, кто с кем в каком концерте выступал, о сегодняшних ценах на рынке и завтрашних на автомобили, о последнем матче хоккея и т. д. и т. п.

Все говорят во весь голос — теперь это принято. Гримируюсь в своей комнате, даже при закрытой двери, приходится быть, к сожалению, в курсе всех обсуждений и дискуссий. Понизить голос труда себе никто не дает. Хохочущим артистам ничуть не важно и неинтересно, что их партнеры по сегодняшнему спектаклю уже сидят в гримерной, пытаясь сосредоточиться, стараясь настроиться на предстоящий спектакль.

Выйдешь в коридор, спросишь с возмущением:

— Почему вы так громко разговариваете?

А тебе в ответ едва ли не с обидой:

— Но ведь спектакль еще не начинался...

Распущенность артистов мешает не только, конечно же, их товарищам, но и им самим. Однако за обстановкой за кулисами никто не следит. Это становится привычкой, входит в плоть и кровь актера: ведь за пять — десять лет работы его никто не останавливал, не одергивал, не напоминал о нормах поведения в театре.

Театр, как известно, складывается постепенно, набирает высоту не сразу. Работа идет кропотливая и напряженная. Медленно, очень медленно формируется и растет театр.

Но и разрушается театр медленно: это не видно, так сказать, невооруженным глазом. Постепенный распад и неумолимый крах театра не бросаются в глаза. Процесс разрушения идет незаметно не только для окружающих, но и для самих актеров и режиссеров. И те, кто работает в театре, порой долго не видят, какие пагубные процессы расшатывают их коллектив. Артисты не чувствуют, что своим отношением к делу, своим поведением, даже не вызывающе дурным, не зlostным, они приближают закат театра.

И вот уже громко разговаривают не только перед началом первого действия, но и в антрактах, и во время спектакля.

Отыграв сцену, актриса уходит за кулисы и громко стучит каблучками за сценой. Так стучит, что, думаю, слышно даже в зале.

Происходит это, поверьте не потому, что актриса воинственная нарушительница норм поведения, что ей наплевать на товарищей и публику. Нет, причина опять та же: никто не воспитывал ее, никто не объяснял, что же это такое — «театр начинается с вешалки».

Исповедовать высшие нравственные принципы, будучи в театре, просто необходимо. Потому что театр — это школа, а с учи-

телей, духовных наставников спрос особый. И с молодых и с не очень молодых. Вот почему, говоря о том, что начинающие актеры порой просто не ведают, что творят, я тем самым, конечно же, делаю им определенное послабление. В самом деле, почему нужно кому-то, пусть и молодому, напоминать о вещах очевидных и даже банальных? Почему у самого актера не хватает внутренней культуры, которая подсказывала бы ему элементарные вещи? Самодисциплина и постоянная собранность непременно должны быть развиты у людей, посвятивших себя служению искусству.

Сию в гримерной, и вдруг вздрагиваю от взрыва хохота. Поразительно! Ведь до начала спектакля — считанные минуты. Не могу одолеть любопытства, смешанного с негодованием. Открываю дверь. Режиссер и два ведущих актера.

С кого прикажете молодым актерам брать пример?

Теряются нормальные критерии дисциплины в театре. Дисциплина, которая должна быть постоянным спутником оставшихся до начала спектакля не двух-трех, а тридцати — сорока минут.

Способность театра, его умение постоянно набирать высоту зависит от многих обстоятельств: от таланта коллектива — его руководителей и актеров, от атмосферы, определяемой, кстати, и такими мелочами, как умение избавиться от топота каблучков актрисы, идущей за кулисами, от громкого смеха и криков около гримерных комнат. Наконец, творческие успехи театра зависят от серьезного отношения актеров к делу, которому посвящена их жизнь, от требовательности к самому себе, такой требовательности, при которой будет решительно невозможен тот эпизод, с рассказа о котором начиналась эта глава: я не хочу, чтобы суфлер был вынужден подавать реплики так, что их слышит даже галерка.

Все это может показаться кому-то пустяками, маленькими, не слишком значительными деталями на фоне того великого дела, которое называется служением искусству, но эти «мелочи» подтачивают и самый творческий, самый жизнеспособный, самый могучий театральный коллектив.

Артисты должны беречь свой театр, но и театр должен беречь артистов, потому что они — главное действующее лицо. И подходить к ним надо более внимательно, нежели подчас это практикует руководство. Оговорюсь, что далеко не всегда есть повод для критики дирекции или режиссера: многие, очень многие и административные, и творческие руководители театров заслуживают самых добрых слов за свое умение строить отношения с актерами. Более того, часто именно артисты виноваты в конфликтах или взаимных неудовольствиях. И все же...

Когда я работал в Четвертой студии, то какое-то время директрисой там была весьма суровая женщина. Не помню точно

год, когда случился наш с ней разговор. Если не ошибаюсь, студия тогда уже именовалась Реалистическим театром. Первоначальный энтузиазм спал и наступил момент, когда с актерами работать стали из рук вон плохо. В сущности, они были предоставлены самим себе, и естественно, что от этого качество спектаклей заметно страдало, снижаясь едва ли не на глазах. Думаю, что замечал это не я один; беспокоились многие; полагаю, какие-то меры принимались. Решил действовать и я.

Однажды, встретив на лестнице нашу директрису, я сказал ей, что нам надо бы подумать о качестве актерской работы, потому что спектакли становятся все хуже и хуже.

Услышав мое замечание, она остановилась, повернулась ко мне лицом, и глядя сверху вниз — я поднимался по лестнице вслед за ней — сказала:

— Театр в опасности? Что за ерунда! Театр — это стены, здание, а актеров можно нанять других...

Эта фраза соскользнула с ее уст необыкновенно легко. Директор и вправду считала нас каким-то не слишком важным и нужным приложением к зданию.

Ничего подобного теперь, вполне понятно, не услышишь, однако не совсем верное отношение к артисту бытует кое-где и до сего времени. Я против всепрощения, тем более, если скидки становятся системой, но я за внимание к актеру, а в определенных ситуациях и за снисхождение к нему. Актера нужно беречь, а не только требовать от него, постоянно, изо дня в день напоминая ему о его обязанностях.

Это так сложно, но вместе с тем и совсем просто — считаться с актером, помогать ему в творчестве, поддерживать его. Только тогда он будет стараться превосходить собственные возможности, стремясь точно и хорошо выполнить то, что от него требуют.

Артист — главная фигура в театре. На него работают все цеха и все службы — и технические, и творческие. И композитор, и художник, и режиссер. И, разумеется, дирекция театра не являет собой исключения из этого правила.

Все работают на актера, чтобы помочь ему как можно более успешно справиться с возложенной на него миссией, чтобы он сумел донести до зрителя те идеи, что объединяют весь коллектив, те идеи, что воодушевляли драматурга на написание пьесы, а режиссера — на ее постановку.

Нервная организация актера весьма чувствительна. Малейшее упущение со стороны режиссера или дирекции театра, опрометчивые, поспешные решения сразу влияют на психику исполнителя, а это тотчас же сказывается на его деятельности и, стало быть, на качестве спектакля.

Любить актера, понимать его учили нас Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данчен-

ко. Они в высшей степени внимательно и заинтересованно относились к творчеству актера, и прежде всего в те моменты, когда артист работал над ролью. Они умели точно подсказывать исполнителю, что именно нужно ему кроме того, чего он добился уже на репетициях, прежде всего потому, что к каждому ученику старались относиться с пониманием.

Сохраняя неизменно свою высокую принципиальность, Константин Сергеевич и Владимир Иванович отнюдь не исключали возможность снисходительного отношения к актерам.

Михаил Михайлович Тарханов рассказал мне такую историю. Однажды два артиста Художественного театра, сильно засиделись после очередного спектакля, а наутро возникла острая, видимо, нужда продолжить начатое застолье. Продлить удовольствия им страшно хотелось, а вот денег не было. Один посоветовал другому — ты, мол, попроси у Немировича.

Тот попросил:

— Помогите мне пожалуйста, мне нужно всего пятьдесят рублей, у меня мать померла, надо послать деньги домой, а может и самому съездить.

Владимир Иванович, внимательно посмотрев на актера, ответил:

— Если можно, то хорошо бы не ездить, поскольку вы заняты в завтрашнем спектакле. А пятьдесят рублей я вам, конечно, дам. Вот записка в кассу, там выдадут аванс...

Через месяц двое друзей опять праздновали какое-то событие. Провели вместе долгий вечер и снова денег у них не хватило. И тот же актер обратился с той же просьбой к Немировичу-Данченко:

— Вы меня извините, что я вас беспокою. По своему личному делу, но вот обстоятельства... Не могли бы вы мне дать пятьдесят рублей, у меня мама умерла...

Владимир Иванович, рассказывал Тарханов, даже несколько растерялся. Ну, раз придумать такой аргумент куда ни шло, хотя и стыдно должно быть, но во второй раз — с такой же просьбой!.. Он и говорит:

— Вы же месяц назад говорили, что мама у вас умерла. Что же такое — вторая мама у вас есть?

Актер промямлил:

— Нет, все одна и та же...

— Но я ведь давал вам уже пятьдесят рублей...

— Да, да, извините...

Вы думаете, Владимир Иванович не знал, для чего актеру эти деньги? Прекрасно знал. И при первой просьбе. Загулов он не выносил, однако считался со слабостями людей.

Я вспомнил эту историю не случайно: Станиславский и Немирович-Данченко были людьми, которые за лесом могли уви-

деть отдельные деревья, лес этот составляющие. У них доставало терпения, что называется, возиться с каждым, они ясно видели недостатки актеров и на сцене, и в быту, и, тем не менее, стремились понять и поддерживать своих сотрудников, сознавая, что при удобном случае можно будет показать и даже подчеркнуть промахи, допускаемые артистами, можно будет найти точные, не обидные аргументы, которые убедят их.

Работая в театре, я занимался и педагогической деятельностью, стараясь дать своим студентам максимум возможного — все, что сам узнал и понял. Однако, подчеркивая ту роль, которую играет профессиональное мастерство, я, тем не менее, всегда на первое место ставил ответственность артиста за свой талант, убеждал будущих мастеров сцены в необходимости самовоспитания.

Однако что же такое — самовоспитание и все прочие «высокие материи», о которых я толкую? Как молодому человеку, решившему посвятить свою жизнь театральному искусству, стать актером?

Я ни в коей мере не хочу умалить роль театральных институтов. Я только стремлюсь напомнить, разъяснить молодым читателям, рвущимся в театр, в кинематограф, что главное — их собственный труд, их душевная культура, их готовность беззаветно служить искусству.

Что же касается театральных училищ, то их роль, безусловно, чрезвычайно важна.

Испокон веку известна рекомендация: чтобы научить человека плавать, нужно бросить его в воду — пусть, мол, сам выплывает.

Но бросив человека, не умеющего плавать, в воду, то-бишь в невообразимо сложный и громадный мир театра, нужно помочь ему «выплыть», нужно раскрыть секреты ремесла, воспитать в нем такие душевные качества, без которых немислима работа в театре. Нужно честно и доброжелательно дать понять молодому человеку, может ли он быть актером или ему разумнее, пока не поздно, отказаться от своего желания, коли не хочет он всю жизнь только барахтаться на мелководье, так и не научившись свободно плавать в полном бурь и открытом всем ветрам безбрежном море искусства.

Впрочем, разумнее определять судьбу девушки или юноши до того, как станут они студентами театрального института.

Мечтаю, чтобы на конкурсных экзаменах не был упущен ни один талант, чтобы не был введен в заблуждение ни один молодой человек, на роду которому написано, что суждено ему быть врачом, строителем, моряком, ткачихой, но ни в коем случае не актером.

А пока ошибки не исключены. Пока неверный выбор делают и экзаменаторы и абитуриенты.

Наконец, экзамены сданы. Испытания окончены. Приходит долгожданный день: вывешивается список принятых на первый курс актерского факультета.

С этого момента и начинается формирование личности в искусстве — с первого дня учебы, с первого урока по любому предмету. Будущий Щукин или Москвин работает самозабвенно, с полной отдачей всех своих сил, ибо не забывает ни на секунду: как бы ни были велики его достижения по предмету «актерское мастерство», как бы ни хвалили его — товарищи или педагоги,— все равно это нельзя принимать за серьезные успехи. И потому, что вся творческая жизнь еще впереди. И потому, что все то, что ты сделал, чего достиг — сущие пустяки, ибо искусство как цифры: к любому большому числу всегда можно прибавить еще единицу.

Мне жалко тех молодых людей, которые, сыграв в кинематографе роль или две, полагают, что они достигли вершин. Фильм вышел недавно, публика узнает их на улице и молодые исполнители считают, что они — звезды. Ужасно, когда актер перестает работать.

Мне восемьдесят, но я только начинаю. Профессор Камшатов из спектакля «Коронация», говорит:

— Человек-то задуман как гений. В нем сил в сто раз больше, чем он обнаруживает!

Мне легко это произносить: это мое убеждение.

На всю жизнь я запомнил слова Ромена Роллана о том, что в искусстве нельзя победить навсегда — нужно побеждать каждый день. Мне думается, что основа актерского творчества — умение побеждать каждый день, умение прибавить еще единицу к тому богатству, которое ты сумел накопить.

Скромность — достоинство каждого человека. Это, вероятно, справедливо и в отношении каждой профессии. Но наш труд — всегда на виду у зрителя. Поэтому актеру особенно важно уметь не переоценить свои творческие результаты, не успокаиваться, не останавливаться на том, что ты умеешь, а идти дальше, не принимая все похвалы и восторги за чистую монету. Тот, кто правильно указывает на твои ошибки,— твой учитель, кто правильно отмечает достижения,— друг, а кто тебя расхваливает и льстит,— твой враг. И если позволено мне было бы давать советы — сделайте, пожалуйста, скидку на мой возраст! — то я рискнул бы посоветовать молодым: бойтесь таких «врагов» (их много!) в искусстве более всего. Уметь анализировать собственные промахи и достижения, находить ошибки, видеть причины их — это несомненно своего рода дарование. Ничто так не помогает нам, не учит столь успешно, как осознание собственных



ошибок. И потому полезно уже в начале своей учебной деятельности трезво, спокойно и без лишних эмоций понять, что ошибок в вашей актерской судьбе будет больше, чем счастливых находок.

Артист с первого курса должен после каждой репетиции или каждого спектакля искать то, что им еще не раскрыто в роли. Причем «открытия» эти могут быть незаметны его партнеру, даже режиссеру: актер делает их для себя, для своего самочувствия.

Такая тренировка должна быть постоянной, она заставляет исполнителя расти, совершенствоваться: мастерство свое нужно уметь расширять и углублять. Ждать вдохновения не приходится: мы играем в спектаклях по расписанию, выходим на сцену независимо от того, есть ли сегодня душевный подъем или нет. Актер его и не дожидается, если не прикажет себе усилием воли совершить то, что подсказывает ему чувство меры художника.

Что вдохновенья долго ждать?  
Поэт, властитель вдохновенья,  
Он должен им повелевать,—

писал Гёте, и я часто вспоминаю эти строки, беседуя с молодыми артистами.

Профессия актера очень трудна. Но можно, разумеется, сделать ее и легкой. Для этого требуется совсем немного — позволить себе «сыграть» роль, «как выйдет», и... спокойно отправиться домой, не задумываясь о том, как прошла репетиция или спектакль.

В нашем деле легче всего быть ремесленником и труднее — истинным художником, творцом, тружеником. Впрочем, только ли для актерской профессии верно это утверждение?

И снова — о воспитании. В самом широком смысле этого понятия.

Я говорил, что в театральном училищах разумно было бы больше обращать внимания на процесс нравственного воспитания личности актера.

Мало сейчас кому придет в голову знать, видеть и — тем более — проверить, что делает будущий актер после занятий, как он проводит время вне учебного заведения, насколько связаны его интересы с искусством, с театром, в частности. А это, как мне кажется, художественному руководителю курса знать просто необходимо. Важен при этом не контроль, в конце концов преподаватель — не надзиратель, важны контакты с учащимся, важен поиск общего языка с будущими коллегами по искусству. Он поможет наставнику понять, чем живет студент, как готовится к своей многотрудной карьере, чем заполнен его внутренний мир. Да и сугубо учебные вопросы при таком контакте решаются легче.

Я преподавал многие годы и знаю, что нередко приходится снова и снова напоминать юным дарованиям прописные истины, и прежде всего ту, что гласит: «Бесценное сокровище для актерской профессии — уметь трудиться столько, сколько надо». Прекрасное качество!

Я нередко рассказываю молодым актерам (как делал это и преподавая в театральном институте) о своей работе над ролью.

Потихонечку, не торопясь, чтобы не «спугнуть» в своем сознании то, что накопилось в процессе размышлений, что является плодом собственной фантазии, добиваешься приблизительно верных результатов в рисунке роли, которую ты готовишь и над которой работаешь. Да, *приблизительно* верных. Ибо и сам чувствуешь, что это — лишь первое приближение, смутно догадываешься, как может идти работа дальше, как будет развиваться, уточняться, обогащаться предварительный набросок роли. Ты уже в какой-то мере предвидишь результат труда, угадываешь задуманный тобой образ.

Постепенно накапливается материал, суммируются впечатления, мысли и настроения, которые, как тебе кажется, будут отличать твоего героя. Все идет хорошо, но спешить опасно. Режиссер видит, что у актеров уже «получается», и предлагает перейти на сцену. А актер еще не закрепил ни намечавшийся рисунок, ни внутреннее самочувствие и поведение героя. Вот и получается, что, выходя на сцену, актер все теряет, так как постановщик рано закончил застольный период.

Ситуация эта в очередной раз напомнила, что замысел — одно, а реализация его — другое. Студенты театральных вузов, еще не ставшие, понятно, мастерами, тем более требуют внимательного и бережного отношения. Но большего успеха добьется тот педагог, который встречается, беседует с учениками не только на предусмотренных расписаниями занятиях, но и после них. Эта ненавязчивая опека очень важна для тех, у кого пока невелик собственный опыт работы над ролью, над созданием образа. Старший помогает младшему развивать фантазию, а живое воображение, дополняющее замыслы режиссера и драматурга, дарующее им плоть, необходимо артисту.

Без знания актерской творческой природы, без изучения ее в течение всей жизни, без глубокого и досконального анализа процесса актерского творчества рискованно, кажется мне, рассуждать об актерском труде. Говорю сейчас не о критике, а о преподавателях театральных вузов, которые порой страшно далеки от живой, сегодняшней жизни сцены.

В нашей профессии нельзя работать созерцательно. Это не дает никакой пользы. Нельзя стать музыкантом, ежедневно слушающая классику. Требуются ежедневные многочасовые упражнения. Все это в полной мере относится и к драматическому искус-

ству. И у нас есть свои гаммы, без ежедневного повторения которых невозможны никакие, даже самые маленькие успехи в театре.

У нас, артистов, есть секреты. Я сегодня играю спектакль не так, как играл вчера. Речь не о том, что я теперь по-другому трактую создаваемый мною образ. Однако, сохраняя рисунок роли, каждый раз играю чуточку иначе: что-то происходит со мной и во мне, есть нечто такое, что чувствую только я.

Проверяю я свое новое ощущение по тому, как слушает и принимает меня зритель: это — камертон. Я сразу понимаю, верно ли я живу на сцене или ошибся в чем-то, переборщил, пережал, проскользнул по поверхности роли — тотчас же следует расплата: скрип кресел, шелест программки и в довершение всего — впечатление, что в городе свирепствует эпидемия гриппа. Кашель может возникнуть на спектакле, идущем в раскаленной июньской Москве, и не появиться ни разу в слякотную осеннюю погоду.

Но бывает, когда вдруг ощущаешь, что в зрительном зале никого нет, хотя в нем ни одного свободного места, все тысяча с лишним кресел заняты, кто-то почему-то сидит даже в проходах. И на галерке полным-полно, люди теснятся, чтобы все увидеть. Тишина такая, что иногда делается боязно. И страшно, и дух от счастья захватывает.

Да, не аплодисменты, не овации, а вот это молчание полнее всего выражает восторг публики, восхищение игрой актера.

Разумеется, сегодня в театр приходит иной зритель, чем в то время, когда я начинал свою работу на сцене. Схожего у публики разных поколений немало, но различий еще больше, и одно из первых заключается в том, что нынешняя публика подготовлена к встрече с театром — в массе своей — неизмеримо лучше.

Тогда, в 20-е годы, в зале было немало людей, которые именно сегодня впервые в жизни пришли в театр. То была их первая — вы только представьте себе! — первая встреча с искусством сцены. А сегодня зритель идет не просто в театр, но на встречу с определенным драматургом, с модным режиссером, с любимыми актерами. Я знаю, что есть немало почитателей, которые, не пропуская ни одной премьеры, скажем, в Театре сатиры, охотно ходят и к нам, в Театр имени Евг. Вахтангова, но в то же время не слишком беспокоятся по поводу пропущенных спектаклей в «Современнике» или в Театре Советской Армии.

Культура зрителя в целом, безусловно, возросла, а с нею возросла и требовательность поклонников нашего искусства.

Однако и сегодня публика в театре бывает разная. Основания для деления ее на категории? Самые неожиданные.

Иногда, например, подбирается очень смешливая. Почему именно сегодня собралась такая зрители, а неделю назад, когда

мы играли этот спектакль, публика была не только серьезная, но даже мрачная? Не знаю. Достоверно могу утверждать только одно — в прошлый раз смешков или веселого оживления всего зрительного зала совсем не было.

А сегодня... Я или кто-то из моих партнеров по сцене только еще идем к тому месту, где будем стоять или сидеть, только по-явилишь, а в зале уже — веселые аплодисменты.

Стоп, стоп! Вы думаете, что мне, как и другим «народным», аплодируют при первом же появлении только потому, что нас узнают? Ничего подобного! Вовсе не всегда меня встречают аплодисментами. Да и других тоже.

Причина оживления в ином. Подбирается определенная публика, и все тут. Смешливая, темпераментная, жаждущая встречи с театром, расположенная, с одной стороны, к актерам, к спектаклю, которого она еще не видела, а с другой — хорошо подготовленная или точнее — хорошо настроенная на сегодняшний диалог с искусством.

Умение и желание живо откликаться на мысль, высказанную со сцены, считаю важнейшим качеством, несомненным достоинством зрителя. Ценить шутку — это, если хотите, тоже дарование. Человек без юмора скучен и порой, мне кажется, страшен. Его действия, его побуждения непредсказуемы. Я разговариваю с такими людьми осторожно, тщательно подбирая слова — иначе обидишь невзначай.

Сколько лет играю, причем, в разных театрах, у разных режиссеров, но почему происходят некоторые странные вещи, объяснить себе не могу. Вот, например: и по своей игре, и по игре актеров чувствую, что мы сегодня в ударе, играем точнее, вернее, веселее, чем вчера, а зал все-таки нас не принимает, хотя вчера едва ли не каждую реплику встречали аплодисментами.

Загадочен театр. Прекрасно и таинственно не только то, что происходит на сцене. Но и тот отклик, которым встречает нашу игру публика.

В последнее время стали изучать состав театральной аудитории. Много интересного об этом мне постоянно рассказывает мой сын — доктор философских наук, который работает в области социологии культуры. Сегодня, как явствует из этих исследований, театральная публика — это на две трети женщины, около половины всех пришедших в театр имеют высшее образование. Состав публики складывается в основном из работников науки и культуры, служащих, студентов, рабочих. Эти точные данные важны для науки. Для меня — актера — важна еще живая, непосредственная и разнообразная реакция зрительного зала.

Как-то на одной встрече мне задали вопрос, есть ли различия в восприятии театральной условности зрителем сегодняшним и зрителем 20-х, 30-х годов; спрашивающий пояснил, что

нынешняя публика накопила серьезный опыт, она, видимо, лучше подготовлена к сложным формам в искусстве.

Не спешу отвечать на вопрос о различиях в восприятии зрителей сложных форм утвердительно. Прежде всего потому, что молодые любители искусства, плохо, видимо, представляют себе советский театр двадцатых, тридцатых годов. В том-то и было одно из величайших достижений Октября, что он привлек и на сцену, и в зрительный зал искателей нового — режиссеров, актеров, драматургов. И, конечно, зрителей.

Вот почему и вчера и сегодня наш театр гордился не только теми, кто представлял сцену, но и теми, кто был в зрительном зале.

И все-таки возвращусь к тому, с чего начал: публика на каждом спектакле собирается тем не менее неоднородная.

Приглашаю вас в Театр имени Евг. Вахтангова. Время действия — сезон 1978/79 годов.

Идет комедийный спектакль, зрители оживлены, возбуждены, то и дело раздаются смех, часто аплодируют. Но присмотритесь внимательнее — они реагируют на спектакль неодинаково. Пятьсот — примерно, конечно, — человек смеются, триста — только улыбаются, а остальные, скажем, двести даже не желают одарить актера улыбкой.

Скажите, на кого стоит ориентироваться?

Правильно — на эти две сотни зрителей. Но, увы, чаще всего именно про этих «скептиков» мы забываем. Порой мои молодые коллеги вообще не знают, к кому они обращаются. Весь зрительный зал для них «терра инкогнита», причем, публика представляется сплошной, безликой массой, где не характеры и личности, а точки, сливающиеся в одну, причем не примечательную линию.

При таком взгляде естественной, видимо, представляется забота не о том, чтобы «дотронуться» до сердца каждого зрителя, но о собственном успехе. А поскольку мы падки на успех, то обращаем первостепенное внимание на те пять сотен зрителей, которые щедро поддерживают наши усилия. До них доходит наше искусство, вот ради них мы всюю и стараемся. Что же касается остальных, то...

Помню случай, происшедший с одним молодым актером. По ходу спектакля — шла пьеса Островского — этот артист выходил чистить сюртук отца, а поскольку отец был мужчина крупный, то молодой человек выглядел в этом наряде крайне нелепо. И вот актер, почистив сюртук, потом зачем-то топал ногой и разводил руками. Скорее всего хотел подчеркнуть, что сюртук ему явно велик. Не знаю, было ли что смешное в этом жесте, но однажды трюк молодого актера был встречен аплодисментами. И этот «успех» произвел на него какое-то особенное впечатление. На сле-

дующем спектакле актер повторил все свои фокусы снова, однако на сей раз в зале не нашлось зрителей, которые бы от этого развеселились. Аплодисментов не было. Актер был разочарован.

Настает день третьего спектакля, и исполнитель, закончив чистить сюртук, снова топнул ногой и, раскинув руки в стороны, замер. Публика, однако, никак не среагировала. Тогда он опять топнул ногой и широко развел руки. Снова никакой реакции. Он повторяет «номер». И снова публика не реагирует, однако начала шушукаться, поскольку никак не может понять, в чем же дело. Скорее всего зал так бы и остался в недоумении, если бы... молодой актер просто покинул сцену. Но он, вероятно, в это мгновение потерял контроль над собой и топнул ногой в четвертый раз. Тогда случилось самое страшное — зрители зааплодировали. Из жалости. Из сочувствия. Чтобы только не задерживал спектакль: среди публики всегда найдутся умные и ироничные люди.

Я уже говорил, что социологи цифрами подтвердили тот факт, что зрительный зал по-прежнему, если не в большей мере, остается «женским». Видимо, женщины более восприимчивы к искусству. Более склонны украшать или дополнять, а порой даже дублировать свою жизнь жизнью тех, о ком рассказывает им театр. Особенности женской психологии, пожалуй, точнее других литераторов раскрыл для меня Константин Георгиевич Паустовский, написав однажды, как воспринимает цветы прекрасная половина человечества: он говорил, что для женщин цветы не только украшение, но и посланцы другого, загадочного и чудесного мира.

После спектакля чаще всего разговариваешь с женщинами, они — и совсем юные и пожилые — более любят выяснять какие-то неясные для них аспекты спектакля, уточнять ту или иную мысль. Женщины, безусловно, знают и помнят кинофильмы и спектакли лучше мужчин, так же, как, несомненно, лучше помнят и знают исполнителей.

Едва ли не каждый актер может процитировать письма, полученные им после того или иного спектакля или кинофильма. Немало откликов зрителей поступает в редакции газет и журналов, на телевидение,— одним словом, активная наша аудитория быстро и энергично реагирует на работу артиста.

Зритель, разумеется, со временем меняется, и сегодня вряд ли возможно такое письмо, которое пришло однажды в конце 30-х годов на киностудию после выхода на экраны страны фильма «Ленин в Октябре»—группа рабочих спрашивала в этом письме адрес одного из героев, Василия (его сыграл Н. П. Охлопков), чтобы выдвинуть его в депутаты Верховного Совета СССР. Зритель меняется, но и сегодня он заинтересованно и страстно следит за нашей работой, радуясь успехам, огорчаясь неудачам.

Читал однажды интервью, которое дал газете дважды Герой Советского Союза космонавт Георгий Береговой.

Журналист спросил: «Для фронтовика высшая мера похвалы: с таким я бы пошел в разведку. Космос вероятно не меньшее испытание прочности человеческой природы. Так вот, с кем из героев современного экрана отправились бы вы в полет?». Георгий Тимофеевич ответил так: «...С кем? С Егором Трубниковым, председателем,— он бы не подвел. И знаете, кого еще я бы взял с собой? Ниточкина из фильма «Твой современник». Ниточкина с его убежденностью: «Так надо». Это ведь великое качество — непоколебимая уверенность в своей правоте. Да, его я бы взял. Еще Губанов, пожалуй,— из того же фильма».

Понятно, видимо, что актеру приятна такая оценка его искусства и его труда. Но самое приятное в таком отзыве — не лестные слова об образе, а одинаковое — у зрителя и у актера — восприятие той идеи, которую старались передать люди, делающие фильм. Знаменитый космонавт, прошедший, как известно, суровую школу войны, получивший первую звезду Героя Советского Союза за подвиги на фронте, человек несомненного мужества, увидел в образе моего героя (как и миллионы других зрителей) именно то, что волновало нас, собравшихся на съемочной площадке: «Все дело в том,— говорит Береговой,— что там шла речь о честности человека перед самим собой, перед народом и партией, о мужестве признать свои ошибки. Речь — о той рутине, которая путается у нас в ногах; ведь есть еще и случаи барства, и беспечности, и подхалимства, и боязнь высказать свое мнение, отвечать за него. Обо всем этом надо говорить в искусстве; честь и хвала художникам, взявшимся за сложную тему с полной мерой гражданской ответственности и мужества».

Однажды я получил письмо из моей родной Вязьмы.

«Дорогой Николай Сергеевич! Сегодня у нас двадцатый спектакль: «Иркутская история», и у входа, как всегда, аншлаг: «Все билеты проданы». Этот спектакль мы показывали не только у себя в Вязьме, но и в городах Гжатске, Сафонове, Ярцеве и в Смоленском драматическом театре, где он тоже пользовался большим успехом, что отмечала центральная и областная пресса.

Сегодня коллектив Вяземского Народного театра решил просить Вас, своего земляка, народного артиста, приехать к нам в театр, в любой удобный для Вас день (желательно в феврале), посмотреть наш спектакль, а может быть и выступить в нем».

Письмо это подписали председатель правления клуба, режиссер Народного театра, участники театрального коллектива.

Все возвращается на круги своя... Рано или поздно жизнь отправляет многих из нас к нашим истокам. Я работал в Вязьме, в театре, и одновременно занимался с самодеятельными арти-

стами железнодорожниками, и вот теперь моя молодость напомнила о себе.

Достаю старые папки. В одной из них нахожу театральную программу. Вяземский Народный драматический театр железнодорожников выступает в Москве, в ЦДКЖ. Спектакль «Иркутская история». Драма Алексея Арбузова в двух частях. 2 февраля 1964 года. Действующие лица и исполнители: Валя, кассирша в продмаге — М. Макарова, Лариса, продавщица в продмаге — О. Ильина, Сердюк Степан Егорович, начальник экипажа на большом шагающем экскаваторе — Н. Плотников, народный артист РСФСР, и М. Смирнов...

Эта программка — обычная, ничем внешне не отличающаяся от тех, что попадают в руки зрителя в Театре имени Евг. Вахтангова или, скажем, на Малой Бронной. У меня есть и другая, по форме напоминающая скорее листовку. Она извещает, что «19 и 20 марта в Вяземском железнодорожном клубе состоится встреча с нашим земляком, народным артистом РСФСР Николаем Сергеевичем Плотниковым, который выступит в спектакле Вяземского Народного театра «Иркутская история» в роли Сердюка».

В моей родной Вязме нет профессионального театра — в районных центрах это пока еще редкость — и потому вязьмичи с неизменным интересом и повышенным вниманием относятся к своему Народному театру. Когда его актеры обратились ко мне с просьбой помочь разобраться в том, что у них получается, а что — нет, я с удовольствием включился в жизнь этого коллектива. Бывал на спектаклях, встречался с исполнителями и в Вязме, и в Москве, охотно приглашал их к себе — и в театр, и домой, одним словом, стал, кажется, для них своим человеком. Естественным, видимо, было и мое участие в спектаклях вязьмичей. Сыграл я Сердюка, а потом в «Стряпухе замужем» по пьесе Анатолия Софронова — деда Сливу, как и у себя в театре.

Принимали нас превосходно. Не потому, что выступал актер из Москвы. В конце концов и без меня спектакли пользуются успехом, проходят при полных сборах. Театр справляется со своей миссией — нести людям душевную культуру, обогащать эмоциональный мир сотен и тысяч зрителей, знакомить их с современной драматургией.

Очень существенна и другая сторона самостоятельного творчества. Рост самих актеров, не только профессиональный, но и духовный.

В 1923 году мне довелось разговаривать с Анатолием Васильевичем Луначарским. Я случайно упомянул, что веду драматический кружок на Московском отделении Белорусско-Балтийской железной дороги, и Анатолий Васильевич сказал мне: «Вы развиваете народное творчество. Вы развиваете культуру на-



рода, развиваете то, чего раньше не знали широкие массы России». Прошло более полувека, и многое стало сегодня иным, тем не менее помощь самодеятельному творчеству со стороны профессиональных актеров и режиссеров по-прежнему важна.

Поразительный размах, который приобрела в наше время художественная самодеятельность, изумляет. Едва ли не в каждом городе созданы самодеятельные театры, и их, прямо скажем, больше чем профессиональных коллективов. Инженеры и служащие, пенсионеры и студенты, старшеклассники и рабочие превращаются в творцов — из зрительного зала поднимаются они на сцену. Это путь к познанию искусства.

С кем играл я в «Иркутской истории»? С железнодорожниками — машинистами и проводниками. С учителями. С рабочими-путейцами. Со слесарями. С инженерами и служащими. Оркестр состоял преимущественно из пенсионеров, которые приходили за пять километров, чтобы участвовать в спектакле. Разумеется, играли они безвозмездно.

Я знал, что коллектив Вяземского Народного театра довольно стабилен, хотя и ему не удастся избежать текучки, причины которой самые разные: и перевод в другие города, и переход на новую работу, менее удобную с точки зрения участия в театре, но зато более высоко оплачиваемую, и изменение семейного положения, и призыв на военную службу, и разочарование — в искусстве ли, в себе... Люди приходили и приходят в театр разные. Одни идут, чтобы сыграть заветную роль, о которой мечтали еще в юности, другие — себя показать: «Вот какой я актер!», третьи — просто провести время в веселой компании. Одним словом, далеко не всякий записывается в художественную самодеятельность, чтобы трудиться.

Но однажды увлекшись театром, музыкой, живописью, испытав «сладостные муки творчества», люди начинают по-другому смотреть на произведения искусства, иначе оценивать их. Театр неизменно связан с познанием, с расширением кругозора, с постоянной учебой, хотя бы потому, что актер должен знать о своем городе больше, чем сообщает драматург.

Я рассматриваю художественную самодеятельность как одну из ступенек к профессиональному искусству. Разумеется, не каждый поднимается на следующую ступень, как не каждый десятиклассник становится студентом. В вуз школьник, как известно, может попасть и после десятилетки, а может и после техникума, куда он поступает, окончив восьмой класс. Такими же не схожими могут быть и пути в театр. И из студии при знаменитом московском театре, и из народного театра или драматического кружка.

Согласитесь, это вполне естественно, что самые талантливые участники художественной самодеятельности потом уходят в

профессиональный театр. Можно назвать немало вчерашних любителей, ставших сегодня народными артистами. Право же, мне искренне жаль тех мальчиков и девочек, которые, мечтая о Гамлете или Офелии, пренебрежительно относятся к самодеятельности. Иногда они и в мыслях не допускают, что могут для начала проявить свой талант в любительском спектакле. Они не хотят понять, что именно здесь им легче всего в деле проверить свои возможности, взвесить, стоит ли стремиться посвящать жизнь актерской профессии.

Но что это значит? Возможности проверяются не в умении копировать профессионала и не в способности «с голоса» повторить показ режиссера, а в том, что актер совершенно самостоятельно решит роль. Решит так, как подсказывает ему его творческая фантазия.

Именно в подражательстве таится едва ли не главная опасность, которая угрожает становлению таланта. Случается, что молодой актер или актриса, завоевавшие шумную славу на самодеятельной сцене, не оправдывают надежд в профессиональном театре. Мне приходилось видеть некоторых исполнительниц роли Вальки в «Иркутской истории» на любительской сцене. Они играли совсем неплохо, иногда даже хорошо, но своим голосом, манерой поведения, а подчас даже внешностью старались подражать знаменитым актрисам, и прежде всего Юлии Константиновне Борисовой.

Полагаю, что лучше артисту из самодеятельности сыграть роль слабее, но найти для нее собственное решение, чем играть эту роль пусть и хорошо, но скопировав ее у кого-то из известных мастеров сцены.

Думаю, что смысл участия актера профессионального театра в народном, цель его содружества и заключается как раз в создании такой творческой атмосферы, когда вся труппа или большая часть ее стремятся учиться, познавать, расти, творить.

Вспоминаю давний разговор с актерами Вяземского театра. Он начался после первого моего выступления в этом городе в «Иркутской истории». Мы обсуждали спектакль до двух часов ночи, и, когда вроде бы закончили разговор, один из участников с большими горящими глазами (он играл Сергея) попросил:

— Николай Сергеевич, давайте поговорим еще...

Я был тогда помоложе, на усталость не жаловался, да и разговор был мне интересен. Но я не мог не думать об актерам, которым, в отличие от меня, завтра рано утром надо идти на работу.

— Да, завтра нам вставать в шесть утра, но это не имеет значения. То, что вы нам говорите, мы слышим впервые. Это важно и нужно знать. Это поможет нам. Поэтому, если можно, давайте не будем прерывать беседу, откладывая ее...

И мы говорили, говорили...

Не Плотников их увлек. Театр, искусство покорили. Эти люди тянутся к художественному освоению мира. В самодеятельных кружках, в народных театрах интересен не только результат — спектакль, но и сам процесс воспитания участников творческого коллектива. Спектакль — тот магнит, который удерживает начинающих в сфере влияния театра. Роль — это стимул и начало, полезное и захватывающее, увлекательное начало. И если спектакль готовится очень долго, тем более первый, то это может разочаровать, даже обидеть людей, нанести им творческую травму, преодолеть последствия которой дано не каждому. В конце концов нельзя забывать, что первым импульсом записи в студию того или иного любителя было стремление попасть на сцену, желание «лицедействовать», сыграть роль перед зрителями.

Разумеется, — но об этом я говорю в последнюю очередь — и некоторую профессиональную помощь можно оказать коллегам-любителям. Однако я настолько сжился со своими друзьями из Вязьмы, что мне самому уже просто трудно судить о том влиянии, которое я оказывал на своих партнеров на сцене.

Подобное сотрудничество может быть многогранным, чрезвычайно многосторонним, и я это особенно хорошо понял, когда начал работать с другим самодеятельным коллективом. Кроме Вязьмы, у меня есть «подопечные» и на Украине — Театр-студия Дворца культуры имени Ленина города Донецка. Этот своеобразный и интересный коллектив со сложившимся репертуаром, с «Егором Бульчовым» и «Как закалялась сталь», работает по-настоящему творчески, и наградой ему стала гастрольная поездка. И не куда-нибудь, а в Москву и Ленинград, признанные центры мировой театральной культуры.

Хотел бы напоследок вспомнить и о том, что прямо не связано со сценой, но влияет на всю мою жизнь. Об отношении к общественным поручениям.

Были они и у меня. Разные. Постоянно. Общественная моя деятельность продолжается более полувека. Добросовестно и творчески я стремился и стремлюсь работать в комиссиях, в жюри, в различных общественных органах. Меня не раз избирали депутатом Киевского районного совета Москвы, был я депутатом Моссовета.

Однажды на прием ко мне пришел столяр Жуков. Просьба у него была. Семья большая, а теснятся все в одной комнате. Зашел я потом к нему, посмотрел и в тот же день отправился в райжил отдел. Там внимательно разобрались в положении, дело сдвинулось с мертвой точки, но тут подоспела пора нашему театру отправляться в гастрольную поездку, причем довольно длительную. Когда вернулись из-за рубежа, на следующий день

поехал к Жуковым. Приезжаю, звоню в квартиру, дверь открывает незнакомая женщина и на мой вопрос, можно ли Жукова, отвечает:

— А они здесь больше не живут. Переехали. Получили квартиру в новом доме...

Эта новость обрадовала меня, не скрою, больше, чем самая высокая оценка моей новой работы в театре или в кино.

Не знаю, каждый ли читатель, которому попадется эта книга, поймет меня. Слышал однажды за спиной — зачем, мол, это старику нужно? Берег бы силы, возраст все-таки солидный. Надо ли так разбрасываться, тратить время и энергию?

А я не разбрасываюсь. И не трачу впустую времени и энергии. Не отвлекаюсь от главного. Я живу — театром, искусством, человеком, ради которого и выхожу на сцену. И не столь уж это важно — на профессиональную или любительскую.

Мы все устали от прописных истин. И все-таки невозможно забыть, коли есть у человека совесть, душа, ответственность перед собой и обществом, про то, что так точно было определено некогда поэтом — «гражданином быть обязан».

Играть на сцене «своего» театра, работать в кино так, чтобы мысли автора и мои стали и мыслями зрителя — не в этом ли мой нравственный долг?

Опекать самодеятельных актеров, помогая им постичь глубины искусства, хотя бы те, что доступны тебе, помогая вырасти, раскрыть себя, помогая стать более интересными людьми,— не в этом ли мой актерский долг?

Выходя на сцену (в роли современной ли, в роли классической), видеть в зале не безликую публику, а твоих сограждан, ради каждого из которых ты призван сделать все, что в твоих силах,— не в этом ли мой гражданский долг?

Для меня все эти, ну скажем, будни моей жизни: репетиции и спектакли в Театре имени Евг. Вахтангова, участие в работе Народного театра в Вязьме, депутатские обязанности, съемки в кино — явления одного порядка, звенья одной цепи, имя которой жизнь.

1979 г.

## Послесловие к послесловию

Случилось так, что эта книга стала своего рода авторским послесловием к жизни и творчеству большого советского актера Николая Сергеевича Плотникова.

Судьба щедро наградила этого человека. Он был наблюдательным рисовальщиком, прирожденным рассказчиком, первоклассным оратором, обладал уникальным талантом собеседника.

Он воспринимал мир слов как среду своего бытия, с уютными и неуютными углами. Искусство слова и искусство общения были для него единой и неделимой сферой творчества. Она подчиняла себе все прочие таланты и отлилась в чеканные формы актерского искусства, актерского мастерства. Она породила некогда и ту внутреннюю потребность, откликом на которую стала книга, пришедшая сегодня к читателю, увы, тогда, когда сам Николай Сергеевич уже не порадует этой встрече.

Задумал ее артист давно. Однако чем старше становился, тем труднее шла работа. И помеха была не в возрасте, наоборот. С годами книга все больше беспокоила Плотникова, все более тянула к себе, все значительнее были задачи, которые он перед собой ставил.

А ставить перед собой задачи он умел и любил. Трудно идя к результатам, он всегда знал точно, каков по характеру должен быть этот результат. Потому-то, если перечислить, скажем, предложения сниматься в кино, которые отверг Николай Сергеевич, получится внушительный список. Он или ясно видел или не видел себя в этой или иной роли. Видел — прекрасно; не видел — баста. Он был человеком исключительной скромности, но цену себе, своему таланту знал, понимал.

Да, он жил и трудился на износ. Мучил себя безжалостно, добиваясь единственно возможного, максимального результата. То, что Плотников рассказывает в книге о своих сражениях с ролью академика Камшатов в «Коронации» Л. Зорина, лишь краешек завесы, который актер рискнул приоткрыть. А за нею были и остались невидимые миру, такие же, повседневные, битвы с каждой ролью, драматичнейшие диалоги с собой перед премьерой и перед очередным спектаклем.

Вот так он относился и к тому, что называл: «Моя книга». И чем более

укрупнял Николай Сергеевич задачи ее, тем уважительнее и тревожнее слова эти произносились.

Всегда охваченная творческим беспокойством, душа Плотникова жаждала высказаться, излиться в слове, которое осталось бы надолго. Николая Сергеевича все более привлекала идея книги, способной соединить в себе автобиографический рассказ, записки «из творческой лаборатории» и теоретическое исследование. Актеру хотелось обобщить свой опыт художника, свои размышления о природе театра вообще и актерского искусства в особенности.

Точнее было бы сказать: «о природе театра и кино». Но с кинематографом у Плотникова были свои, далеко не простые отношения. Была — если вспомнить слова Достоевского—«любовь-ненависть». Любовь страстная. («Страстями надо жить, страстями!»—эти слова Ниточкина из «Твоего современника» Ю. Райзмана, которые так покоряюще произносил Николай Сергеевич, были всю жизнь его собственным внутренним девизом, в них личность героя высказалась сполна в той же мере, что и личность самого актера.) Но сколько раз приходилось слышать от него: «Кино, конечно, великое искусство, но в нем для актера не хватает творческого процесса!».

И тем не менее он любил сниматься в кино, хотя работал для экрана, в сущности, мало.

Плотников долгое время играл там либо роли второго плана, либо, если исходить из привычных представлений, эпизоды. Но нет среди них ни одной «проходной»: фильм в деталях может забыться, Плотников в фильме — никогда. Его роли всегда центральны — не только по замыслу сценариста, режиссера, но по воплощению, по месту, которое персонаж, сыгранный Плотниковым, занимал в системе идейно-художественного целого.

Интересно подумать: какое место занял Плотников в отработке нашим кинематографом «культуры эпизода», принципов актерской работы в эпизоде? Плотников был крупнейшим мастером «малой роли» и на сцене. Напомню хотя бы одну из последних — странника Мефодия в «Шагах Командора» В. Коростылева. Пьеса о финале жизни Пушкина, в ней есть эпизод в трактире, куда приходят странники, и один из них прежде чем сесть за стол, творит молитву — не каноническую, а «от себя». Говорит о хлебе. И когда плотниковский слепец Мефодий произносил последнее слово своего монолога — «еда», зал взрывался аплодисментами. Крестный путь великого поэта и крестный путь угнетенного народа именно в этом эпизоде пересекались, сливались воедино и навсегда. «Духовная жажда» Пушкина, несовместимая с узаконенными в николаевской России формами жизни и мысли, и «еретическая», с точки зрения официальной церковной догматики, голодная молитва Мефодия были глубоко родственными. Плотниковский герой и великий поэт оба оказывались из породы тех праведников, которыми всегда была сильна Россия.

Он поразительно умел «держат» внимание зрителя, приковывать к себе это внимание. Однажды на своем творческом вечере в Политехническом музее Николай Сергеевич, «играя», показал залу, как это делается. И когда «показ» блестяще получился, Николай Сергеевич вдруг горестно вздохнул и

сказал: «Вот такие-то мгновения и умирают вместе с театральным спектаклем. В том-то и беда нашей профессии».

Мысль, конечно, не нова, но ведь и проблема — вечная. Роль в кино, спектакли, снятые на пленку — все это останется надолго. Останется не только вереница образов, но и сам Николай Сергеевич: он ведь не случайно подчеркивает, что в последние два десятилетия предпочитал играть роли современников без грима. Я пересмотрел недавно «Твоего современника» — и, едва Ниточкин появился в кадре, припомнил многократно виденную картину: Плотников выходит из служебного подъезда Театра имени Вахтангова, в таком же (может, и в том же) старомодном плаще, в широкой кепке, смотрит вокруг, словно боится пропустить что-то очень важное.

Видимо, вехой в его творчестве стал именно тот день, когда актер Николай Сергеевич Плотников и режиссер Михаил Ильич Ромм решили, что не надо профессору Синцову в «Девяти днях одного года» никакой романтической швелюры, достаточно, если в кадр войдет актер в своем повседневном обличье. Синцов, Ниточкин, Камшатов — эти три ипостаси современного героя были одновременно и тремя вершинами творчества Плотникова 60-х — 70-х годов.

Таких вех в жизни Николая Сергеевича было несколько. О первых творческих годах он сам подробно пишет, добавлю лишь, что наряду с В. И. Немировичем-Данченко в 20-е годы был еще один «главный человек» в судьбе Плотникова: Михаил Михайлович Тарханов. Ну и, конечно, среди учителей — М. А. Чехов, учебные этюды-импровизации которого сделали важнейшее: раскрепостили творческую фантазию, научили тому, что в актерском искусстве нет «мелочей», что актер — весь, всем своим существом, физически и психически, есть материал творчества.

О себе как о таком материале очень хотел рассказать Николай Сергеевич в книге. Как-то, разговаривая, мы припомнили слова Гейне о том, что под каждой могильной плитой погребен целый мир. Николай Сергеевич вдруг загрустил (а грустный Плотников — это точь-в-точь профессор Синцов, когда вдруг понимает, что жизнь завершилась и сказал: «Сколько же галактик в актерском-то гробу, а?». Теоретический аспект книги он так и замыслил: «Работа актера над собой и другими». Тут не было никоим образом желания перефразировать название классической работы К. С. Станиславского, который был для Николая Сергеевича неизменным и величайшим авторитетом. Было желание подчеркнуть философский, мировоззренческий смысл актерской профессии, «цель существования актера на земле», как сказал однажды Николай Сергеевич. Актер — человек, способный высветлить «потемки чужой души» и тем самым сделать добро: научить людей понимать себя и других.

Его неизменный интерес к людям и был, с одной стороны, стремлением больше узнать самому, с другой — как можно больше дать другим. Плотников чувствовал, сколько в его личности таится «других», которым можно и должно дать высказаться. А режиссеры — и в театре, и в кино — чутко открывали для себя неисчерпаемость актерских возможностей Плотникова, редкое умение, перевоплощаясь, «играть себя» в самом высоком смысле слова. В том-смысле, в каком на страницах этой книги Николай Сергеевич ува-

жительно и восхищенно говорит об этом умении, оценивая работу М. А. Ульянова.

Этот мастер, коллега, партнер чрезвычайно интересовал, порой даже «дразнил» Плотникова, в неменьшей мере, нежели Р. Н. Симонов (третьим в числе «главных» партнеров, неизменно первым по значению, всегда оставался Б. В. Шукин). Такие же импровизационные «поединки», как тот, какой описывает Николай Сергеевич в связи с «Ревизором» (Симонов — Хлестаков, Плотников — Земляника), он всегда радостно предчувствовал и перед спектаклями «Диона». Ульянов — Дион и Плотников — Домициан, поэт и император, вели спор, ни на миг не скрывая, что идет еще и прелюбопытнейшая беседа Ульянова с Плотниковым, беседа, касающаяся коренных вопросов истории и искусства, этики и философии. Оба примеривались к «вечным» проблемам, оценивали их, открывали новые грани, и оттого, при всей безукоризненной четкости сценического рисунка, каждый спектакль покорял многообразием новых, только что найденных интонаций и жестов.

Диалектика спора становилась центральным «героем» пьесы. Но Ульянов и Плотников всерьез были обеспокоены тем, что за этой диалектикой может исчезнуть сама истина, ее человеческое содержание. Они подчеркивали, что оба знают ответ и оба согласны с истиной, в ответе содержащейся. Но тем любопытней им было открывать самим, обнаруживать перед зрителем, сколь тернист и извилист порой бывает путь к истине. Актуальность центральной проблемы спора — правда или миф? — обретала в их диалоге кристальную ясность, незамутненную чистоту.

В определенном смысле это была одна из главных тем всего творчества Плотникова. В разных обликах носители необоримой истины или сколькой мифологии были его излюбленными героями, наиболее удавались ему актерски. Тема эта окончательно созрела еще в Швейке. (Я был очень рад, когда С. Г. Бирман, на вопрос, что более всего осталось у нее в памяти от Плотникова — Швейка, подумав лишь несколько секунд, уверенно сказала: «Это был великий диалектик!». Правда, тут же добавила: «И хулиган!».)

Спор Плотникова — кулака с Лениным — Щукиным стал одним из шедевров в истории нашей киноленинианы.

Злая сила диалектической «игры мысли», оборачивающейся софистической, казуистической беспринципностью, была жестоко подчеркнута Плотниковым в роли Василия Шуйского в «Великом государе» В. Соловьева.

Не говорю уже о таких, сегодня классических работах, как Ниточкин на экране и образ В. И. Ленина в театре: тут сила мысли, стремление и умение «ухватывать» жизнь в ее противоречивости и многообразии, составляли «зерно» образов.

В 1965 году мне довелось много беседовать с М. И. Роммом о его Лениниане, в частности — о неосуществленной (из-за смерти Б. В. Шукина) идее третьей серии, после «Ленина в Октябре» и «Ленина в 1918 году». Суть замысла — «День из жизни Ленина»: в кремлевский кабинет со всех концов страны, мира идут люди, и возникает панорама эпохи, истории. Михаил Ильич заявил, что после Шукина тогда, перед войной, он не мог и помыслить снимать в роли В. И. Ленина иного актера. Я спросил: а если оцени-



вать с позиций сегодняшних — был тогда актер, способный поднять такой груз? Михаил Ильич назвал Плотникова (это было через три года после «Десяти дней одного года»). Я поинтересовался: почему? Ромм ответил: «Тут надо было бы в одной роли сыграть и Ленина, и всех его посетителей. Этот — смог бы».

Наверное, есть своя логика в том, что такой актер, как Плотников, проработав в вахтанговском коллективе полтора десятка лет, лишь после этого получил роль, для которой, казалось, был создан. И дело тут вовсе не только в сложностях судьбы театральной Ленинианы в конце 40-х — начале 50-х годов. Дело, видимо, прежде всего в том, что сцена, которая по праву может называться не только «вахтанговской», но и «щукинской», не могла все эти годы преодолеть великую силу первого впечатления: ведь именно на ней впервые в советском театре Щукин воплотил ленинский образ. Николай Сергеевич был человеком мудрым, понимал это, хотя всегда горечь звучала в его словах: сыграть бы Ленина лет на десять раньше... Но неизменным было и выражение глубокой признательности Р. Н. Симонову, ближайшему сподвижнику Вахангова и Щукина, сумевшему понять, что именно значительность сделанного некогда первого шага требует продолжения пути.

Николай Сергеевич скромно пишет о том, что он тщательно изучал ленинские труды, смотрел хронику, запечатлевшую вождя революции. Необходимо добавить: Плотников поразительно знал ленинские тексты. Его великодушная профессиональная память, интонационное чутье довершили дело, Николай Сергеевич глубоко проникся духом ленинского мышления, его стилем, и можно только сожалеть, что чтение им ленинских работ не записали на радио, на грампластинки. Чтение это было таким захватывающим, что казалось, будто присутствуешь при рождении гениальной мысли.

Что было определяющим в трактовке Плотниковым сценического образа Ленина? На мой взгляд — народность характера. Ленин у Плотникова, разумеется, и вождь, и гениальный мыслитель, и стратег революции. Поразительный собеседник. Он был напроць лишен сентиментальности и в «Человеке с ружьем», и в «Большом Кирилле» (а в середине 50-х годов это было важнейшим фактором). Но, помимо всего этого, Ленин у Плотникова был как-то по-особенному, кровно родствен красногвардейцам, путиловским рабочим, заполнявшим Смольный. Это был русский национальный характер, в фигуре Ленина получивший значительнейшее воплощение.

Чем старше становился Николай Сергеевич, тем отчетливее эта тема национального, народного характера сливалась у него с темой, которую я называл бы «народ и интеллигенция». И тут образ Ленина стал отправной точкой на пути к Синцову, Ниточкину, Камшатову. Все эти профессора и академики, инженеры и историки, достигнув «степеней известных», оказавшись на вершинах знания, не теряют кровной связи с почвой, взрастившей их. Таков был и сам Николай Сергеевич. Когда он в своей книге рассказывает о том, как работал с актерами — любителями Вяземского Народного театра, — это прекрасно, но это лишь верхний слой проблемы.

Николай Сергеевич много, серьезно, глубоко размышлял о таких понятиях, как партийность, идейность искусства. Он очень раздражался, когда

эти слова превращали в некие заклинания, одно употребление которых якобы всё на все случаи жизни объясняет. В своей книге он не успел поделиться очень глубокими соображениями о том, что и как ему видится в качестве проявления партийности и народности в конкретной, повседневной работе актера, в процессе создания образа, особенно образа современника. Но остался важнейший результат этих размышлений — роли, сыгранные Николаем Сергеевичем.

Он был актером героического плана — в самую зрелую пору своей творческой жизни. И это была героика особого типа. Чтобы понять ее суть и ее роль в творческой биографии Плотникова, которая была не так проста, как может показаться на первый взгляд, обратимся к «послужному списку» актера. Список богатый. Роли разнообразны, большие и малые. Признанное мастерство, успех и... блуждания по театрам.

Б. В. Шукин пронизательно увидел в Плотникове «своего», вахтанговского (по духу, по сущности таланта) мастера.

Когда Плотников впервые вышел на вахтанговскую сцену, ему было уже за сорок.

За первые пятнадцать лет на вахтанговской сцене Плотников сыграл почти столько же ролей, сколько за остальные двадцать пять. Как правило, это были характерные и разнохарактерные роли. Разнохарактерность была в природе дарования Николая Сергеевича, внешне легко давалась ему, нравилась публике, соблазняла режиссеров. В числе ролей, сыгранных Плотниковым за эти полтора десятка лет,— Шмага в «Без вины виноватые», Земляника в «Ревизоре», Павлин в «Егоре Булычове». Образы, требующие остроты актерского рисунка, даже гротеска. В спектакле «Фронт» Плотников играет Крикуна — одного из бездарных прихлебателей генерала Горлова. В Олеко Дундиче — Шкуро. Участвует в постановках исторических пьес, которые были частыми гостями нашей сцены в военные и первые послевоенные годы (Рембо в «Фельдмаршале Кутузове» В. Соловьева, Василий Шуйский в его же «Великом государе»). Во время войны он занят и в искрометной «Мадемуазель Нитуш» Ф. Эрве, получает роль Труфальдино в «Слуге двух господ». Словом, на отсутствие ролей жаловаться не приходится.

Но какой-то внутренней своей темы довольно долго и не обнаруживаешь у Плотникова в первую пору его пребывания у вахтанговцев. Он работал прекрасно. В коллективе его полюбили за человеческие качества, взыскательный профессионализм. Критика, оценивая вахтанговские спектакли, не забывала помянуть добрым словом и его работу. «Яркое комедийное дарование» или что-то в этом роде — так было принято воспринимать актера.

И в самом деле. Шмага вызывал сочувственный, временами горький смех; смешон был Земляника, этот классический тип чиновника-лентяя; для Павлина, Шкуро, Крикуна Плотников находил тонкие оттенки сатирического живописания тупости, солдафонства, лизоблюдства; дарили радость зрителям Труфальдино, Лорио в «Мадемуазель Нитуш».

Но ведь уже существовал в искусстве, в памяти зрителя трагический Ларя Нашатырь. Был Степан Климов из «Поколения победителей» — человек, прошедший путь от толстовства к революционной борьбе большевика-подполь-

щика. Был Ярослав Домбровский. Был рабочий Ермилов в «Клятве», дивизионный комиссар в «Сталинградской битве»...

Творческий путь Плотникова своеобразно раздваивался: на сцене — характерный актер, на экране — тоже характерность, но либо изрядно сдобренная героикой, либо даже подчиненная «героической сверхзадаче».

Видимо, нужно было время, нужны были обстоятельства, чтобы эти две линии слились, соединились. Слияние это и знаменовала собой работа Николая Сергеевича над образом В. И. Ленина — сначала в «Человеке с ружьем» (1954), потом — в «Большом Кирилле» (1957). Тогда-то открылась главная черта дарования зрелого Плотникова: умение воплощать героику истории, отлитую в форме мысли, нравственной позиции.

Тогда и стала исподволь собираться галерея крупнейших созданий последних двух десятилетий работы актера в театре и в кино: Сердюк в «Иркутской истории», Синцов, Ниточкин, Камшатов.

Сердюк — Батя, кадровый, немолодой рабочий, нравственный эталон и высший авторитет для молодых строителей — был у Плотникова внешне похож на достаточно стандартизовавшийся облик таких людей, привычный на экране и на сценических подмостках. Николай Сергеевич программно сохранил такую «похожесть»: он хотел утвердить тип, вошедший в историю нашей страны, нашей революции, наших пятилеток, и притом — сломать стереотип, немало девальвированный расхожей драматургией и режиссурой. Хотел — и сумел. Батя был воплощением правды — и той, которую нес в себе этот персонаж, личность, сформированная трудом и совестью целой эпохи; и той, которую силой искусства открыл и утвердил актер Плотников.

Думается, это раскрепощение внутренних актерских сил дало Николаю Сергеевичу — по контрасту — возможность создать в 60-е — 70-е годы и блистательные образы «антигероев» истории, притом очень разных: Домициана в «Дионе» и Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты».

Когда я говорил в начале статьи о том, как щедро наделила природа Николая Сергеевича разнообразными дарами, я не упомянул еще один дар: его внешность. Она менялась с годами, и к старости Николай Сергеевич стал необыкновенно «фактурен». Он знал это, умел и любил «подать» себя: прекрасный череп, — такие называют «сократовскими», живые, внимательные глаза, отличная линия рта, — словом, не лицо, а произведение искусства. Когда Николай Сергеевич выступал перед зрителями, смотреть на него уже само по себе было наслаждением.

Плотников — актер милостью божьей. Каждый выход на сцену был для него событием, главным событием всей прожитой жизни. А жизнь его в театре была долгой — без малого шесть десятков лет. Он очень остро ощущал неповторимость и невозвратность этих, уходящих навсегда вечеров, в каждом из которых сконцентрировалась целая судьба, весь ее опыт. И чем острее было это ощущение, тем больше надежды вкладывалось в слова: «Моя книга».

Василий Кисунько

# Хронология творческой деятельности Николая Сергеевича Плотникова

## Актерская работа в театре

### Вяземский народный театр

1919	Бецкий	«Изгнанники»	Ю. Тарич
	Капе	«Гибель «Надежды»	Г. Гейерманс
1920	Роберт	«Праздник мира»	Г. Гауптман
	Алешка	«На дне»	М. Горький
	Текльтон	«Сверчок на печи»	по Ч. Диккенсу
1921	Барон	«На дне»	М. Горький
	Петр	«Лес»	А. Островский
	Блохин	«Дни нашей жизни»	Л. Андреев
	Фрезер	«Потоп»	Г. Бергер

### 4-я студия МХАТ (Реалистический театр)

1922	Джемс Викам	«Обетованная земля»	С. Моэм
1923	Бирюлькин	«Своя семья»	А. Грибоедов, А. Шаховской, Н. Хмельницкий
1924	Андрик	«Кофейня»	П. Муратов
	Пелука	«Манелик с гор»	Анхело Химер
	Фрезер	«Потоп»	Г. Бергер
1925	Кирюха	«На земле»	П. Низовой
	Володька	«Горький цвет»	А. Толстой
1926	Елеся	«Не было ни гроша, да вдруг алтын»	А. Островский
	Отец Чу	«Чу Юн-вай»	Ю. Берстль
1927	Флетчер	«Страсть мистера Маррапита»	по А. Хетчинсону
	Сосед	«От ней все качества»	Л. Толстой
	Громада	«Цемент»	Ф. Гладков
1928	Данилыч	«Клад дворянина Собакина»	Н. Архипов
1929	Ойтсу	«Норд-Ост*»	Д. Щеглов
	Реджинальд	«Обетованная земля»	С. Моэм
	Хорнди		
1930	Швейк	«Бравый солдат Швейк»	по Я. Гашеку
1931	Крутицкий	«Не было ни гроша, да вдруг алтын»	А. Островский

1932	Кринский	«Разбег»	В. Ставский
1933	Находка	«Мать»	по М. Горькому
<b>Московский Театр Революции</b>			
1935	Дудкин	«После бала»	Н. Погодин
1936	Лоренцо	«Ромео и Джульетта»	У. Шекспир
<b>Центральный театр Красной Армии</b>			
1938	Бесштанько	«Банкир» А. Корнейчук	
<b>Театр имени Евг. Вахтангова</b>			
1939	Шмага	«Без вины виноватые»	А. Островский
	Казак	«Путь к победе»	А. Толстой
1940	Земляника	«Ревизор»	Н. Гоголь
	Иван Лаутин	«Учитель»	С. Герасимов
1941	Павлин	«Егор Булычов и другие»	М. Горький
	Рембо	«Фельдмаршал Кутузов»	В. Соловьев
	Ременюк	«Шел солдат с фронта»	В. Катаев
1942	Шкуро	«Олеко Дундич»	А. Ржешевский и М. Кац
	Козловский	«Русские люди»	К. Симонов
	Крикун	«Фронт»	А. Корнейчук
1943	Труфальдино	«Слуга двух господ»	Гольдони
1944	Лорио	«Мадемуазель Нитуш»	Эрве
1945	Василий Шуйский	«Великий государь»	В. Соловьев
1948	Шульга	«Молодая гвардия»	А. Фадеев
	Джо Келлер	«Все мои сыновья»	А. Миллер
1949	Павлищев	«Огненная река»	В. Кожевников
1950	Дженнари	«Миссурийский вальс»	Н. Погодин
	Жавер	«Отверженные»	по В. Гюго
1954	Роль Ленина	«Человек с ружьем»	Н. Погодин
	Шамраев	«Чайка»	А. Чехов
1955	Шкуро	«Олеко Дундич»	А. Ржешевский и М. Кац
1956	Тарас	«Фома Гордеев»	по М. Горькому
	Маякин		
	Василий Федорович	«Одна»	С. Алешин
1957	Роль Ленина	«Большой Кирилл»	И. Сельвинский
1958	Полоний	«Гамлет»	У. Шекспир
1959	Лепорелло	«Маленькие трагедии»	А. Пушкин
	дед Слива	«Стряпуха»	А. Софронов
	Сердюк	«Иркутская история»	А. Арбузов
1961	Грацианский	«Русский лес»	Л. Леонов
	дед Слива	«Стряпуха замужем»	А. Софронов
1962	доктор	«Живой труп»	Л. Толстой
1965	Домициан	«Дион»	Л. Зорин
1966	Борода	«Планета Надежды»	А. Коломиец
1968	Крутицкий	«На всякого мудреца довольно простоты»	А. Островский

1969	Камшатов	«Коронация»	Л. Зорин
1970	Волжанин	«Человек с ружьем»	Н. Погодин
1972	Мефодий	«Шаги Командора»	В. Коростылев
1973	Нури	«Женщина за зеленой дверью»	Р. Ибрагимбеков
1978	Коршунов	«Чем люди живы»	Г. Бакланов

## Актерская работа

В КИНО

1932	Председатель собрания	«Дела и люди»	Реж. А. Мачерет Московская ф-ка «Союзкино»
1933	Писатель Околоков	«Одна радость»	Режиссеры: О. Преображенская, И. Правов (фильм не вышел на экран)
1934	Старик и Николин	«Восстание камней»	Реж. А. Бровко Московская ф-ка «Союзкино»
1934	Михайлыч	«Мечтатели»	Реж. Д. Марьян Москинкомбинат
1935	Ларя Нашатырь	«Вражьи тропы»	Режиссеры: О. Преображенская И. Правов «Мосфильм»
1936	Степан Климов Шпик «Усатый»	«Поколение победителей» «Белеет парус одинокий»	Реж. В. Строева «Мосфильм» Реж. В. Легошин «Союздетфильм»*
1937	Ярослав Домбровский	«Зори Парижа»	Реж. Г. Рошаль «Мосфильм»
1938	Кулак	«Ленин в 1918 году»	Реж. М. Ромм «Мосфильм»
1939	иконописец Жихарев Эдгар Оппенгейм	«В людях» «Семья Оппенгейм»	Реж. М. Донской «Союздетфильм» Реж. Г. Рошаль «Мосфильм»
1940	городовой Никифорыч	«Мои университеты»	Реж. М. Донской «Союздетфильм»
1944	Шафер	«Свадьба»	Реж. И. Анненский «Мосфильм»
1946	рабочий Ермилов	«Клятва»	Реж. М. Чиаурели «Мосфильм»
1947	отец Марите	«Марите»	Реж. В. Строева «Мосфильм»
1949	Никодим Дивизионный комиссар Гуров	«Академик Иван Павлов» «Сталинградская битва»	Реж. Г. Рошаль «Ленфильм» Реж. В. Петров «Мосфильм»
1950	фельдмаршал фон Браухич	«Падение Берлина»	Реж. М. Чиаурели «Мосфильм»
1954	Ярчук	«Об этом забывать нельзя»	Реж. Л. Луков Киностудия имени М. Горького

1956	Роль Ленина	«Пролог»	Реж. Е. Дзиган «Мосфильм»
1962	профессор Синцов	«Девять дней одного года»	Реж. М. Ромм «Мосфильм»
1967	Ниточкин	«Твой современник»	Реж. Ю. Райзман «Мосфильм»

## Режиссерская работа

### Вяземский народный театр

1919		«Гибель «Надежды»	Г. Гейерманс
1921		«Лес»	А. Островский

### Клуб «Красный Октябрь» (Москва)

1923		«Приговор»	С. Белый
1924		«Изгнанники»	Ю. Тарич

### 4-я студия МХАТ (Реалистический театр)

1925		«Горький цвет»	А. Толстой
1926		«Не было ни гроша, да вдруг алтын»	А. Островский
		«Потоп»	Г. Бергер
1930		«Бравый солдат Швейк»	по Я. Гашеку

### Театр юного зрителя (г. Николаев)

1930		«Чудесный сплав»	В. Киршон
1935		«Хмурое устье»	А. Богин
		«Не все коту маслени- ца»	А. Островский

### Московский Творческий театр

1935		«Шестеро любимых»	А. Арбузов
		«Светит да греет»	А. Островский
1936		«Дальняя дорога»	А. Арбузов

### Московский театр Промкооперации

1939		«Не было ни гроша, да вдруг алтын»	А. Островский
		«Падь Серебряная»	Н. Погодин

### Театр имени Евг. Вахтангова

1940		«Тарас Бульба»	по Н. Гоголю
1945		«Великий государь»	В. Соловьев

### Московский Театр киноактера

1946		«Дети Ванюшина»	С. Найденев
1947		«За тех, кто в море»	В. Лавренев

1948	* «Машенька»	А. Афиногенов
1949	* «Последние»	М. Горький
1950	* «Дядюшкин сон»	по Ф. Достоевскому
	Второй Драматический театр Группы Советских войск (ГДР)	
1951	* «Полководец Суворов»	И. Бахтерев и А. Разумовский
	* «Жизнь начинается снова»	В. Сабко
1952	«На дне»	М. Горький
	«Директор»	С. Алешин
	«Миссурийский вальс»	Н. Погодин
	«Девушки-красавицы»	А. Симуков
1953	«Достигаев и другие»	М. Горький
	* «Незабываемый 1919»	В. Вишневский
	* «Сильные духом»	Д. Медведев, А. Гребнев

\* Спектакли, отмеченные звездочкой, поставлены совместно с Клавдией Ивановной Плотниковой.



# Содержание

89

От редакции

90

От автора

91

Путь к себе

120

Четвертая студия

146

«Свой» театр

166

Другая муза

199

Звенья одной цепи

219

*В. Кисунько*

Послесловие к послесловию

226

Хронология творческой деятельности  
Н. С. Плотникова

Плотников Н. С.

П39 Актер и его работа / Н. С. Плотников; [При участии О. Д. Спасского; Послел. В. Г. Кисунько; Художн. В. Валериус].— М.: Всерос. театр, о-во, 1982.—232 с., ил. / Хронология творч. деятельности П. С. Плотникова: с. 226—230.

В этой книге народный артист СССР Н. С. Плотников рассказывает о своей работе в театре и кино, вспоминает встречи с известными актерами и режиссерами, размышляет о нравственных аспектах профессии актера.

80105—563

85.443(2)7

17 (03) —82

Музей Гос. Театра  
имени Е. С. Вахтангова

Николай Сергеевич Плотников

«АКТЕР  
и его  
работа»

Редактор С. К. Никулин

Издательский редактор В. Г. Кононова

Корректор И. П. Прокофьева

Технический редактор А. Ф. Баженова

Сдано в набор 20.12.81. Подписано в печать 22.06.82 Л15183. Формат 60х84  $\frac{1}{16}$ .  
Бумага мелованная. Гарнитура «Школьная». Печать высокая. Уч.-изд. л. 14,755.  
Усл.-печ. л. 13,49. Тираж 15 000.  
Заказ 1926.  
Изд. № 563. Цена 2 руб.

Всероссийское театральное общество  
Москва, ул. Горького 16/2

Ордена Ленина типография  
«Красный пролетарий».  
103473. Москва,  
Краснопролетарская, 16.

