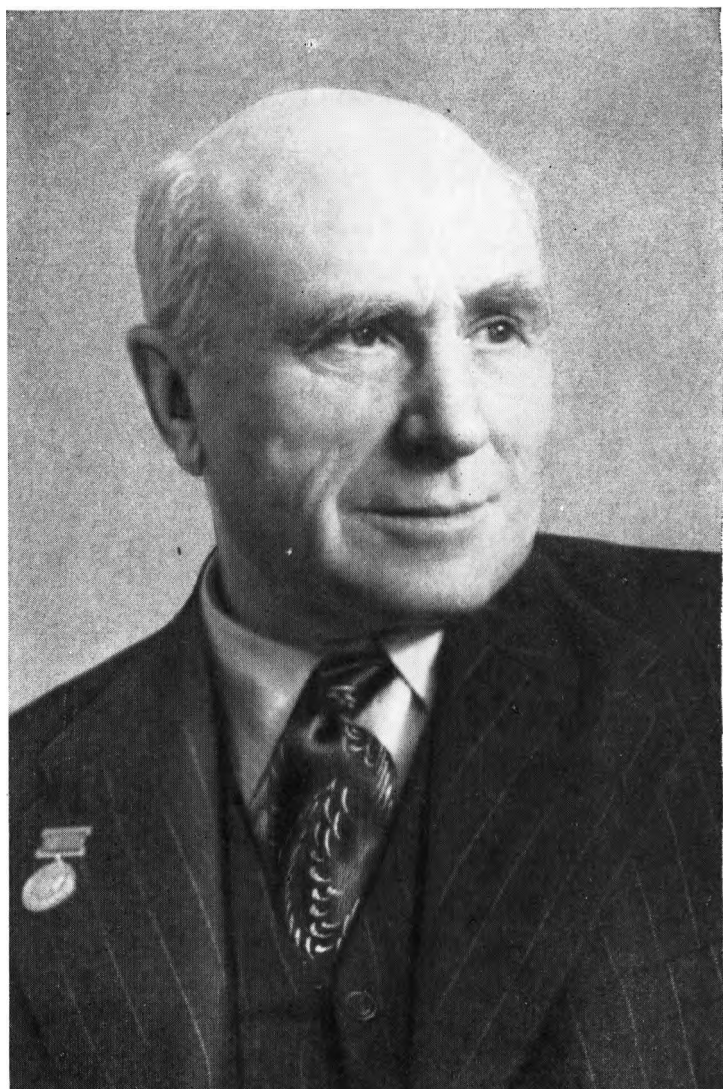




И. ТОЛЧАНОВ  
Мои люди



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР  
ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

И. ТОЛЧАНОВ  
*Мои роли*

Государственное издательство  
« ИСКУССТВО »

Москва 1961



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Я хорошо помню И. М. Толчанова с момента его первых сценических выступлений. Уже тогда, в этих юношеских спектаклях, среди азарта театральных исканий и первых актерских волнений, он запомнился мне вдумчивостью исполнения, повышенной требовательностью к себе, стремлением проникнуть в тайну сценического перевоплощения. Эти качества Толчанов пронес через всю свою творческую жизнь. И сейчас — в полном расцвете своего дарования, умудренный долгим опытом, пройдя через ряд побед и поражений,— он как бы подводит итог своим продолжительным и пытливым поискам.

Толчанов поставил перед собой нелегкую, но очень важную задачу: поделиться с читателем своим плодотворным опытом, сделать это искренне и просто, отнюдь не претендуя на его всеобщую обязательность. Можно только приветствовать наших актеров, делающих попытку раскрыть двери своих творческих лабораторий, и чем многообразнее и разностороннее их опыт, тем большего внимания заслуживает живой и непосредственный разговор на эту тему.

Толчанову есть о чем рассказать, есть чем заинтересовать читателя.

Он принадлежит не только к числу исконных вахтанговцев, но и является одним из ярких выразителей того театрального направления, которое олицетворяется родным ему театром.

Трудно, почти невозможно мыслить Толчанова вне театра имени Евг. Вахтангова. Он прошел с этим театром весь свой творческий путь, пережил с ним все его успехи и неудачи и никогда не терял верности тем началам, которые были восприняты им от его учителя.

Один из убежденных последователей Евгения Богратионовича Вахтангова, Толчанов в течение всей своей жизни проводил те творческие принципы, которые утверждал его учитель и которые ярко выявились в ряде постановок театра имени Евг. Вахтангова.

Хотя Толчанов принимал участие и в режиссерской работе театра, но не она определяет его творческое лицо. Вдумчивый художник, борец за свой театр, за его художественные и этические принципы, он наиболее полно и глубоко проявляется именно в актерском творчестве.

Если к пониманию особенностей ряда актеров мы приходим через определение основной, личной темы их творчества, то применительно к Толчанову это сделать очень трудно, и вместе с тем он имеет свою определенную творческую цель и единую направленность.

Книга Толчанова именно потому и интересна, что она вскрывает жадную целеустремленность актера, направленную к высокому мастерству перевоплощения. Рассказ его о себе — это рассказ о тех нелегких путях, которыми художник-актер приходит к сценическому перевоплощению. Это и делает книгу как нельзя более современной.

Среди проблем, занимавших творческую мысль актеров, проблема сценического перевоплощения за последнее время отошла в тень, что в достаточной степени вредно отразилось на актерском творчестве. Принцип «идти от себя» зачастую понимается чрезвычайно примитивно, и некоторые актеры, добиваясь естественности и правдивости на сцене, остаются только самими собой в предлагаемых обстоятельствах, а не ставят перед собой задачи стать другим человеком, перевоплотиться в того, кого играют.

Толчанов — актер на характерные роли. Может быть, именно поэтому перевоплощение и является его главной задачей. Неизменно «идя от себя», он столь же неизменно идет к определенному образу с его внутренней и внешней типичностью, добиваясь последовательным трудом создания характеров, друг на друга непохожих.

Ученик Вахтангова, Толчанов за сорок лет своей актерской жизни создал немало сценических образов, не только запомнившихся зрителю, но и вошедших в историю вахтанговского театра. Достаточно назвать его Шадрину в «Человеке с ружьем» Н. Погодина. Это не только хорошо сыгранная роль — это подлинное и глубокое творчество.

Вл. И. Немирович-Данченко как-то сказал, что актер может сыграть много хороших ролей, но его искусство определяется не ими, а раскрытыми актером характерами. Именно таков Толчанов — актер большой сценической культуры, страстной влюбленности в свой труд, мастер точно найденной и четко выраженной сценической формы.

Перелистывая страницы книги, вместе с Толчановым вспоминаешь длинный ряд созданных им образов, людей разных эпох, разной социальной среды, разных возрастов. Для него существенно важны приметы времени, точность костюма, определенность социальной среды. Смотря исполнение Толчанова, всегда как бы читаешь подробную биографию образа. Сквозь короткий отрезок жизни образа, который мы видим на сцене, для нас всегда возникает и его прошлое, истоки его характера, и происходит близкое знакомство с человеком.

Автор ни на минуту не отрывается в своем рассказе от реальной почвы. Он очень мало теоретизирует и очень конкретно и ясно вводит читателя в лабораторию своего творчества. Рассказ этот проводится на фоне многообразной творческой жизни вахтанговского театра с момента его зарождения.

Для многих читателей будут очень интересны данные о Мамоновской студии, о которой мы так мало знаем, о ее слиянии с Мансуровской студией.

С воодушевлением написаны Толчановым литературные портреты Вахтангова и Щукина. Автор книги делится своими наблюдениями о работе Щукина над образом Ленина, рассказывает о том, как Щукин готовил роль городничего, сыграть которого ему помешала преждевременная смерть, говорит о незавершенных замыслах великого советского актера. При всем этом основным в книге остается сам Толчанов — приемы и методы его работы над ролью. Он не боится говорить о своих сценических неудачах, пытается проанализировать их причины и пишет о своих неудачах, как, например, о Кочкареве, Рябинине, очень искренне и откровенно.

Если порой и есть в чем упрекнуть автора, так это в излишней скупости, чрезмерной лаконичности, иногда переходящей в конспективность при описании некоторых ролей (Савелия в «Барсуках» Л. Леонова, Болдырева в «Темпе» Н. Погодина).

Порой автор сознательно отказывается от теоретических объяснений, предоставляя читателю возможность самому делать выводы из фактов, приводимых в книге.

Мы видим подлинную увлеченность Толчанова тем, чтобы как можно глубже и выразительнее воплотить идею автора, видим его строгую требовательность в отделке любой детали образа. Заботясь о четкости рисунка роли, об эмоциональной выразительности, актер уделяет много внимания поискам внешней характерности, всегда идущей в тесной и неразрывной связи с думами над образом. Читатель найдет в книге убедительные примеры того, как внешние толчки, на первый взгляд, казалось, совсем незначительные, помогают Толчанову завершить работу над образом, найти ключ к воплощению цельного характера. В одном случае это будет походка, как, например, в

работе над образом Азефа, в другом — точно найденная манера смеяться, как это было с Земляничкой... Толчанов говорит в своей книге о необходимости речевой выразительности и речевой характерности — всех тех актерских свойств, на которые мы порой мало обращаем внимания. Эта характерность и кажущаяся внезапность рождения той или иной черты отнюдь не случайны — они определяются тщательной и длительной работой над существом образа.

Книга дает богатый и правдивый материал для размышлений о сущности театрального искусства. Не будучи теоретической, она несомненно восполнит многие из пробелов, существующих в нашей театральной литературе, и серьезно поможет режиссеру, актеру, теоретику театра глубже понять некоторые стороны актерского творчества.

*П. Марков*



## ВСТУПЛЕНИЕ

Я не собираюсь писать мемуары. В моей актерской биографии нет ничего, что могло бы обогатить эту полезную отрасль литературы, успевшей уже, по-моему, осветить почти все стороны актерской жизни, как столичной, так и провинциальной.

В этой книге я хочу рассказать о своем профессиональном опыте, сделать попытку проанализировать присущие мне особенности работы над созданием сценического образа.

Я хочу проследить, как во мне перерабатывается, вызревает и затем получает свое воплощение в сценическом образе материал, полученный извне. Хочу также попытаться описать и ту часть внутреннего процесса работы над образом, которая очень близко подходит к черте, за которой становится недоступной для наблюдения не только стороннему глазу, но и мне самому, актеру.

Я предвижу возможный упрек в излишнем лаконизме и как бы сознательном суживании темы и, может быть, даже сомнение в целесообразности данной книги.

Но я не театровед и потому не решаюсь ставить перед собой широких исследовательских задач. И все же такая книга представляется мне полезной. Конечно, каждый профессиональный актер находит только ему одному свойственный метод работы в спектакле, тем не менее об этом, мне кажется, небезынтересно говорить, хотя бы для того.

чтобы найти как возможные сближения, так и расхождения на путях создания сценического образа. И то и другое поможет более глубокому пониманию особенностей актерской профессии, во многом еще для нас неясных.

Окидывая взглядом пройденный путь, я, кажется мне, могу сказать, что система К. С. Станиславского, воспринятая из уст Е. Б. Вахтангова и его учеников, всегда была основой всей моей сценической деятельности.

Хотя я никогда не пользовался раз навсегда усвоенными приемами и каждая роль вызывала во мне новое соприкосновение с золотыми правилами «системы», тем не менее можно проследить основные вехи на пути развития моей индивидуальной актерской технологии.

К. С. Станиславский однажды заметил, что лишь тот может сказать, что понял «систему», кто на ее основе построил свою.

Едва ли это заявление следует понимать буквально. «Система» столь огромна и всеобъемлюща, что, кажется, нет ни одной грани сценического искусства, которой не коснулся бы Константин Сергеевич. И где уж охватить ее всю! Говоря о создании актером своей системы, Станиславский, вероятно, имел в виду органическое освоение какой-то части его «системы» — наиболее близкой тому или иному пытливому актеру.

Что же лежит в основе моего владения «системой»? Что является предметом моих находок и потерь?

Это раньше всего закон действия.

В каждую секунду своего пребывания на сцене актер должен выполнять определенную сценическую задачу. Задачу рождает и осуществляет сценический образ, несущий в себе сквозное действие, определенное сверхзадачей, вытекающей из идеи спектакля. То есть каждая роль требует от меня создания характерного образа и освоения органики его непрерывного действия в спектакле. К этому надо прибавить поставленные Е. Б. Вахтанговым требования в отношении формы и стиля. Вот краеугольные камни фундамента освоенной мной «системы», всю сценическую жизнь служившей мне опорой в поиске роли и решении образа.

Так как с понятием «сценическая задача» мы встречаемся в данной книге не один раз, я считаю полезным из-

дожить в общих чертах, как мной усвоено то, что подразумевается под этим термином в системе К. С. Станиславского.

Если мы рассмотрим обычное жизненное поведение человека, то увидим, что он все время выполняет какую-либо задачу, продиктованную потребностью, необходимостью или влечением. Мы ясно видим, что он делает и зачем. Если, например, он проспал и рискует опоздать на работу, он торопливо одевается, чтобы попасть вовремя. Одевшись, он быстро идет, может быть, прожевывая бутерброд, схваченный мимоходом со стола, а последний отрезок пути преодолевает бегом. В каждый момент можно видеть, что делает человек, для чего или зачем.

Драматическое искусство с точки зрения технологии — это воплощение на сцене человеческого поведения (человеческих поступков). Следовательно, анализируя драматургический материал, мы должны разобраться в действиях персонажей пьесы (их поступках), выясняя, что каждый из них делает и зачем: в этом и состоит определение сценической задачи.

В сценической задаче обязательно наличествует третий элемент: как, но этот элемент мы не вскрываем — он вытекает из двух предыдущих плюс свойства характера действующего лица.

Человек одевается. Он опаздывает на работу. Как он одевается? Очевидно, торопливо. И вот то, как он торопится, и есть основное в воплощении сценического образа: старик торопится по-своему, молодой — по-своему, человек, получивший выговор за опоздание, торопится по-своему, и т. д.

Цепь сценических задач создается сквозным действием. В вышеприведенном примере сквозное действие будет — «не опоздать». Это сквозное действие диктует ряд задач, одна из другой вытекающих: быстро одеться, схватить бутерброд, добежать до места службы.

Сквозное действие определяется сверхзадачей. У каждого человека есть своя сверхзадача, она лежит в основе жизненной цели. Точно так же и в драматическом произведении. Если, например, у городничего в «Ревизоре» сверхзадача — добиться генеральского чина, то ясно, что сквозное действие в пьесе будет — благополучно выпутаться из ревизии, ибо, провалившись, он теряет шансы на карьеру.

Прежде чем приступить к непосредственной теме книги, мне хочется напомнить о тех взаимосвязях, которые возникают между отдельными участниками и всем коллективом в сложнейшем процессе создания спектакля. Всем давно известно, что драматический спектакль — это постановка на сцене пьесы, написанной автором. В этой постановке участвуют актеры, художники, иногда композитор. Каждый представитель той или иной специальности, будь то актер, музыкант или художник, вносит свой труд в создание спектакля. Известно также, что организатором спектакля является режиссер.

Едва ли зрителю, перед которым проходит театральный спектакль и который обязательно принимает в нем участие, известна вся сложность создания его. Я имею в виду то бесконечное многообразие взаимовлияний, взаимодействий, взаимопроникновений, взаимообогащений, а иной раз, к сожалению, и взаимных травм, которые происходят между участниками спектакля. Эти процессы непрерывны и сопутствуют каждому моменту создания спектакля, вплоть до премьеры и дальше.

Эти процессы существуют на каждом представлении. От этих процессов в значительной мере зависит качество, яркость, убедительность, достоверность, а в конечном счете и долговечность спектакля.

Качество и глубина этих процессов определяют собой культуру и лицо театра. Попробуем подойти ближе.

Вот прочитана пьеса, распределены роли и актеры собрались на первую репетицию. Каждый из участников, зная пьесу и пристально взглянув на порученную ему роль, приходит на репетицию, имея некое, обычно весьма еще смутное представление об образе будущего спектакля и, в частности, об образе своей роли.

Первый же обмен мнениями между участникам вносит значительные изменения в отношении к сценическому материалу, и актер уходит с репетиции с новыми впечатлениями, обогатившими его воображение. Так происходит на каждой репетиции, и чем дальше идет работа по пути создания спектакля, тем сложнее эти взаимовлияния.

Осложнения эти происходят оттого, что на каждую последующую репетицию актер не только приходит с рядом новых намерений и решений, но и встречается с партнерами, сценическое поведение которых иное, чем было на предыдущей репетиции.

Едва ли можно переоценить ответственность и значение режиссера в этом процессе. На режиссере лежит поиск и решение наилучших пропорций и взаимосвязей между всеми элементами спектакля. На режиссере лежит ответственности за единое понимание цели постановки всеми участниками спектакля.

Но самое главное и самое трудное — это умение режиссера сохранить ясный критический взгляд и правильную оценку работы всего творческого коллектива в течение всего процесса осуществления спектакля. Этот ясный критический взгляд должен опираться на твердую волю, способную внести необходимую поправку в работу актера, художника, музыканта.

Режиссер должен уметь будить, беречь и растить правильную творческую инициативу участников спектакля. Он должен уметь беспощадно отбросить все лишнее, неправильное, ведущее к диспропорции и искривлению основной линии спектакля...

В этом коротком вступлении я не рассчитываю даже поверхностно коснуться всей сложности и многообразия условий создания спектакля. Я лишь хочу подчеркнуть то, что вся работа актера над образом во всех ее стадиях— будь то на репетиции, в общении с партнерами и режиссерами или в недоступных наблюдению тайниках подсознания— проходит под постоянным воздействием режиссера, партнеров и всего театрального коллектива.

# МАМОНОВСКАЯ СТУДИЯ

*1918 год*

Мемуарный и биографический материал в данной книге служит лишь связью, фоном для выявления основной темы. Этим и объясняется отсутствие непрерывности и краткость описания значи-

тельных периодов моего актерского пути.

Но думается мне, что я не окажусь многословным, если опишу первую встречу с Евгением Богратионовичем Вахтанговым и зарождение Мамоновской студии.

После неудачи и распада небольшого драматического кружка мы, несколько человек его участников, продолжали встречаться. И вот однажды один из нас сообщил о существовании Мансуровской студии под руководством Вахтангова. Решили постучаться туда. Он согласился нас принять. Мы явились к нему. Нас было пятеро: двое мужчин и три девушки. Познакомившись с нами, Вахтангов сказал, что сейчас по составу Мансуровской студии мужчины могут быть приняты, а у девушек шансов нет.

— Но зачем вам идти в Мансуровскую? Создавайте свою. Вот у вас есть ядро в пять человек. Найдите поме-

щение, устройте прием, создайте группу в пятнадцать-шестнадцать человек, я вам дам педагогов, и вы при желании хорошо поработаете по определенной программе и под моим наблюдением, а там видно будет.

Мы с восторгом приняли предложение Вахтангова.

Встретились с некоторыми бывшими участниками кружка, и вскоре составила группа примерно в тринадцать-пятнадцать человек. Помещения пока не было. Время — конец июля. Погода стояла ясная, и первые уроки с нашими педагогами — Юрием Александровичем Завадским и Борисом Евгеньевичем Захавой — начались в каком-то палисаднике, на открытом воздухе.

Через некоторое время было найдено помещение — большая комната с камином на Тверской, в Мамоновском переулке. Отсюда возникло название группы «Мамоновская».

Дом этот стеной соприкасается с помещением, где театр имени Евг. Вахтангова играл по приезду из эвакуации до окончания ремонта здания на Арбате, разрушенного фашистской бомбой в 1941 году.

Передо мной тетрадь в размер писчего листа в темной серо-зеленой обложке. В тетради сорок страниц, написанных разными почерками. Это дневник наших занятий с июля по декабрь 1918 года. Вели мы этот дневник по очереди, записывая содержание наших уроков с педагогами. Я узнаю и свой почерк. Чернила выцвели, ведь прошло больше сорока лет.

Дневник этот систематически отправлялся на просмотр Вахтангову и возвращался с заметками на полях, написанными карандашом четким почерком Евгения Богратионовича. По этим заметкам можно судить, с каким вниманием и ответственностью следил Евгений Богратионович за нашей работой. Вот несколько выписок:

«Была беседа о целях нашего кружка. Среди разнообразных высказываний лирического порядка оказалось одно весьма конкретное. Одна студийка высказала намерение в дальнейшем из нашей группы создать театр».

На полях ироническая запись Вахтангова: «Эту «созидательницу» я встретил на курсах Гунста».

Против записи о манерах игры в театре Евгений Богратионович пишет на полях: «Надо много и хорошо поговорить о ремесле в искусстве и о штампе».

К беседе о сценической задаче Вахтангов записывает:

«Это надо хорошо понять и в это надо хорошо, до конца, поверить».

И еще: «Об этом я сам когда-нибудь расскажу. Пока важно знать, что играть надо задачу».

После тринадцати уроков Завадского и двенадцати уроков Захавы Евгений Богратионович пишет:

«Молодцы! Очень хорошо и, главное, очень верно — в смысле последовательности — занимаетесь. Не торопитесь идти дальше, пока не поймете хорошо того, чем заняты в данный момент. Вы и не заметите, как вырастаете, как сложитесь в хорошо чувствующих художников. Терпеливо, каплю за каплей радостно открывайте душе своей новое и новое...»

И Борис Евгеньевич и Юрий Александрович, насколько я умею судить из этих очень хорошо ведущихся дневников, занимаются чудесно и настойчиво. Желал бы видеть журнал посещений. Скоро приду к вам побеседовать и проверить ваш маленький путь. *Е. Вахтангов.*— Уроков через 5—6 пришлите опять».

Вахтангов чрезвычайно настойчиво старался пробудить творческую инициативу в актере на всех этапах работы над спектаклем.

О беседе Ю. А. Завадского в дневнике сделана краткая запись: «Содержание, возникающее на сцене, складывается из: 1) данного автором, 2) из вскрытого режиссером и из 3) показанного актером».

Во втором пункте, после слов «из вскрытого режиссером» Вахтангов приписывает: «или актером, или тем и другим вместе».

23 декабря 1918 года, после двадцати двух уроков Завадского и пятнадцати уроков Захавы, Евгений Богратионович пишет: «Теперь мне нужно посмотреть вас».

«Необходимо каждому сдать:

- 1) Задачу на память физических действий.
- 2) Этюд, требующий органического молчания.
- 3) Этюд на общение.
- 4) Общий этюд.

Выполнение первого должно быть тонко, художественно, свободно, почти виртуозно, спокойно.

Приду, если позволят дела, около 15 января 1919 года.

Этюды приостановите. Если каждый день есть одно и то же, то могут надоесть и вкусные вещи.



Лучше беседуйте, а еще лучше возьмите какую-нибудь маленькую пьесу и поучитесь сделать театральный разбор. В общем, у вас все пока серьезно и хорошо. Вот только почему содержатся в секрете самые интересные сведения, то есть, например, как сыгран этюд, какое настроение у группы, чего ей (группе) хотелось бы, о чем беседовали и пр. — *Е. Б.*, 23 декабря 1918 г.»

В целом ряде мест дневника имеются настойчивые пометки Вахтангова, требующего более пространных записей о содержании и результате бесед и оценки сыгранных учениками этюдов.

Евгений Богратионович сдержал свое слово. Он пришел и провел с нами целый вечер. Этот вечер остался в моей памяти как один из чудеснейших праздников в моей жизни.

Как сейчас помню нашу с особой тщательностью убранную комнату с горящим камином. И мы все, молодые, по-праздничному одетые. И с нами наши взволнованные педагоги. Евгений Богратионович был весел и в ударе. Мы поочередно выходили на импровизированную сцену и выполняли упражнения. Вахтангов каждому давал задание для импровизации (этюда).

Мне он предложил следующий этюд: «Вы влюблены. Вы не рассчитываете на взаимность, может быть, из скромности, считая «ее» недосыгаемой для вас, может быть потому, что знаете, что «она» не свободна. Вам предстоит срочно уехать надолго, может быть, навсегда. Вы не можете не увидеть ее перед отъездом. Вы приходите к ней и не застаете ее дома. Вам предложено подождать в ее комнате. Каждый предмет в этой комнате говорит о ней: картинка на стенах, подушка на диване, предметы на туалетном столике. Время истекает. Вы можете опоздать на поезд. Ясно, что она не вернется. Надо уходить».

Я вышел на сцену. Я знал, что мне надо делать: проститься. Но не так-то легко найти правдивое отношение к окружающему — поверить в предлагаемые обстоятельства. Внимание рассеивается. Ощущение устремленных на меня внимательных глаз зрителей (товарищей, педагогов и Евгения Богратионовича) повергает в состояние непреодолимого конфуза. Я растерян. И вдруг до меня доносятся едва слышные слова Евгения Богратионовича:

— Возьмите перчатку!

Я беру перчатку: это «она» оставила ее на туалете. Зрение и осязание помогают сосредоточиться, поверить в правдоподобие заданной темы и начать действовать соответствующим образом. Конец этюда прошел, по отзыву Евгения Богратионовича, удовлетворительно. И тут я впервые увидел его удивительное умение ставить перед актером действенную сценическую задачу.

Вечер затянулся. Разошлись мы лишь под утро. Мы никак не могли предполагать, что это посещение Вахтанговым нашей Мамоновской группы окажется единственным. Через короткое время мы в связи с особыми условиями всем составом были приняты в Мансуровскую студию.

И все-таки наиболее яркое из описанного периода — познание первых истин системы Станиславского, а необычайное увлечение коллективом.

Для меня, попавшего в коллектив в возрасте около двадцати восьми лет, жившего до этого довольно замкнуто в силу природной застенчивости и необычайно болезненной чуткости ко всякой насмешке, мне, туго сходящемуся с людьми и почти не имевшему друзей, коллектив открыл новый мир — мир радостного общения, общих интересов, мир увлекательной совместной работы и мечты.

Это новое так захватило, что даже не возникало около ближайших целей — создании спектакля и встрече со зрительным залом, а уж тем более организации театра.

Самый факт существования Мамоновской группы как солнцем согревал и освещал жизнь. Было одинаково радостно и заниматься «системой», и тащить на санках охапку дров для отопления холодного помещения.

Я довольно инициативно вел себя на уроках. Что же касается Евгения Богратионовича, то он, просматривая наши работы на упомянутом вечере, довольно положительно обо мне отозвался. Во всяком случае, я вызвал в нем известный интерес, на меня возлагались некоторые надежды в амплуа примерно «героя-любownika».

# МАНСУРОВСКАЯ СТУДИЯ

*1919 год*

Евгений Богратионович предложил мне ряд работ. Я не помню точно порядка, но это были: Росмер — «Росмерсхольм» Г. Ибсена, Бир—«Потоп» Бергера, Орест — «Электра» Софокла и Ангел —

в инсценированном рассказе Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

Записей у меня нет, но память подает живые ощущения тяжелейших поражений, которые мне пришлось пережить.

Я помню себя в узком сюртуке, произносящим текст Росмера. Я совсем не помню партнерши, но знаю, что мысли не доходили ни до моего сознания, ни до партнера, ни до ощетинившегося миниатюрного, но беспощадного зрительного зала Мансуровской студии.

Примерно то же было и с Орестом. Здесь в памяти возникают мои до боли напряженные и ничего не видящие глаза.

С Биром еще хуже, хотя даже и не знаю, что может быть еще хуже.

И уж из рук вон — никуда не годный Ангел. Эта роль строилась на трех небесных улыбках. Но как я к ней подходил и чем ее старался наполнить — не помню; никогда не забуду лишь болезненного ощущения от улыбающейся маски, в которую превращалось мое лицо, и чувства безнадежной пустоты от несомненного провала.

И вслед за этими поражениями последовал заслуженный результат — беседа о дальнейшем с Евгением Богратионовичем.

Он очень чутко и дружески со мной говорил. Было ясно, что Вахтангов не считает себя вправе поощрять мои дальнейшие попытки пробиться на сцену. Слишком мало убедительности в моих актерских данных.

Действительно, в первых моих шагах была некая занимательность и намек на обаяние. Но в дальнейшем развития нужных сценических свойств не получилось, а годы уже не те, чтобы продолжать пробовать. Да и трудно решить, что во мне было обнадеживающим на первом этапе — страстная увлеченность и полная отдача себя коллективу или наличие сценических данных.

Итак, надо было расставаться с мечтой о сцене — это было ясно.

Вахтангов сочувственно пожал мне руку и вышел проводить в переднюю. И вот, уже одеваясь, я вспомнил и сказал, что есть у меня еще одна работа, затеянная В. К. Львовой,— Платон (отрывок из пьесы «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского), где я ей, игравшей Поликсену, подыгрывал.

— Ну что ж, если вам не трудно, покажите — посмотрим Поликсену.

И вот я опять на маленькой сцене Мансуровской студии, с чувством безнадежности по поводу моей дальнейшей судьбы.

Наверно, трудно себе представить большее совпадение самочувствия актера и образа, оказавшееся в этот момент, и правдиво прозвучала фраза Платона:

«Я и так своей судьбой обижен» и т. д.

А когда произносились слова: «Самому лютому зверю, льву и тому в глаза правду скажу»,— я вдруг впервые почувствовал ту чудесную мурашку на щеках, возникновение которой меня впоследствии всегда утверждало в правде сценического чувства.

Я впервые услышал ту особенную тишину зрительного зала, которая, как я понял потом, таит в себе победу актера.

Кончился отрывок. Вахтангов после некоторой паузы сказал, как бы продолжая наш недавний разговор, что мне, очевидно, придется задержаться в студии и поработать еще, что хотя Платон и не мое дело, но в показанном отрывке обнаружилось и некое обаяние и темперамент, и что следует показать себя в характерных ролях.

В это время Е. В. Ляуданская взяла небольшую пьесу Шницлера «Литература». Мне было предложено играть роль журналиста, а Л. М. Шихматову — роль графа. Работа была поручена одному молодому режиссеру.

Занимались мы очень увлеченно и много, но когда дело приблизилось к показу, наш режиссер решил, что все настолько плохо, что он не имеет права отнимать для просмотра время у Вахтангова.

Я не помню, чем был недоволен режиссер в работе Ляуданской и Шихматова. Что же касается меня, то для образа журналиста, которого я репетировал, в моем актерском материале не обнаружилось самого главного — юмора. Слишком серьезное лицо, слишком суровая мимика, все тяжеловесно и не смешно. Словом, в предчувствии безусловной неудачи наш режиссер устранился от завершения работы и показа.

Работа оказалась незаконченной. Мы были очень обескуражены. В этот момент на помощь пришла К. И. Котлубай, режиссер нашей студии, которая провела несколько завершающих репетиций и помогла поискать костюмы и грим.

При поисках грима у меня случайно оказался парик, подаренный мне отцом. Это был старый парик Ленского из оперы «Евгений Онегин», долго служивший Л. В. Собинову и потом попавший к отцу. (Мой отец был оперным артистом и пел в Большом театре с 1885 по 1921 год.) Я надел его. Парик длинный, с ниспадающими на плечи космами не очень густых волос. Я думаю, что в результате этого облысения парик и был разжалован Собиновым и попал в конце концов ко мне в руки.

В зеркале отразилась худая физиономия несколько мрачного вида с довольно неаккуратной и запущенной гривой: захотелось ее привести в порядок, отчего возник жест, как бы отбрасывающий назад роскошную шевелюру.

Что делать с гримом дальше? По мнению Котлубай, прибавлять ничего не надо — я так и сделал, положив лишь легкий тон.

И вот опять показ, опять настороженный зрительный зал, и вот мой выход, и первые фразы, выдавленные через страшное сердцебиение, и машинальный жест рукой, отбрасывающий пряди вниз и назад. И вдруг неожиданный, мне тогда показавшийся оглушительным взрыв смеха всего зрительного зала.

Я был так ошеломлен, что чуть не забыл дальнейший текст, но нет, пошло дальше. И вот от благодатного приема зрителей впервые в жизни возникает некая чудесная свобода, и легкость, и смелость, глаза как бы по-новому видят все окружающее, текст опирается на мысль и задачу, партнеры становятся живыми людьми, начинают возникать неожиданные приспособления, и все это под дружный, все возрастающий интерес со стороны зрителей.

Это была настоящая победа и первая встреча со своей актерской индивидуальностью.

Что же произошло? Ведь на репетициях не было ничего примечательного? Думаю, что это было внезапное рождение острохарактерного образа на сцене во время спектакля — своего рода, если так можно выразиться, инстинктивная импровизация. Говорю — инстинктивная, так как едва ли в те моменты я мог сознательно владеть образом. Знаю лишь наверно, что все началось с жеста. Бесконечное спасибо собиновскому парикю...

Мы кончили и вышли в зрительный зал. Евгений Богратионович очень похвалил нас, а мне, кроме того, сказал, что у меня был настоящий сценический серьез, легкость и юмор, определяющие собой творческое самочувствие актера в комедии.

А главное, сказал он, «проклянулся актер». Стали ясны причины неудач. Я — характерный актер. Мне в своем виде перед зрителем появляться противопоказано. С возникновением же характерности обнаруживается юмор, а темперамент приобретает сценическое обаяние.

Мансуровская студия в этот период насчитывала около сорока человек. Это был коллектив необычайной сплоченности и дисциплины. Евгений Богратионович был для нас непререкаемым авторитетом. Каждое его посещение, каждая репетиция превращались для нас в истинный праздник.

Исполнительские вечера студии (спектакли), составленные из наших ученических работ, производили очень хорошее впечатление своей внутренней спаянностью, дисциплиной и, я бы сказал, благоговейным отношением к театру.

Мы были предельно внимательны и чутки по отношению друг к другу. Успех или неудача любого студийца воспринимались каждым из нас как свое личное дело.

В пору моих неудач я не помню ни одного товарища, который оставался бы равнодушным и не стремился бы мне помочь, а первые проблески удачи становились общей радостью.

Студия привлекала молодежь. Юноши и девушки всячески стремились попасть в наш коллектив.

Евгений Богратионович привлек для работы с нами в качестве режиссеров-педагогов своих товарищей по Первой студии, среди них были С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова, А. Д. Дикий.

Евгений Богратионович был исключительно внимателен к нам. Следил за ростом и развитием каждого студийца, воспитывал в нас не только актеров-профессионалов, но и сознательных строителей театра. От него ничего не ускользало. Он хотел, чтобы студийцы с увлечением изучали сокровища мировой культуры прошлого — литературу, музыку, живопись, скульптуру; считал необходимым углубленное изучение исторических условий общества, бытового уклада, среды, в которой развивается сюжет той или иной пьесы.

Мы познавали сущность вахтанговского понимания сценической формы, стиля. Он говорил, что каждый автор должен быть воплощен на сцене в ему одному свойственной форме и стиле; истинно творческий театр — это тот, который сможет увидеть каждого автора в оригинальной, только ему свойственной форме, причем увидеть через призму современности. Это значит, что спектакль должен быть воплощен в живом ощущении сегодняшнего дня. Вот почему он безжалостно отбросил первую редакцию спектакля «Чудо святого Антония» Метерлинка и создал другую. Вот почему сказка Гоцци «Принцесса Турандот» наполнена озорной иронией, а шутка Чехова «Свадьба» превратилась в беспощадную сатиру, бичевавшую пошлость, затхлость, мещанство, где вопль оскорбленного человека звучит «гласом вопиющего в пустыне».

Каждый автор, говорил Вахтангов, требует своего стиля работы. Манера речи, движения, необходимая для спектаклей Чехова, неприемлема для Шекспира. И то, что убедительно звучало, то, что воплощало темперамент прежних лет, не воспринимается сегодня.

Развивая эту мысль, Вахтангов говорил: каждое драматургическое произведение, привлекшее внимание театра, раньше всего должно быть всесторонне и с предельной глубиной изучено, в особенности по линии идейного содержания. Театр должен зажить идеями автора и, сделав их своими, найти наилучшую форму для данного коллектива, способную увлечь и победить зрительный зал.

Евгений Богратионович обладал необыкновенной памятью. Бывали случаи, когда он не успевал давать оценку наших работ немедленно после их просмотра. Через два-три дня мы слышали разбор каждого отрывка со всеми подробностями, словно все двенадцать-пятнадцать работ, проходивших на сцене в течение приблизительно двух-трех часов, запечатлелись в его памяти как на киноплёнке.

В вопросах дисциплины для него не было мелочей, на которые можно было бы смотреть сквозь пальцы. Я уже не говорю о серьезных проступках.

Я и ряд моих товарищей по назначению Евгения Богратионовича начали работать в качестве педагогов.

Среди вновь принятых студийцев первой группы, которую я вел совместно с В. К. Львовой, были Б. В. Щукин, Ц. Л. Мансурова, М. Д. Синельникова.

Щукин в то время только что демобилизовался. Он очень молодо выглядел в своей солдатской шинели, обмотках и с коротко остриженной головой. Удивительны были легкость, естественность и то богатство фантазии, с которыми он усваивал основы «системы», столь трудные для многих из нас...



# ТРЕТЬЯ СТУДИЯ МХАТ

*1920 год*

Следующей моей работой была роль лакея в «Свадьбе» Чехова.

Роли распределялись в период моих студийных катастроф. Вахтангов сидел на своем месте в зрительном зале, в одной руке у него был список студийцев, в другой — карандаш. Он называл роль и кончиком карандаша проходил по списку; над какой-то фамилией останавливался, двигался дальше и наконец подчеркивал подходящего кандидата. Так были подчеркнуты фамилии Щукина, Кудрявцева, Ляуданской, Шухминой, Козловского, Некрасовой и других студийцев.

Я сидел сбоку и видел, как кончик карандаша несколько раз висел по несколько секунд над моей фамилией и потом двигался дальше. И вот исчерпан весь список ролей. Все.

Но нет, осталась забытой роль лакея с одной фразой в тексте:

«Повар спрашивает, как прикажете подавать мороженое: с ромом, с мадерой или без никого?»

Ну вот лакей мне и достался.

Работа над ролью лакея захватила меня целиком.

Как я представлял себе этого человека?

Лакей ресторана невысокого класса. Вся жизнь его проходит в беготне с подносом. Обслужить быстро и ловко. Заработать чаевые. Он очень не прочь выпить. Стремительная походка. Как зовут лакея? Ведь помимо клички—«человек» — есть же у него имя, отчество и фамилия. У Чехова просто — лакей. Я долго подбирал ему имя. Иван? Федор? Андрей? Петр? Нет, все не то. Сенька! Семен Семенович, а по фамилии Кулик — есть такая стремительно бегающая птичка. Он уже немолод, мой Семен Семенович, быстро устает — ноют подагрические, не выпрямляющиеся в коленях ноги. Но нельзя обнаружить усталость — уволят. Я выработал и старался сделать привычными походку и манеры. Мне хотелось постичь процесс мышления моего лакея.

Вот только текста маловато — всего одна фраза.

Но дело не в количестве текста.

Начало спектакля шло у Вахтангова под музыку. Исполнялся галоп! Лакей в быстром темпе накрывает свадебный стол. Это было очень увлекательнее занятие — надо было добиться виртуозности в совпадении целесообразных движений с музыкальной фразой. Евгений Богратионович был доволен этой частью моей работы. Что же касается текста, то он проходил невыразительно, звучал не смешно, хотя сам по себе он и смешной. Фраза не получалась естественной, слишком интеллигентная манера речи шла вразрез с содержанием и со старческим обликом лакея. Е. Б. за время репетиций не сделал мне ни одного замечания по поводу текста, очевидно, он не обращал на это внимания.

И вот назначена генеральная репетиция в гримах и костюмах.

Я, в поношенном лакейском фраке, сижу загримированный перед зеркалом. На меня смотрит морщинистая физиономия со сделанным из гуммоза курносым красноватым носиком и седыми бачками. Произношу свою фразу;

«Как прикажете...»

И вдруг слышу — фраза прозвучала неясно, как бы из беззубого рта. Как это получилось?—Случайно.

Язык оказался прижатым к нижним правым коренным зубам, а губы должны были взять лишнюю нагрузку, чтобы слова вышли внятными. Попробовал повторить. Фраза зазвучала не только поллакейски, но и голос стал другим — ниже, гуще, старше. Но посмею ли я сказать так свою реплику во время действия — не знаю.

До начала еще с полчаса. Я прокрался на сцену, стал проверять свои обязанности лакея.

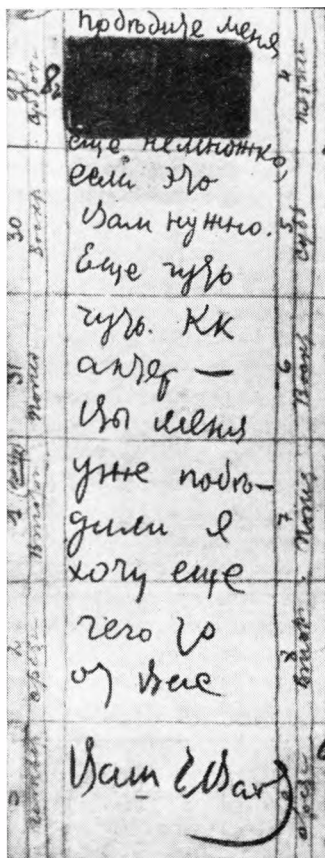
И вот чувствую, что вся линия поведения как бы сцементировалась. Я стал импровизировать (какие-то не написанные в пьесе монологи). Нет, ошибки нет. Это другой кто-то ходит суетливой старческой походкой и ловкими привычными руками переставляет посуду, стулья и проч., а я только слежу за ним с «зашедшимся» от восторга сердцем.

Глубоко потрясенный, я забрался в какой-то угол и стал ждать.

Началась генеральная репетиция. Все идет хорошо; ощущаю небывалое чувство легкости и четкости. И вот моя фраза... Она прозвучала органично, искренне, озабоченно, словом, так, как надо.

Кончился показ. Мы все, взъерошенные, в гримах, собрались в зрительном зале. Вахтангов на своем месте. Тишина. Ждем. Первая фраза обо мне. Я не могу воспроизвести точно, но хорошо помню — он сказал, что у меня роль выглядит совершенно убедительно.

Вспоминая все это сейчас, через призму более сорока-



Записка Е. Б. Вахтангова  
И. М. Толчанову

летнего актерского и педагогического опыта, я могу сказать, что это был один из не часто выпадающих на мою долю счастливых случаев рождения сценического образа с многогранной внутренней жизнью, выраженной во внешне убедительной форме. Ключом к перевоплощению в данной роли явилась удачно найденная манера речи.

В моем образе чеховского лакея я мог жить в любых предлагаемых обстоятельствах — мог и поплясать после свадьбы под влиянием горячительных напитков, собранных из недопитых рюмок, и поплакать по поводу одиночества, старости и т. п.

Я сажусь за гримерный столик, отклеиваю седенький паричок и баки, ниткой снимаю гуммос с носа, прохожу вазелином по лицу, отвечаю обычным голосом сидящему рядом товарищу, и исчезает мой Семен Семеныч (Сенька). Старый лакей уходит. До следующего спектакля, унося с собой свою биографию с такими яркими, живыми эпизодами, со мной лично никогда не происходившими и никогда не существовавшими в тексте пьесы.

Но я уже твердо знаю, что весь этот выдуманный мной мир вновь возникнет к следующему спектаклю. Он возникнет опять здесь же, за этим же гримерным столиком.

Нет на свете двух одинаковых актеров, нет двух одинаковых, точно совпадающих манер работы актера над ролью и одинакового восприятия тех или иных театральных явлений, и естественно, что в определении сущности характерного героя я исхожу из свойственных мне лично приемов и ощущений.

Для меня работа над ролью в то время — это раньше всего поиски внешнего облика персонажа. Какой он? И фантазия начинала подавать из арсенала памяти разных людей: увиденных в жизни, запомнившихся по книгам или памятных по рисункам. Их много, они теснятся и, отталкивая один другого, стремятся попасть на вакантное место. Но кто же из них? Как угадать? Сущность авторского намерения еще недостаточно проникла в сознание, и нужного критерия пока еще нет. А выбирать надо немедленно. И выбор падает на того, кто в данный момент кажется мне наиболее подходящим.

Но в процессе дальнейшей работы выясняется, что совершена ошибка: действия образа, слова, мысли не совпадают с намеченным обликом, а зачастую идут вразрез, ме-

шают. ограничивают. Однако выбор уже сделан, и отказаться от него почти невозможно. Приходится приспособливаться, вписывать зачастую жизнь образа в заранее подобранный облик. И, за исключением редких случаев,— результат всегда обедненный, с потерями.

Что же надо сделать мне — характерному актеру — с моими данными, чтобы прийти к генеральной репетиции в живом, действенном образе моего героя? Что надо изменить во мне — обычном? Все! Все! И раньше всего мой внутренний мир, мое отношение к окружающему. И новый, нафантазированный мир убедительно выразить во внешнем облике.

Что же это практически значит — «выразить во внешнем облике»? Это значит — и в движении, и в ритме, и в походке, и в жесте, и в костюме, и в гриме, и, самое главное,— в голосе. Повторяю — самое главное для меня в голосе; здесь мне недостаточно найти одну манеру речи, мне важны и звук и тембр. Но я никогда не искажал звучания моего голоса, я лишь ограничивал его в той или иной степени, то есть я. скажем, исключал верхний регистр и пользовался средним и нижним или, наоборот, исключал нижний. Я приучал себя к тому или иному изъяну. Пользовался комбинациями, соединяя те или иные элементы, и т. д. Иногда мне удавалось довести свою речь до почти полной неузнаваемости, сохраняя естественность и ясность в произношении каждого слова.

Таким путем для каждого образа постепенно накапливался ряд черт, вызывающих последующие, и в конце концов вырисовывалось некое существо, как бы поселявшееся во мне и на данный спектакль пользовавшееся моими мышцами, нервами и чувствами, и я гостеприимно уступал все это желанному гостю, а сам сопутствовал ему, восхищаясь удачами и помогая выбираться из провалов.

Я сказал выше — «таким путем накапливался ряд черт». Совершенно верно, но каждый раз этот процесс шел по-разному и по-разному завершался.

Это завершение определялось некоторой особенностью последнего штриха, который и становился обычно ключом к воплощению образа. До того момента все найденные черты хоть и были более или менее правильными, но они не создавали единого облика и не обретали единой последовательной жизни образа. Приходилось как бы недоделанную «куклу» подталкивать от одной задачи к другой, и

вдруг, неожиданно, в некий момент возникала искомая черта, и «кукла» оживала. К величайшему моему восторгу она овладевала мной и жила в условиях данного спектакля.

Вот такой чертой в создании образа лакея оказалась особенность дикции. Стоило мне в любых условиях ощутить ее, как возникал мой до седых волос доживший лакей Сенька с его суетливой походкой, с согнутыми подагрическими ногами, с почти жонглерской легкостью обращавшийся с посудой—весь он, с его постоянной мечтой о чаевых.

Для меня ключом роли почти всегда была ощутимая физическая деталь. Чаще всего это была особенность речи, иногда походка, иногда посадка головы и т. п.

Чеховский лакей не остался одиноким. Подобралась довольно большая компания родственных друг другу образов. Среди этих «родственников» самым ярким был приготовленный в отрывке для исполнительского вечера Митрич из «Власти тьмы» Л. Толстого. Здесь был найден подлинно народный характер, что было отмечено Вахтанговым, и даже неожиданно некоторый трагизм, звучащий сквозь эпическое спокойствие повествования...

«Ведь вот все забыл, а на девчонку, в рот ей ситного пирога с горохом, как сейчас гляжу. Только и помню из службы изо всей. Как пороли помню, да вот девчонка в памяти».

Не буду забегать вперед. Скажу лишь, что в этой семье образов оказались и Грознов из комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше», и Магара из инсценировки романа Сейфуллиной «Виринея», и Савелий из инсценировки романа Леонова «Барсуки», и рабочий Завозня из «Шляпы» Плетнева, и Шадрин из пьесы Погодина «Человек с ружьем», и Дикой из «Грозь» Островского, и Леонов из пьесы Крона «Кандидат партии», и другие...

В «Свадьбе» мне пришлось экстренно сыграть еще одну роль. Внезапно заболел Козловский, исполнитель роли Нюнина. Вахтангов назначил меня. Ввод в спектакль был осуществлен в течение двух дней.

Роль была мне знакома в ее внешнем рисунке, так как я бывал на всех репетициях «Свадьбы». Но Нюнин мне представлялся не таким, каким его играл Козловский. Мне хотелось сделать его очень энергичным и назойли-

вым, с быстрыми движениями и торопливой, беспорядочной речью — в общем, продувной бестией, которой, как говорит пословица, «плюнь в глаза, она скажет: божья роса». Нюнин, по-моему, дальний родственник Ноздрева, игрок и пьяница, с нюхом ищейки и с единственной сверхзадачей — где бы сорвать.

Мне легко далось ощущение нюнинского темперамента, выраженного в нестерпимой назойливости.

Вахтангов мог дать всего одну репетицию. Я чувствовал, что мой так хорошо нафантазированный Нюнин не живет: текст получается невыразительный, движения связанные. Евгений Богратионович посмотрел нашу работу. Было ясно, что он не удовлетворен.

Просидев молча с полминуты, он, вдруг хитро улыбнувшись, сказал:

— А ну, попробуйте испортить дикцию.

Репетиция началась вновь. Я вылетел как ошпаренный на сцену и высоким голосом, преодолевая скованность языка, крикнул:

«Постойте, господа, не ешьте!.. Сейчас придет генерал...»

Нюнин безумно торопился — следом шел генерал, надо было успеть предупредить, разъяснить и великолепно подготовить встречу гостя, а времени нет, и мысли опережают речь, и необходимо преодолеть плохо повинующийся язык. Прибавилась действенная задача — успеть сказать во что бы то ни стало. И с первых же слов я понял, что попал на правильный путь — получается.

Репетиция этим и кончилась. Вахтангов сказал: «Вот так и играйте». Спектакль прошел хорошо. На другой день Евгений Богратионович распорядился перевести меня в основной состав исполнителей спектакля.

Что же вызвало такое одобрение Евгения Богратионовича? Здесь не могло быть оригинального и завершенного образа, во-первых, потому, что было мало времени для работы над ролью, и, во-вторых, все мизансцены, построенные с Козловским, были повторены, а это наверняка вело к некоей тождественности с первоначальным исполнением.

Вахтангов приветствовал наметившуюся у меня в этой роли выразительную четкость, которой он увлекался весь последний период своей работы и которая придавала такую убедительность его режиссерскому и актерскому почерку. Четкость обуславливалась экономностью и завер-

шенностью движения, жеста и слова при максимальной целеустремленности мысли, заложенной в сценической задаче.

«Постойте, господа, не ешьте!.. Сейчас придет генерал...». Эти фразы включали в себя: 1) желание убедить в том, что не опоздал, 2) оценку положения и 3) стремление ошеломить. Все эти три задачи, выполненные в одной мизансцене, разделены между собой кратчайшими паузами, дающими возможность как бы дозвучать мысли. Вот эти паузы (Вахтангов называл их точками), органически выполненные, помогали найти нужную четкость и скульптурность сценического куска.

Эта четкость рисунка роли не есть формалистическая выдумка. Если внимательно наблюдать обычное жизненное поведение человека, то легко обнаружить границы между выполняемыми жизненными задачами. Но границы эти в большинстве случаев незаметны, и обычное жизненное поведение, перенесенное на сцену, выглядит натурализмом, с которым так боролся Евгений Богратионович.

В роли Нюнина я впервые ощутил и осознал начало органики мастерства актера, несущее в зрительный зал точный, осознанный, живой рисунок роли, а не случайное «как получится».

Роль Нюнина для меня была этапной, в ней впервые появилось умение преодолевать боязнь зрительного зала и родилась способность «распределять себя» на сцене. Что это значит? Как «распределять себя» и кто же распределяет себя на сцене? Я или Нюнин? Вопрос законный, обязательно возникающий и требующий точного ответа. И на этот сугубо технологический, профессиональный вопрос я могу дать сугубо индивидуальный ответ.

Бывают на сцене минуты (а может быть, всего лишь секунды) полной отдачи себя действию под влиянием чувства безусловной необходимости этого действия, чувства, растущего из глубины неких внутренних потрясений. Я не умею этого объяснить. Многие актеры знают, что это такое, а тем, кто не знает, все равно не расскажешь. Вот в такие секунды во мне возникает та безмерно любимая мной неразрывная двойственность, на одном конце которой живет и волнуется Нюнин, а на другом — радуется или сердится актер Толчанов, вооруженный до предела обостренным вниманием.



«Постойте, господа, не ешьте!.. Сейчас придет генерал», — вылетает Нюнин.

— Куда ты торопишься? — задерживает Толчанов. — К кому обращаешься, ты же никого не увидел? И почему «постой» вместо «постойте», «господ» — вместо «господа», «не ешь» — вместо «не ешьте»?

— У меня нет времени, — Злится Нюнин. — Я же тороплюсь.

— Торопись внятно, тебя же должен услышать зрительный зал, и, кроме того, тебя не видно, потому что не хватило мужества добраться до освещенной авансцены и поставить нужную точку. Ну вот, а теперь и видно, и слышно, и внятно, и понятно, и Толчанову радостно, и Нюнину удобно и ловко, получив новый заряд от благожелательного приема зрительного зала, перейти к дальнейшему развитию сквозного действия. Слышишь, как чудесно замер зрительный зал? Ни одного кашля!»

Описанный выше диалог происходит в мельчайшую долю секунды, зачастую даже не доходя до моего сознания.

Вот это право быть на сцене безусловным хозяином выделенного мне режиссером места и времени и использование до конца каждой найденной и обязательно вновь возникающей краски я и называю умением распределять себя на сцене. И чем четче это распределение при соответствующем наполнении, тем выразительнее и полнокровнее жизнь образа, тем доходчивее он для зрителя, и тем радостнее мне — актеру.

И я в своей актерской профессии не знаю ничего дороже, чем эта радость. Стремление к ней заставляет меня мечтать о следующем спектакле, готовиться к нему: накоплять, растить и находить новые детали, новые возможности для роста сыгранной роли.

Несколько выше я подчеркнул три слова — при соответствующем наполнении. Вот на этом я и хочу остановиться.

Бывает так. Удачно сыгран спектакль. Скорей бы следующий. Как хорошо прозвучал ряд кусков. Как хорошо дошел он до зрительного зала. Как были полноценны реакции зрительного зала. И вот я вновь на выходе. Сейчас они вновь повторятся — эти реакции, это необходимо не только мне, но и всему спектаклю, так как действие, по моему ощущению, идет пониженно. И вот я вновь на сцене.

— Но в чем дело, Нюнин? Почему так глух зрительный зал? И почему ты такой грузный, Нюнин?

— А потому, что ты сидишь у меня на горле и ждешь одобрения зрительного зала, и бездействует от этого твоя фантазия, и отсутствует вера в предлагаемые обстоятельства, которые должны наполнять меня, Нюнина, и поэтому я грузен и пуст, как рваный мяч.

Куски вяло распадаются. Точки перестают жить и вместо живых трамплинных связей между кусками становятся мертвыми паузами. Действие вянет. В зрительный зал вползает скука.

Для меня стало непреложным правилом никогда не стремиться повторять раз найденную краску (краской я называю любую форму выражения на сцене: движение, жест, мимика, интонация), а, готовясь к повторению спектакля, стремиться оживить и развить предлагаемые обстоятельства и спасительное «что» и «зачем». Это не значит, что краски появятся совершенно новые... Нет, они могут и повториться, но, возникая из сущности действия, они вновь оказываются живыми и яркими.

Например: Нюнин страстный игрок. Сегодня большой день на бегах. Он давно и тщательно изучил программу предстоящих заездов, и ему необходимо к трем часам быть на ипподроме, так как побежит лошадь, которая обязательно должна выиграть. Сейчас два часа. Времени в обрез, чтобы успеть «провернуть» свадьбу и с присвоенным четвертным оказаться у кассы тотализатора...

Или в доме у приятеля, такой же продувной бестии, как и сам Нюнин, идет картежная игра. Туда заманили приежжего купеческого сынка, его обдерут как липку. Надо успеть вовремя попасть за карточный стол, чтобы урвать свою долю.

Или Нюнин влюблен. Необходимы деньги, чтобы провести вечер у дамы сердца, запасшись соответственно всем, что полагается, и т. д. и т. п.

Все три примера только названы. Они разрабатываются во всех подробностях. Тут (в первом случае) оживают, как реальная действительность, и имя лошади, и масть, и все статьи, и фамилия наездника, и целый ряд возможных комбинаций сомнительного свойства. А во втором случае — карточный стол в прокуренной комнате, и вся компания игроков, близко знакомая до мельчайших подробностей, вплоть до шрама на щеке у какого-нибудь

Федьки, канцелярского чиновника, выгнанного со службы за пьянство.

Поводов для фантазии сколько угодно. Хватай любой, какой сегодня легче и интереснее развивается. И чем действеннее и активнее участие Ньюина в той или иной вновь выдуманной ситуации, тем живее все то, что он делает на сцене, так как под «зачем» подведена увлекательная основа.

Вот и чудесно. Вот и найдена некая панацея от всех актерских бед. «Не повторяй раз найденной краски, живи верой в предлагаемые обстоятельства, и дело в шляпе!»

Прекрасно, когда так бывает. Но, к сожалению, зачастую бывает и не так.

Вот я на выходе. Я прекрасно знаю, зачем я иду на сцену. Все мои намерения строго подчинены логике жизни образа. Но почему такое страшное, непреодолимое сердцебиение? Почему губы машинально повторяют давным давно усвоенный текст, причем обязательно выпадает из памяти нужное слово, превращая этим выпаданием страх в панику? И вот я на сцене в ужасе, весь покрытый холодной испариной, глаза механически, невидящим взором обращены к привычному объекту, и тупые, бескрасочные слова едва лезут из перехваченного спазмой горла.

И не было бы предела бездне, если бы не существовал незыблемый якорь спасения, за который судорожно хватаешься. Этот якорь называется сценической задачей, закон которой сформулировал К. С. Станиславский, закон, за который актеры всего мира должны воздвигнуть вечный памятник в своем сердце его создателю, ибо нельзя переоценить его.

Вот прошла такая сцена. Возвращаясь в актерскую уборную и с тоской ждешь режиссера — с укором за мерзостную игру. Он приходит.

— Сегодня немного вяло, но в общем до публики доходит убедительно.

— Как — убедительно, когда на сцене была лишь оболочка образа, наполненная паникой потерявшегося актера?!

И тем не менее цепь даже формально выполненных задач перекинула через рампу достаточный материал для участия в спектакле фантазии зрителя, без чего не существует театрального представления...

Я внимательно следил за игрой Б. В. Щукина в «Его-

ре Бульчове». Вот он появляется из глубины сцены в своих бурках, медленно выходит почти на самую рампу и произносит первую фразу:

«Народу перепортили столько, что страшно глядеть».

И сразу же чувствуется — удача. Удача и в полноценной глубокой интонации, и в ритме спокойного внешне движения, взорванного изнутри нарастающей тревогой, и в каждом последующем ходе, и в диалоге с попом Павлином, и в благоговейной тишине околдованного зрительного зала.

Я захожу к нему в антракте. Борис Васильевич сидит перед зеркалом, нанося гримерной кисточкой на лицо одному лишь ему заметные штрихи. Он поворачивается ко мне. Я сразу вижу — он доволен; в глазах веселый огонек, и несколько сконфуженно звучит фраза:

— Сегодня как будто ничего...

И вот другой спектакль. Ведь вот он такой же на сцене, но чего-то мне не хватает. Я даже не знаю, чего. Может быть, каких-то едва заметных обертонов. Но зритель так же, затаив дыхание, следит за сценой. Хотя, может быть, чуть-чуть не так. Кое-где кто-то кашлянул, где-то прошел едва заметный шорох. Я опять за кулисами. Щукин с полушутливым раздражением встречает меня.

— Ну чего ты опять пришел? Сегодня игры нет.

И тем не менее спектакль всегда проходит под знаком не ниже «хорошо». Что это такое? Это культура театра, выросшая на основе гениальных открытий Станиславского и Вахтангова.

И невольно вспоминается тоскливая фраза актера-самоучки Россова: «У меня бывал при исполнении одной и той же роли колоссальный успех, завершавшийся триумфом, и ужасающие провалы с оголтелым свистом»...

Несколько слов еще об одной сдублированной роли. В исполнительском вечере шел инсценированный рассказ Чехова «Ворь». Думается, я не ошибусь, если скажу, что это был истинный миниатюрный шедевр режиссерской работы. Вахтангов ввел ряд «новых исполнителей, в том числе и меня на роль Калашникова. Роль Мерика играл Б. В. Щукин, роль Любки — Н. П. Русинова и фельдшера — В. В. Балихин.

Евгений Богратионович с удивительной чуткостью и правдоподобием создал на сцене атмосферу чеховского рассказа. Начиная от порывов вьюги, рвавшихся в зри-

тельный зал при закрытом еще занавесе, и кончая финалом,— все происходившее на сцене поражало своей жизненной убедительностью.

Мое исполнение Калашникова, по мнению Вахтангова, с достаточной степенью достоверности воплощало на сцене намерения автора.

*1921—1922 годы*

«Чудо святого Антония» Метерлинка имело две режиссерские редакции.

В первой редакции спектакль был решен в мягких комедийных тонах. Режиссер толковал сюжет как некую забавную шутку, рассказанную добродушным человеком.

Во второй редакции все выглядело совершенно иначе. Это был спектакль остросатирического плана, где мещанская сущность европейского буржуа была как бы выхвачена прожектором и представлена перед зрителем во всей своей неприглядной нагоде.

В речи, движении, жесте, гриме искалась некая подчеркнутость. Персонажи на сцене приобретали особую лаконичную резкость, не допускающую полутонов.

Здесь впервые был применен Вахтанговым особый прием решения массовых сцен. Вся группа участников одновременно начинала и завершала в едином ритме ту или иную реакцию на развитие сюжета. Временами вся группа застывала в неподвижности, как бы подчеркивая этим обостренное внимание к происходящим событиям. Каждый из участников массовой сцены искал органически оправданную позу, отличную от позы соседа. В результате получалась скульптурная группа предельной выразительности.

Вначале я играл в массовой сцене толстяка — одного из родственников, приехавших на похороны. Меня очень увлекала смена острых, четких и скульптурных положений, возникавших в результате участия в действии. Я не раз слышал одобрения в мой адрес со стороны Евгения Богратионовича при разборе спектакля.

И вот в дальнейшем мне пришлось дублировать роль бригадира, который арестовывал святого Антония.

Я был тщательно введен в спектакль режиссером студии К. И. Котлубай.

После ряда представлений Евгений Богратионович, делая замечания актерам, бросил мне короткую реплику:

— Неубедительно — бережете себя.

Я был в недоумении. У меня все как будто правильно. Я военным шагом подхожу к святому Антонию в сопровождении двух жандармов и строго требую предъявить документы:

«Ваши бумаги!»

Все точно, и как полагается по Школе. На следующем спектакле я спросил строже. Мне показалось, что указание Вахтангова выполнено. Я хотел знать его мнение. Я ждал его в коридоре у выходной двери. Была осень, холодно. Я стоял, обернув шею шерстяным шарфом. Вахтангов задерживался. Наконец он вышел и, быстро проходя мимо, резко, раздраженно бросил мне:

— Вот вы и на сцену выходите, закутавшись в шарф! Понятно?

Сознаюсь, я обиделся.

«Ну ладно же!» — подумал я с досадой. И, дождав-шись следующего спектакля, я, зная, что Евгений Богратионович в зрительном зале, решил созорничать.

Я как ошпаренный влетел на сцену и, четко остановившись перед святым Антонием, рывкнул что есть мочи:

«Ваши бумаги!»

И сразу понял, чего добивался от меня Вахтангов.

При встрече Евгений Богратионович, улыбнувшись, сказал:

— Ну вот, теперь так.

Его, вероятно, сердило то, что я, правильно поняв линию поведения в массовой сцене, не смог самостоятельно определить ее в небольшой роли бригадира.

Спектакль требовал острого лаконичного выражения, мой же бригадир, несколько смягченный, получивший бытовую окраску, звучал, очевидно, диссонансом и не отвечал общему замыслу постановки.

Еще один урок...

Вахтанговым принята к постановке «Принцесса Турандот» Гоцци. Кончик его карандаша уже не пропускал моей фамилии — мне дана большая и ответственная роль Бараха.

Но как ставить эту сказку в дни первого пятилетия Советской власти, в дни грандиозных революционных свершений, в дни страшных лишений и разрухи, в дни героической защиты народом своего права на строительство новой жизни? Как подойти в столь необычное время к

М. МЕТЕРЛИН.

# Чудо святого Антония

Комедия в 2-х действиях  
Перевел А. Воронцова.

## КОНЦЕРТ

ЗОЯ ЛОДИЙ  
НАДЕЖДА ГОЛУБОВСКАЯ  
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ  
А. И. ЮЖИП  
М. А. ЧЕХОВ  
Е. Б. ВАХТАНГОВ

Святой Антоний	Ю. А. Завидный
Господин Гекста	Д. Н. Басов
Господин Амиль	О. Ф. Гялуко
Доктор	Б. Е. Закава
Священник	Б. В. Шукин
Полицейский комиссар	Л. М. Шахматов
Два полицейских	К. Я. Миронов, А. И. Горюнов
Жокеф	И. Н. Лобшиков
Бригадир	И. М. Толчанов
Мажистель Ортанс	К. Г. Семёнова
Варяжи	К. И. Котлабов

Пасежнички, пасежнички, двоюродные братья и сестры,  
приглашенные и т. д.:  
Е. И. Елвтина, Е. Ф. Иванова, Э. В. Карен, В. К. Дымова,  
Е. В. Дуданская, Ц. Л. Мансурова, В. А. Чиполов, А. И.  
Ремизова, Н. П. Руссинова, В. В. Паликин, А. Д. Колзловский,  
Б. М. Корюков, И. М. Кудрявцев, Р. Н. Симонов.

Постановка Евг. Вахтангова.

*Ку. В. О. Т. 1. Как и подлинник.*  
*Е. Б. Вахтангов*

Программа премьеры, подаренная Е. Б. Вахтанговым  
И. М. Толчанову

этому старому наивному сюжету? Как влить в него темперамент штормовых дней величайшей революции?

Был момент, когда Вахтангов готов был отказаться от работы над «Турандот».

Мы сидели печальные в зрительном зале малой сцены на Арбате и слушали соображения Евгения Богратионовича о непригодности сказки Гоцци для постановки ее новым молодым театром.

Вопрос ясен, надо продолжать искать пьесу.

— А что, если попробовать сделать так...— вдруг заговорил Евгений Богратионович, и перед нами стал возникать образ большого, парадного, яркого, театрального праздника, где стиралась черта между актером и зрителем, где развитие действия прерывалось выступлениями комических масок на злободневные темы, а ирония исполнителей по поводу наивности сюжета вдруг захлестывалась волной истинного драматизма...

Работа над ролью Бараха поставила передо мной совсем новые задачи. Надо было органически освоить особую манеру общения с публикой, когда зритель превра-

щался как бы в партнера и собеседника, к которому непосредственно обращался актер, где надо было сразу начинать спектакль с монолога в освещенный зрительный зал.

Первая сцена, в которой в диалоге Калафа и Бараха дана экспозиция спектакля, имела около семидесяти репетиций (а всего по спектаклю их было около ста двадцати). В ней Вахтангов искал принцип актерского исполнения «Турандот».

Евгений Богратионович был, в общем, доволен мной, но мне кажется, что, несмотря на правильно найденный ритм, несмотря на правдивое общение с партнером и правильное выполнение сценических задач, в образе Бараха не оказалось той остроты и цельности, которые делали бы его запоминающимся, как это получилось, например, у Е. В. Ляуданской, игравшей Скирину и, несмотря на значительно меньшую роль, чем Барак, оставшейся в памяти зрителя как одна из наиболее ярких красок этого веселого, жизнерадостного, щедрого и полнозвучного спектакля.

Роль оказалась у меня незавершенной. «Кукла» не ожила. Мне не удалось попасть здесь на ту спасительную черточку, которая в моей работе является живой водой для образа.

Очевидно, я был еще слишком неопытен и не смог самостоятельно завершить первую большую роль в спектакле.

Может быть, было бы иначе, если бы выпуск «Турандот» и рождение нового театра не совпали со смертью Вахтангова.

Вахтангову не довелось видеть на публике исполнение спектакля «Принцесса Турандот». Он провел последнюю репетицию уже в очень тяжелом состоянии — его знобило, болела голова. Он сидел на своем месте за режиссерским столиком в зрительном зале, обернув голову мокрым полотенцем на манер чалмы, закутавшись в оленью доху. Изредка выходя на сцену, он давал последние указания.

До сих пор живет в моей памяти его прямая фигура, казавшаяся на сцене очень высокой, в длинной, до полу, оленьей дохе и с чалмой на голове — одно из самых ярких зрительных впечатлений о Вахтангове. Он устанавливал финальную мизансцену спектакля. Нельзя было не удивляться его необыкновенной чуткости к малейшей неточности. Он много раз останавливал заключительную



песенку, требовательно выправляя едва заметные погрешности в ее исполнении: он добивался безукоризненного выполнения намеченного рисунка.

Но вот и конец. Занавес закрыт. Маски ушли с проscениума. Мы все чуть не валимся с ног от усталости. Евгений Богратионович, как мне кажется, похудевший на глазах, медленно идет по проходу зрительного зала. Он не сказал еще последнего слова, но, думается, что и его силы окончательно исчерпаны. По всей вероятности, репетиция окончена.

— Весь спектакль сначала!—говорит он и садится, завернувшись в доху, за режиссерский столик.

Проведя до конца генеральную репетицию, уже в шестом часу утра Вахтангов уехал домой.

Больше мы не видали его в стенах театра. Он слег и больше уже не встал.

Вахтангов не предполагал, что «Турандот» получит столь высокое признание. Он склонен был считать этот спектакль ученическим, о чем свидетельствует его письмо, прочитанное перед зрительным залом в день премьеры.

«Турандот» была сыграна театром имени Евг. Вахтангова свыше тысячи раз. Многие города Советского Союза видели эту постановку на сценах своих театров. Ее с одобрением встретили в Швеции и Германии. Известный французский театральный деятель Фирмен Жемье, просматривая спектакли московских театров, предложил включить «Принцессу Турандот» в программу Международного фестиваля драматических театров 1928 года в Париже. Спектакль был высоко оценен парижским зрителем.

Работа над образом Бараха имела для меня огромное значение в смысле тренажа. Эта роль помогла мне развить голосовые средства, четкость жеста, научила добиваться точного совпадения слова, движения и музыкальной фразы, научила владеть зрительным залом.

\* \* \*

Первая моя работа без Вахтангова—Грознов в пьесе Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше».

Ну что ж? Есть уже опыт. Грознов — старик, отставной солдат. Прекрасно! Ведь секрет стариковской харак-

терности открыт. За плечами опыт уже сыгранных ролей— лакей, Митрич, Калашников. Надо искать только оттенки характерности — обогащать новыми чертами. А тут еще сказочное золото — поэзия речи Островского. И вдобавок необычайно выгодное положение в пьесе. Недаром роль считается гастрольной.

Со всех сторон соблазн легкой удачи. И, увы, соблазны победили. И потому походка оказалась подчеркнута смешной, интонации излишне певучими, грим резок, даже просто, пожалуй, гротесковый, и во всем исполнении появилось некое самолюбование.

Зритель, в общем, принимал. Даже получен комплимент от такого огромного мастера, как Вл. И. Немирович-Данчейко. Но образ остался поверхностно театральным. Грознов не ожил во мне всей многогранностью жизненных черт.

Я прекрасно помню свое самочувствие в процессе исполнения роли. Огромная часть моего внимания уходила на регистрацию приема зрительного зала.

Вот открывается дверь — я перед зрительным залом, рука у бескозырки: «Здравия желаю!» — прием так себе.

Проход к столу — нажимаю на походку, стараюсь сделать ее посмешнее, прислушиваюсь к приему зрительного зала.

Беру яблоко, в другую руку нож. Дольше, чем нужно, поворачиваю яблоко, начинаю его резать, действую ножом как топориком. Все это вызывает больший или меньший прием зрительного зала, а вместе с тем усиливается и моя жажда приема.

Все внимание сосредоточено на четкости кажущихся смешными внешних деталей — и бесследно испаряется внутренняя правда сценической жизни. И к моменту, когда нужно было произнести самые важные слова, как бы подводящие итог всей жизни: «Угол мне нужен, угол, век доживать, где-нибудь во дворе, подле конуры собачьей»,— мой Грознов уже не может собрать зрительный зал и заволновать его драматической темой дряхлости, одиночества и бездомности.

Играя Грознова, я многого в нем не почувствовал, «не дожил» и не допонял. Может быть, здесь виновато стремление посмешнее сыграть комедийный образ, а вернее всего—недостаточная актерская зрелость и еще нечто, о чем речь впереди.

Спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше» занял довольно прочное место в репертуаре театра. Исполнение Грознова совершенствовалось и, может быть, даже на каком-то этапе стало виртуозным. Но степень проникновения в сущность образа не изменилась, масштаб остался прежним, и как из карлика никогда не получится нормальный человек, так и из неполноценно заложенной основы никогда не вырастет полнокровный художественный образ.

Истина эта для меня абсолютна и подтверждена много раз!

1923 год

В работе над Кочкаревым в «Женитьбе» Гоголя лихорадочные поиски характерности привели к порочной попытке построить роль на той же основе, на которой недавно был сыгран Нюнин в «Свадьбе».

Это сразу закрыло все пути к органическому и постепенному накоплению черт, свойственных гоголевскому персонажу, наделенному пламенным темпераментом, доходящим до крайнего возбуждения при малейшей возможности влезть в чужие дела и деспотически хозяйничать там, где его вовсе не спрашивают.

Кочкарев получился у меня вялым и бездейственным, он оказался задавленным текстом.

Кочкарев — самая большая неудача в моей актерской биографии профессионального периода.

А почему так получилось?

Чего не хватало у меня для Кочкарева в тот период? Остроты, подвижности, четкости, назойливости, может быть, юмора, может быть, темперамента?

Нет, для роли Кочкарева, как для роли типично характерной, нужные элементы были налицо; не оказалось самого главного — творческого воплощения гоголевского замысла, проникновения в непомерную глубину человеческого характера, того постижения кочкаревского духа, которое пронесло его через столетие и узнается в преобразенных формах сегодняшнего дня: в сегодняшних болтунах, пустомелях, в сегодняшних самовлюбленных хвастунах, с такой легкостью хватающихся не за свое дело и сующих свой длинный нос всюду, где их не спрашивают.

Причины неудачи те же, что в работе над Грозновым, и я попробую в них разобраться после заметок о роли Бартоломео в пьесе «Рай и ад».

К тому времени в театр в качестве режиссера был приглашен А. Д. Попов. Для начала своей работы Алексей Дмитриевич выбрал четыре небольшие пьесы из «Театра Клары Гасуль» П. Мериме: «Рай и ад», «Женщина-дьявол», «Африканская любовь» и «Карета святых даров». Я получил роль монаха Бартоломео в пьесе «Рай и ад». Сорежиссером по этой пьесе был назначен Н. М. Горчаков.

Мой Бартоломео — это пример самого поверхностного подхода, даже не подхода, а наскока на образ.

Кто он? — Монах-ханжа, сластолюбец и развратник, шпион, палач и предатель? Он выписан Мериме с огромной силой сатирического гротеска.

Но в тот период, в 1924 году, для меня самое важное было — не кто он, а какой он внешне, и даже не какой он, а какими средствами замаскировать, спрятать себя.

И средство найдено — гримаса. Выдвинута вперед нижняя губа и растянут рот. Я с раннего детства помню эту гримасу — ее корчил отец, рассказывая нам, ребятам, страшную сказку.

Гримасу дополняет большой сливообразный, свисающий, сделанный из гуммоза нос. Костюм — длинная, до полу, сутана с искусственно расширенными плечами, перетянутой веревкой талией и глубоким, клинообразным вырезом, который подчеркивает вытянутую, гибкую, жилистую, вертящую шею. Внешний облик завершала скользкая, танцующая походка и гнусавый голос с церковными интонациями. А последующее все очень просто: цепь простых физических действий, выполняемых с назойливой резкостью.

Образ получился совершенно плакатный, кричащий, почти цирковой. Ни тени психологии, никаких подтекстов.

Такое решение образа Бартоломео совпадало с замыслом режиссера, осуществлявшего постановку комедий Мериме в стиле площадного народного представления. Резкость и подчеркнутая четкость сценического поведения способствовали более полному выражению сатирической сущности пьесы.

Вспоминая реакцию зрительного зала, отзывы и рецензии, можно полагать, что эта роль прошла для меня

с плюсом. Но это была крайняя точка в моей актерской работе на пути поисков характерности во что бы то ни стало.

Итак, совершенно ясно, что последние три работы — Бартоломео, Кочкарев и Грознов — резко отличались от предшествовавших им Калашникова, Митрича и лакея.

В чем же их различие?

Внешний характерный облик и та или иная степень перевоплощения в первых работах гармонично связаны с внутренней жизнью образа и не могли существовать в отрыве друг от друга.

Черты внешней характерности естественно возникали в зримом облике, как бы завершая своим появлением некий внутренний процесс. Рождение каждой внешней черты было закономерно и необходимо — здесь не было никакого насилия, и их появление не было случайностью.

Ряд ролей, органично воплощенных на сцене, мог бы говорить о рождении некоего определенного метода работы над ролью — метода, ведущего от внутренней сущности к органическому созданию сценического образа и перевоплощению.

Почему же Грознов был внутренне неполноценен, Кочкарев — тяжел и неестествен, а Бартоломео — назойливо криклив?

Во всех трех работах внешняя форма не явилась естественным и неразрывным завершением и воплощением внутреннего образа, то есть она возникла в отрыве от него. Эта внешняя форма не была наполнена внутренней жизнью образа. В результате — на сцене не жизнь образа, а играение образа.

Что же случилось?

Говоря о Грознове, Кочкареве и Бартоломео, я назвал ряд причин, но, может быть, не они являются главными, а нечто другое, то, о чем я все время откладываю разговор, потому что разговор этот для меня предельно ответствен. Но откладывать дальше нельзя и надо решиться.

Я хочу со всей глубиной моего уважения к памяти незабвенного учителя Е. Б. Вахтангова проанализировать мою актерскую работу над «Принцессой Турандот». Я хочу осознать тот опыт и навыки в работе над образом, которые приобретены в результате участия в создании этого великолепного спектакля. Я хочу осознать влияние

этого опыта и навыков на мой дальнейший театральный путь вплоть до Шадрина — а это пятнадцать лет.

Закладывая начало работы над «Турандот» и на всем ее протяжении, допустил ли Вахтангов какое-либо отклонение от основ системы К. С. Станиславского? Можно ли упрекнуть его, как делают некоторые исследователи, в формалистическом крене, в том, что острая, порой гротесковая форма искалась только ради формы?

Я со всей категоричностью заявляю — нет!

Попробую это утверждение доказать.

Что такое спектакль «Турандот»? Что лежит в его основе? Трагикомический эпизод из жизни «астрахано-китайской верхушки»? Сказка о гордой принцессе, посылающей на смерть неудачливых претендентов и смиряющейся под непреодолимым воздействием великой силы любви? Нет! Это лишь сюжетная линия, а в основе спектакля лежит этюд о бродячем театре. И я утверждаю, что этот этюд построен в классической манере К. С. Станиславского. Мне сейчас очень легко это утверждать, ссылаясь на этюд, разыгранный Константином Сергеевичем с группой бывших учеников школы Вахтангова в связи с беседой о русском водевиле, описанный в известной книге Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского».

...Вот двигается по дороге актерский табор, несколько фур, запряженных лошадьми. Там весь незатейливый актерский скарб, подмостки, занавесы, реквизит, костюмы. Там же обитает и труппа. Обоз останавливается на площади. В несколько минут возникает театральное сооружение со сценой, закрытой пестрым, кричащим, привлекающим зрителя занавесом. Звучит невероятная по оркестровке музыка турандотовского марша, и вот на просцениуме появляются маски итальянской комедии — шуточные, дурашливые, блестящие, находчивые и остроумные импровизаторы...

Зритель заинтересован.

...Маски чуть приоткрывают занавес, и на просцениуме появляется группа замечательных актеров. Это виртуозы в области слова и жеста. Это комики, наделенные всепобеждающим юмором. Это актеры и актрисы, способные в любую заранее намеченную минуту исторгнуть слезы из глаз зрителя или «уложить» его в гомерическом смехе. Они безукоризненно музыкальны и ко всему это-

му жонглеры непостижимого совершенства. Вот какими средствами создают они глубоко волнующий, искрометный, праздничный спектакль...

И у гениального мастера сцены Вахтангова получился этот великолепный праздник.

И исполняли его мы, совершенно желторотые актеры, почти школьники.

В нашем этюде содержалась масса бытовых подробностей. Я, например, исполнитель роли Бараха, друга и воспитателя принца Калафа, обожающего своего воспитанника, играл актера на вторые роли, который жаждал и не получал аплодисментов и страшно завидовал успеху актера, игравшего роль Калафа. В одной сцене, например, режиссер увел меня не за кулисы, а на просцениум слева, и я там сидел на ступеньке лестницы, ни в какой мере не сочувствуя Калафу, попавшему в затруднительное положение. Мне даже предложено было демонстративно есть апельсин, но эта деталь была в дальнейшем опущена ввиду отсутствия в то время апельсинов в Москве.

Я не буду говорить о моих товарищах, но у меня не было блестящего мастерства слова и жеста, я не обладал безукоризненной музыкальностью, ритмичностью и т. д.

Словом, весь инструмент, которым был я, молодой актер, не обладал той степенью совершенства, которая требовалась для воплощения образа Бараха.

Но я должен был казаться таким. И под действием гениальной руки Вахтангова — казался.

Но чего это стоило!

...Вот я на выходе. Я отбрасываю небольшую занавеску под балконом Турандот — и Барах перед зрительным залом.

Поклон — я регистрирую неловкость.

Барах начинает играть на бутафорской мандолине и выводить тенором некую руладу.

Недостаточно музыкально — регистрирую я.

Музыкальная фраза прерывается ударами барабана. Барах воспринимает это как опасность и вздрагивает при каждом ударе.

Неточно — регистрирую я.

Барах прыжком вскакивает на маленькую площадку.

Нет нужной легкости — регистрирую я.

Начинается монолог. Монолог сложный — экспозици-

онный. Монолог имеет точный интонационный и ритмический рисунок. Я выполняю его, но кое-где не хватает дыхания, кое-где теряется четкость и внятность, а может быть, и смысл, и все это я регистрирую неумолимо.

Дальше дело усложняется — появляется Калаф. Здесь уже начинается диалог, а в движении некое *pas de deux*. Неточности усиливаются. Количество «горестных замечаний» увеличивается.

Во всем этом процессе, конечно, некое место занимает и сквозное действие, а следовательно, и непосредственная задача. Но много ли на ее долю остается, и можно ли во имя ее допустить неточность рисунка?—Нет и нет! Рисунок «Турандот» незыблем.

Хотел ли этого Вахтангов? Конечно, нет. Актеру большой, многогранной профессиональной культуры не было бы необходимости так напряженно следить за точностью выполнения рисунка, так как он, вооруженный высокой техникой, может импровизировать в любой момент, подчиняясь лишь внутренней необходимости. У меня это было совершенно иначе. Огромная доля внимания уходила на то, чтобы следить за правильностью выполнения рисунка. И вот я сейчас спрашиваю себя: не отступил ли я здесь от принципов «театра переживания» и, забывая преимущественно о внешней форме, не был ли я ближе к «театру представления»?

Спектакль «Турандот» шел с огромным успехом и довольно часто. От раза к разу приобретался опыт. Рисунок получался все более отточенным, но мое актерское внимание все больше привыкало следить за точностью формы, оставляя на втором плане содержание — задачу.

Еще и еще раз повторяю, что речь здесь идет о моем личном актерском восприятии, ни в коем случае не обобщая восприятие остальной части коллектива.

Хотел ли этого Евгений Богратионович? Еще раз говорю — нет и нет.

Если бы он имел возможность следить за спектаклем и за нашим актерским ростом, конечно, он заметил бы возникшую опасность и нашел бы способ бороться с ней.

Для Вахтангова каждая пьеса являлась поводом для поисков формы, органичной данному содержанию. Но он не только ставил спектакль, а и с поразительной прозорливостью и умением готовил актерский материал, выра-



батывая в каждом из нас те свойства и навыки, которые необходимы для того или иного спектакля.

Я убежден, что следующей работой он нейтрализовал бы во мне наметившийся крен.

Мне кажется, что неполноценность трех моих последующих работ — Г рознов, Кочкарев и Бартоломео — обуславливается в значительной мере теми навыками, которые были приобретены мной в процессе актерской работы в спектакле «Турандот», когда Евгения Богратионовича уже не было с нами.

Я не мог осознать этого в то время. В работе над Грозновым и Кочкаревым я не проявил никакого беспокойства и стремления пересмотреть накопленный опыт, приводивший к некоему скольжению по поверхности образа. А Бартоломео, в значительной мере перекликавшийся по форме с «Турандот», тоже не вызвал никакой потребности в этом пересмотре.

*1925 год*

Первый «сигнал бедствия» подал Магара.

Встреча нашего театра с «Виринеей» Сейфуллиной была не случайной.

Работа над современной темой была органической потребностью молодого театра. Спектакль о сегодняшнем дне, о пробуждающейся деревне, о крестьянах, поднятых революцией для строительства новой жизни, захватил театр и наполнил его кипучей творческой жизнью. Да это и естественно. Мы как творческий коллектив были рождены в дни Октября. (У коллектива молодого театра Вахтангова, естественно, не было багажа дореволюционного театра.)

Призыв Вахтангова творить «с народом, творящим Революцию» был для нас главным и определяющим.

С твердой уверенностью могу сказать, что наш театр только тогда жил полнокровной творческой жизнью, когда в работе имелась настоящая, полноценная, современная советская пьеса.

Думая о своей работе в «Виринее», я не могу прежде всего не вспомнить ряда блестящих исполнителей, участников этого спектакля.

Здесь впервые на советской сцене был воплощен образ простой русской женщины-крестьянки, раскрепощенной Великим Октябрем. Образ Вириней, созданный

Е. Г. Алексеевой, пленял своей поэтичностью, женственностью, неотразимым обаянием правды.

И рядом с Виринеей — Павел в исполнении Б. В. Щукина. Перед зрителем также впервые на советской сцене возникал образ большевика, предельно убедительного своей целеустремленностью, своей непоколебимой верой в необходимость переустройства народной жизни.

В беседах с разными лицами и некоторых записях у Щукина есть указания на помощь с моей стороны в работе над образом Павла Сулова. В чем же она выразилась?

Роль долго не давалась Щукину. Он не мог найти живого ключа к характеру Павла. Нас всех, в том числе постановщика спектакля А. Д. Попова, это крайне удивляло, так как трудно было себе представить большее совпадение актерских данных с обликом героя спектакля.

Положение создалось крайне неблагоприятное. Контакт между режиссером и актером был утерян. Дошло до того, что Щукин обратился в Художественный совет с просьбой освободить его от роли. Здесь нет ничего необыкновенного, такие случаи нередки в работе над спектаклем. Не надо забывать, что в процессе театральной работы на том или ином этапе всегда возможна повышенная нервность ее участников.

Мне было предложено специально заняться сценами Павла и Виринеи. Я вызвал Алексееву и Щукина. Назначена была сцена объяснения Павла и Виринеи, когда он предлагает ей переселиться к нему. Борис Васильевич пришел на репетицию в крайне мрачном настроении, он не ждал ничего хорошего: сцена репетировалась не раз и весьма безуспешно. Оба исполнителя были травмированы.

Алексеева и Щукин сидели замкнувшись каждый в себя. Нервничал и я. У меня не было заранее подготовленного решения столь сложной задачи. И вдруг, глядя на них, я подумал: а ведь они уже любят друг друга и оба крайне сконфужены и мучительно ищут защиты, им необходимо спрятать свое смятение.

Я сказал Щукину:

— Вынь кисет, сворачивай сигарку.

Он послушно вынул кисет и стал привычными руками фронтовика сворачивать сигарку.

Я ему заметил:

— Делаешь небрежно, сверни сигарку так, чтобы она выглядела наилучшим образом.

Он все внимание сосредоточил на указанном действии.

— Говори,— сказал я.

Щукин, продолжая свое дело и как бы предельно в него углубившись, заговорил.

И вдруг я увидел загоревшиеся глаза актера.

Павел Суслов, изнемогая от волнения и прячась за сворачивание сигарки, подыскивал трудные слова объяснения в любви Виринее.

Преграда была сломлена. Ключ к образу найден. В описанном случае нет ничего удивительного. Зачастую бывает, когда человек со свежим восприятием помогает делу сдвинуться с мертвой точки.

Очень убедительны и достоверны были исполнители и других ролей — Н. П. Русинова, Е. В. Ляуданская, В. В. Балихин, О. Н. Басов, А. И. Горюнов.

Мне радостно вспомнить о том, что я в качестве режиссера имел некоторое положительное влияние на создание этого спектакля, признанного значительным явлением в советском театральном искусстве.

Итак, Магара. Темный мужик, тугодум, окруженный многовековым незыблемым бытом, где все твердо стоит на месте на основании нерушимых законов, «богом» созданных. Вот каким приходит он в пьесу. А уходит вместе с большевиком Павлом.

Нельзя сказать, что роль Магары в инсценировке достаточно полно выписана. Но работа над этим образом меня глубоко волновала и захватила целиком.

Я хорошо знал русскую дореволюционную деревню. Моя детская и отроческая восприимчивость запечатлела многие черты народного быта. Я улавливал глубокую веру в незыблемость жизненного уклада. Я видел страстную привязанность к земле, беспрекословное подчинение «миру» на сходках. Я видел ту свойственную русскому крестьянину деловитую религиозность, которая включает всю «святую троицу» в повседневные жизненные будни и так резко отличает религиозный праздник от рабочего дня. Я видел крестные ходы в дни престольных праздников и в период засухи, когда религиозная экзальтация толпы доходила до истерик и кликушества. Я видел деревенские пожары и сопутствующее им отчаяние и горе терпящих родное гнездо и весь свой горбом добытый неза-

тейливый скарб деревенских тружеников. Я знал и всегда любил русскую народную речь с хлесткими сравнениями, прибаутками и пословицами. Я всегда глубоко чувствовал русскую народную песню с ее разливистой печалью и острой, сверкающую, ни с чем не сравнимую остроумием частушку. Я не мог оторваться от зрелища народной пляски, которая поражала меня своей фантазией и ритмом.

Словом, у меня много было живых впечатлений, которые ярко и взволнованно возникали во мне при малейшем прикосновении воспоминаний.

В образе, созданном Сейфуллиной, для меня не было загадок. Мне была понятна и зрима вся внутренняя жизнь потрясенного грозными событиями, теряющего привычную почву крестьянина. Мне был понятен уход его в религию и казался абсолютно логичным последовавший за этим уходом бунт и затем прозрение, приведшие его к большевику Павлу. Мне были понятны каждая мысль и чувство Магары — понятны тем особым актерским пониманием, которое вызывает и радостное волнение, и тревогу, и ожидание; когда вера в удачу сменяется сомнением и недоверием к себе.

Первые же слова Магары о видении сразу переносили меня в сферу жизни образа. Сразу возникала подлинная деревенская обстановка. Темные бревенчатые стены избы с подслеповатыми окошками, огромной печью и киотом в углу. Двор с незатейливым инвентарем и вросшим в землю омшаником. И мысли Магары живо и правдиво укладывались в слова текста роли.

Но стоило произнести их вслух, как рождалось сомнение: тот ли это звук голоса, та ли манера речи, та ли это интонация, и какой он сам? Возникал тревожный ответ: конечно, все не то. И мгновенно исчезало радостное ощущение правды, исчезала вера в возможность сценически воплотить такой ясный, знакомый и понятный образ.

Мои внешние данные — лицо, фигура, походка — не имели ничего общего с задуманным образом. Я был в то время очень худ, тенорист, очень подвижен, с мелкими чертами лица. Магара, точно заданный автором, наоборот — грузен, медлителен, с висящими руками, сутулый, с очень крупным носом и дремучими бровями, с седеющей шевелюрой, заросший бородой. Здесь были естест-

венны тяжелые, несколько согнутые в коленях ноги, прихрамывающая походка и глухой низкий голос.

Для внешнего облика Магары не хватало веса в фигуре; легки были руки, слишком подвижна походка и не тот объем дыхания.

Длительной тренировкой я добился некоторой органичности в движении, жесте и голосе. Толщинки, грузные сапоги и очень тяжелый грим помогли внешнему облику. Но, к сожалению, все эти элементы внешнего облика требовали такой затраты энергии даже в состоянии покоя, что в темпераментных сценах просто не хватало сил, возникало мучительное чувство «потолка» и, как у утопающего, единственная цель — доплыть, добраться до финала.

Зритель, в конце концов, все-таки верил Магаре. Но во мне исполнение этой роли всегда рождало чувство неудовлетворенности — она так и осталась для меня искомой.

Я вижу три причины, приведшие к этому результату:

1. Взята слишком грузная характерность, которая, несмотря на достаточную степень органичности, подавила и сковала темперамент, а не оживила его, как это обычно со мной бывало.

2. Излишний самоконтроль и непрерывное подсматривание за собой.

3. Преждевременная забота о внешней форме.

Осознал ли я это в то время?—Нет.

Меня никогда не ругали за Магару и, пожалуй, даже похваливали. И тем не менее, исполняя эту роль, я не мог избавиться от ощущения какой-то непонятной мне в то время травмы.

В связи с работой над образом Магары я хочу сказать несколько слов об одном явлении, очень характерном для театра вообще. Я имею в виду то, как падки актеры, я бы даже сказал, как непомерно жадны они к любой детали сценической игры, способной вызвать смех у публики. Эта жадность зачастую приводит к диспропорции сценической формы, а следовательно, и обязательно к искажению содержания. Материал роли Магары, вошедший в инсценировку, в основном ограничивается первыми тремя картинами несостоявшейся смерти. Затем идет небольшой эпизод убийства инженера, характеризующий отчаяние и бунт крестьянина, потерявшего почву под но-

гами. Затем Магара надолго исчезает со сцены и вновь появляется после нескольких лет тюрьмы. Он возвращается во время выборов в Учредительное собрание.

Этот выход Магары очень лаконичен. Он появляется в избе, где находится избирательная комиссия, возглавляемая Павлом; здесь же, на отдельном столике, стоит ящик для бюллетеней. Магара подходит к ящику и недоверчиво его осматривает, а потом просит Павла голосовать за тех, кто за народ, и уходит.

Весь эпизод с Магарой происходил в напряженном молчании зрительного зала, до которого доходил намек на обретение Магарой нового смысла жизни. Вся эта сцена как бы перекидывала мостик к последующему эпизоду, еще более лаконичному, когда Магара в финале спектакля уходит с Павлом в лагерь большевиков.

И вот на одном из спектаклей я несколько затянул осматривание ящика для бюллетеней и в довершение, пытаясь заглянуть внутрь через щелку, встряхнул его. В зале послышался легкий смех. На следующем спектакле я уже этот момент обыграл более тщательно и добился еще большей реакции зрительного зала. Эпизод стал затягиваться. Вся картина, шедшая в очень остром ритме, задерживалась, утрачивала стремительность, а вместе с тем и внимание зрительного зала. А Магара неизбежно терял весомость — из трагической фигуры превращался в чудака.

Считаю своей заслугой то, что я сам понял ошибку и вернул сцене ее надлежащее звучание.

Заканчивая очерк о Магаре, считаю уместным познакомить читателя с мнением автора об этой работе.

«...Помимо личного творчества, здесь было соприкосновение с другим творцом пьесы, помощь другого вдохновения, спасительное дыхание актерского таланта. Первым вдохнул жизнь в сконструированную недостаточно хорошо пьесу Толчанов — Магара...

Переделкино.

1954 г. Январь.

Л. Сейфуллина».

И еще:

«На первых же репетициях, помню, очень заинтересовал меня Толчанов своим истолкованием роли Магары, этого темного, беспокойного мужика, мятущегося правдоискателя. В пьесе Магара был у меня выписан первона-

чально в комедийных красках. Толчанов заставил меня глубже раскрыть внутреннюю драму этого волевого человека, не находившего выхода своим духовным силам в деревенской жизни царской России.

Вместе с исполнителем этой роли и режиссером пересматривали мы все сцены с Магарю, которым отведено в пьесе значительное место, искали верные черты, передающие правду образа» .

<sup>1</sup> Л. Сейфуллина, Первая встреча с вахтанговцами, «Театр» 1946, № 11.

# ТЕАТР И М Е Н И ЕВГ ВАХТАНГОВА

*1927 год*

Почти вслед за Савелием Магарой — Савелий в пьесе Л. Леонова «Барсуки». Путь к решению образа Савелия был тот же — от внешнего. Сразу был поставлен вопрос: какой он? И ответ пришел быстро. Я знал много таких крестьян, знал по именам и отчествам. Но ответ этот, сразу и благополучно воплощенный на сцене в образе Савелия, к несчастью, снял ту тревогу, которую справедливо вызвал у меня Магара. Эта тревога могла бы вовремя предостеречь меня от того опасного крена, Который довольно определенно наметился в моем методе работы над образом, когда все более и более утверждался путь от внешнего в ущерб углублению внутреннего. Но, увы! — этого не произошло...

В этой роли, кстати сказать, у меня впервые родились в процессе репетиций новые, ненаписанные автором слова. В пьесе в момент столкновения сына Дмитрия с комиссаром по продналогу Савелий безмолвно наблюдает эту сцену. На репетиции у меня вдруг прорвалась реплика:



— Митька, дай ему в сопатку!

Фраза эта оказалась очень органичной, нужной, и появление ее приветствовали и автор и режиссер. В дальнейшем возникновение нового слова, обогащающего авторский текст, а также и борьба с авторским многословием всегда были для меня признаком правильного развития сценического образа и логики действия.

Театр имени Евг. Вахтангова может вписать в актив то, что на его сцене А. Леонов дебютировал в качестве драматурга.

Инсценировка «Барсуков» была выполнена автором по заказу театра.

\* \* \*

Несколько выше я сказал: «Почти вслед за Савелием...»

Это «почти» относится к сыгранной между двумя Савелиями роли Гандзалина в пьесе Булгакова «Зойкина квартира».

Не время и не место сейчас говорить о том, в какой мере была ошибкой театра постановка этого спектакля. Но роль Гандзалина примечательна по своему зарождению и завершению, и я не могу не вспомнить о ней.

Кроме Гандзалина в пьесе есть еще одна роль китайца, Херувима, которую играл Горюнов.

При взгляде на имена — Гандзалин похоже на искаженное русское «газолин» — горючее, а Херувим, как известно, некий ангельский чин — становится ясно, что автор считал национальную принадлежность условной. Здесь с тем же успехом можно было представить себе и японцев, и аргентинцев, и кого угодно. Это были представители преступного мира вообще, люди, способные на любой аморальный поступок, вплоть до убийства.

Но мы с Горюновым решили идти от заданного автором материала. Путь ясен — надо познакомиться, узнать настоящих китайцев.

Мы заходили в китайские прачечные и подолгу беседовали там с пожилыми китайцами, предлагая им значительный и очень выгодный подряд на стирку белья. Но стоило нам попытаться Переменить тему, как китайцы моментально замолкали.

Тогда мы решили попросить помощи у молодежи и пошли в существовавший тогда в Москве китайский университет имени Сун Ят-сена. Вот здесь, среди очень при-

ветливой и общительной китайской молодежи, мы вдоволь наговорились на всевозможные темы.

Впечатлений было очень много. Меня особенно интересовала манера речи — возникновение иного, чем в нашей речи, звука голоса и крупная, но мягкая артикуляция губ.

Я упорно старался усвоить внешние черты китайского облика, тренируя их при выполнении простых физических действий. Постепенно это становилось более или менее похожим, но выглядело серовато, как всякая поверхностная копия.

И вот на одной из генеральных репетиций я, будучи уже в гриме и костюме, быстро шел по коридору под сценой (это было еще в неперестроенном здании театра, где сцена выходила задней стенкой на Арбат). В конце коридора на повороте стояло большое зеркало, и каждый шедший на сцену отражался в нем во весь рост. В зеркале я увидел приближающегося ко мне Гандзалина — это было мое отражение, и вдруг я оступился. Гандзалин качнулся вбок и тотчас же выпрямился. Этого мгновения оказалось достаточно. Гандзалин дальше пошел уже другой походкой, несколько враскачку, мягко ступая с пятки на носок и чуть склонив набок голову.

«Кукла» ожила.

Я это сразу понял по тому непередаваемому волнению, которое в такие минуты возникает во мне и рождает некое особое трепетное ощущение радостного ожидания. Это чувство я знал с раннего детства, оно возникало от яркого солнца, от пьянящего весеннего воздуха, от колокольного звона, от праздника...

Я не ошибся. Гандзалин, как птица, взлетел по винтовой лестнице на сцену. Он уселся в момент открытия занавеса на свое место и, помешивая, как это полагалось по ходу действия, кипевшее на примусе зелье, вдруг неожиданно для меня запел высоким фальцетом какой-то странный, незнакомый мне напев. Я никогда не слышал, как поют китайцы, но, как оказалось впоследствии, было похоже.

Образ получил свое завершение. Гандзалин зажил многогранной жизнью, по-новому проявляясь во все моменты своего пребывания на сцене. Появились яркие неожиданные приспособления. Он мелким бесом, воркуя и присюсюкивая, увивался около Манюльки и как дикая кошка шипел, визжал и прыгал во время поединка на но-

жах с Херувимом. Это был очень убедительный, до конца доведенный характерный образ.

Ключом к роли явились походка и постав головы...

Как прекрасно, что на свете есть такой чудесный труд — театр, и какое счастье, что я актер!

Подводя итоги этому этапу, можно было бы сказать, что хотя Магара в процессе работы вызывал во мне некую тревогу, а Савелий в «Барсуках» ее снял, и я еще долгое время работал вслепую, тем не менее эти две роли имели для меня, как для актера, огромное значение.

Работая над ними, я, естественно, не мог не погрузиться в сферу тех привычных жизненных ощущений, которые возникали во мне и во время работы над лакеем, Калашниковым и Митричем. А они, рожденные живыми подлинными впечатлениями, естественно, требовали углубленной психологической разработки внутренней жизни образа. Они мобилизовали фантазию и оживляли в памяти то знание среды и предлагаемых обстоятельств, которое насыщало воображение живым дыханием и не позволяло образу скользить по поверхности, а мне излишне сосредоточиться на поиске внешней формы.

Во весь период моей работы на сцене — от Платона до Шадрина—я ни разу не пытался проанализировать мой метод работы над образом. У меня нет никаких записей о «творческом процессе», но есть экземпляры почти всех сыгранных ролей, либо написанные от руки, либо отпечатанные на машинке, с очень скудными пометками и рисунками.

Открываю эти тетрадки, прочитываю реплику за репликой, и передо мной оживает почти целиком весь путь от читки пьесы до спектакля, с огромным количеством подробностей.

Вспоминая работу над своими ролями, я ясно вижу одну особенность, сопутствовавшую рождению всех моих ролей, прошедших со знаком плюс в театре, у зрителя и у критики, которые, следовательно, я могу считать своими удачами.

Все эти роли, за небольшим исключением, имеют живой прообраз. Каждая из них олицетворяется для меня живым, хорошо мне знакомым человеком. И хотя зачастую эти люди по своему внутреннему и внешнему облику чрезвычайно далеки были от соответствующего образа в спектакле, но в каждом из них есть некие особенности

и свойства, которые живо действуют на мое воображение, помогая ощутить те индивидуальные жизненно правдивые черты, которые становятся живой водой для образа.

В них — в этих чертах — заключен для меня тот секрет некоей особой энергии, из которой уверенно вырастает действенный внутренний образ, решительно и без колебания идущий по уверенно избранному пути к внешней характерности. Эти черты оберегают от случайностей и приводят к искомому решению.

1928 год

И вот следующая работа — Азеф в пьесе «На крови».

Пьеса Мстиславского «На крови» является инсценировкой романа того же названия. Пьеса рассказывает о революции 1905 года. Место действия — Петербург. Основной эпизод — убийство генерал-губернатора фон Ляуница. Нельзя сказать, чтобы автору удалось широко охватить сущность событий, до глубины основ потрясших устои царской России. Но тем не менее взволнованность автора и достоверность событий, лежащих в основе сюжета, дали право театру на включение этой пьесы в репертуар.

Азеф, по всем свидетельствам, считается одной из удачных моих ролей, но по методу работы она была исключением. Я и не пытался искать прообраз этого персонажа. Да это было и не нужно. Он иным путем ожил в моем воображении, а затем и принял правдоподобную форму на сцене.

Разоблачение провокатора Азефа как громом поразило всю прогрессивную общественность того времени. Из уст в уста передавались описания эпизодов его предательской деятельности. Рассказывались легенды о его феноменальной способности притворяться, об удивительной сердечности и нежности, какими он усыплял бдительность своих жертв. В моем юношеском воображении это отложилось в некоем зримом облике человекоподобного существа, вызывавшего ненависть, ужас и презрение.

Все эти впечатления живо воскресли во мне в момент появления в театре инсценировки романа Мстиславского «На крови».

И, кроме того, мне повезло — я встретил человека, лично знавшего Азефа и много мне о нем рассказавшего.

В описании внешнего облика Азефа меня особенно по-

разили его походка и манера есть. Его манера ходить на несколько вывернутых ногах, раскачиваясь, делала походку крадущейся. Во время же еды обнаруживалась странная привычка: взяв кусок на вилку, не нести его в рот, а, наоборот, ртом как бы хватать кусок.

И вот постепенно, от репетиции к репетиции, стал возникать образ грузного человека с тяжелым, исподлобья взглядом и медленной, безапелляционной, ложно-глубокомысленной речью.

Ключом к роли на сей раз была походка. Стоило мне ощутить особое положение ног, как возникали и все остальные черты характеристики, появлялась и искренняя вера в предлагаемые обстоятельства. Выполнение сценических задач становилось естественным и логичным.

Чудесный эскиз художника Н. П. Акимова помог завершить создание внешнего облика, отвечающего внутренней сути образа.

Если не бояться громких слов, то следует, по-моему, сказать, что роль Азефа выросла из чувства глубокой ненависти ко всему, что носит в себе понятие «азефовщина».

Меня радостно волновала настороженная и, как мне казалось, враждебная тишина, возникавшая в зрительном зале при моем появлении в этой роли. И хочется верить, что мне удавалось передать зрителям чувства, наполнявшие меня при работе над этим образом.

*1930 год*

Вспоминая всю свою работу на сцене в этот период, я могу только поражаться легкомыслию и отсутствию потребности осмыслить, осознать пройденный путь.

Только этим легкомыслием и можно объяснить поверхностность и нелогичность созданного мной образа Президента в спектакле «Коварство и любовь».

Надо «отдать должное» и режиссеру и художнику спектакля — они внесли в толкование этого чудесного произведения Шиллера очень много дурной театральности, эстетства и ложного пафоса.

Купюрами был очень изуродован смысл пьесы, особенно образ Президента.

Но я не хочу валить на них всю вину.

К этому времени у меня за плечами был уже почти двенадцатилетний опыт сценической работы и плюс толь-

ко что убедительно сыгранная, театралью правдивая роль Азефа. Вот тут бы в Президенте и добиться внутренней насыщенности, логики и темперамента, свойственных Шиллеру, и уж, во всяком случае, не допустить купюры основной сцены, где ярко выражено вероломство характера, все коварство Президента. Сделанные купюры безнадежно обеднили и исказили внутреннюю сущность этого образа классической драматургии.

К сожалению, я пошел по пути внешнего изображения, а на этом пути в данной постановке отсутствие логики не явилось заметным препятствием. Получилась затянутая в мундир кукла, которая эффектно и ритмично двигалась по лестнице под звуки военного марша, произнося текст бескрасочным, примитивно безапелляционным тоном, превратившимся почти в команду.

Была сокращена вся сложнейшая часть роли Президента, раскрывающая, как рождаются у него тончайшие планы предательства, которые он осуществляет с непреодолимой настойчивостью и жестокостью. Даже ограниченная логика солдафона оказалась в полном пренебрежении. Доказательство этому один эпизод, имевший место на сцене во время спектакля, при воспоминании о котором я всегда буду краснеть.

Мой эффектный голубой мундир украшал ряд орденов, и среди них была довольно большая «бриллиантовая», великолепно сверкавшая звезда. И вот как-то на спектакле, произнося одну из реплик в адрес Фердинанда, я увидел, что звезда отстегнулась и вот-вот упадет. Тогда я, продолжая говорить, снял ее и, вместо того чтобы, как это полагается орденосцу, бережно спрятать, шикарным округлым взмахом руки швырнул драгоценность за кулисы, обнаружив при этом всю бутафорность и неправдоподобие происходящего на сцене. Стыд и срам!

\* \* \*

В театр пришел Погодин. Очеркист, газетчик, как он сам себя называл. С тех пор прошло более тридцати лет. За плечами Н. Ф. Погодина большая жизнь. Он полон творческих сил и сейчас продолжает успешно работать.

Любой исследователь биографии Н. Ф. Погодина, раскрывая особенности, свойственные этому большому советскому драматургу, прежде всего отметит его роль но-

ватора. Погодин первый принес в нашу драматургию современную, в лучшем смысле этого слова злободневную советскую тему.

До Погодина в советской драматургии были пьесы о революционном энтузиазме масс в Великой Октябрьской революции, о героических днях закладки фундамента новой жизни.

Погодину удалось уловить и заставить звучать на сцене не только героиню великой революции, но и героиню будней нашей первой пятилетки. И особенно примечательно то, что эта героиня доходила и убеждала зрителя не масштабностью и патетикой событий, а реальными, конкретными поступками и глубоко жизненными переживаниями самых простых и ничем не примечательных людей.

Погодин открыл новую страницу в нашей драматургии, и за это ему честь и слава!

И еще я, актер, не могу не сказать о замечательной лексике этого талантливого драматурга. О его удивительном, глубоко народном языке, насыщенном чудесным юмором. О его отобранном, четком, лаконичном и очень выразительном диалоге. Не могу умолчать и о необыкновенной способности Погодина создавать увлекательные для актера сценические положения.

Я, имевший счастье быть участником двух погодинских спектаклей театра имени Евг. Вахтангова — «Темп» и «Человек с ружьем», — хочу сказать моему любимому автору слова глубокой признательности за радость жить на сцене в образах, им рожденных. Уверен, что ко мне присоединятся все актеры, когда-либо игравшие в пьесах Погодина...

Итак, в театр пришел молодой драматург Николай Федорович Погодин. Он только что приехал с большой стройки. Погодин привез пьесу «Темп», созданную на основе живых впечатлений, — она была посвящена дням первой пятилетки. Дням, когда не только закладывался фундамент социалистической индустрии, но и выковывались кадры строителей-бойцов. Они только так и могли быть названы, ибо их труд был непрерывным боем на переднем крае, зачастую переходившим в прямое сражение с темными силами, противодействовавшими росту мощи нашей страны. Эти силы противодействия были на каждом шагу. Они были в косности и бескультуре только что пришедших на стройку из глухих мест крестьян-сезонников, бесконечно еще далеких от понимания задач револю-

ционного рабочего класса. Они были и в консервативности воспитанных в буржуазных воззрениях руководящих стройкой инженеров. Они давали себя знать всюду, на каждом шагу затрудняя и без того сложнейший труд еще не имевших достаточного опыта строителей-бойцов.

О пьесе Погодина много писали, ее разобрали по косточкам, выявив ряд драматургических недостатков. Но тем не менее было признано, что этой пьесой сказано новое слово о наших днях.

В центре действия группа строительных рабочих-сезонников. Исполнители — Щукин, Державин, Кольцов, Балихин, Лебедев, Русинова, Ляуданская, Некрасова.

Н. Ф. Погодин с большим интересом отнесся к работе в театре. Он много бывал на репетициях. Он всех нас покорила своей простотой, обаянием и какой-то удивительной готовностью в любой момент пойти навстречу, помочь актеру, театру.

Постановка спектакля «Темп» у вахтанговцев была дебютом Погодина как драматурга.

Мы с огромным увлечением отдались новой работе.

Мне была поручена роль директора строительства Болдырева. Болдырев мужественный человек, кристальной честности и негибаемой воли. Он старый партиец. Он ясно видит поставленную перед ним задачу и с большой оперативностью и находчивостью идет к намеченной цели. Характер Болдырева ясен с момента его появления и не меняется до конца спектакля, и это как бы предreshает некоторую его сухость. Эту сухость можно было преодолеть, как мне теперь кажется, максимальным разнообразием красок при общении с теми или иными персонажами пьесы. Этого разнообразия у меня не получилось. А переживания Болдырева в момент мнимой смерти сестры до зрительного зала не доходили, несмотря на то, что у меня на глаза наворачивались настоящие слезы.

Образ не нашел в моем актерском материале той заразной убедительности, которая переносит волнение актера в зрительный зал.

Спектакль «Темп» был благожелательно принят советской общественностью. Он стал значительным явлением в не очень еще богатом в то время советском репертуаре.

Почти во всех рецензиях, посвященных спектаклю, имеются благожелательные реплики в мой адрес. Они от-



мечают убедительность Болдырева, но мне кажется, что стремление создать предельно волевою фигуру привело к некоторой отвлеченности и схематичности образа.

В этой работе мне не повезло — родник живой воды вскрыт не был.

1933 год

Иное выпало на долю полковника Фредамбе из пьесы «Интервенция».

Л. И. Славин инсценировал для нашего театра свой роман «Наследник». Получилась пьеса о французской интервенции на юге России, о деятельности советского подполья в оккупированной Одессе, о гибели группы подпольщиков, о разложении французского экспедиционного корпуса.

Возглавляет французскую интервенцию в пьесе полковник Фредамбе, роль которого без всяких колебаний была поручена мне.

Кто же он, этот европейский воитель, прибывший из Франции творить суд и расправу над русской революцией?

Это прежде всего представитель иной, «высшей» расы. Он и у себя-то, во Франции, смотрит на мир свысока, глазами представителя военной касты. Так что же для него русская революция, творимая руками рабочих, солдат и крестьян? Это, конечно, недопустимый беспорядок — бунт, особенно недопустимый, потому что ставит под удар благосостояние многих тысяч французских буржуа, держателей акций русских займов. Шутка ли, 28 миллиардов прекрасных золотых французских франков! Он, Фредамбе, кстати, и сам является держателем значительного пакета этих акций. Есть из-за чего потрудиться в этой дикой России.

И он пришел сюда твердой походкой интервента, командиром экспедиционного французского корпуса, наводить порядок такими средствами, о которых, вероятно, постесняется рассказывать у себя в изысканных гостиных буржуазных особняков. Но внешне он очень мил и обаятелен. Он безукоризненно, вежлив и не лишен юмора, особенно в наиболее трудные моменты охоты за работниками революционного подполья, которым, несмотря ни на какие преграды, все-таки удалось вконец разложить и лишить боеспособности французский экспедиционный корпус.

И Фредамбе бежит восвояси, почти реально ощутив удар ниже поясницы сапогом советского командира.

Почему же нет у меня обычной тревоги по поводу того, какой он? Почему не возникает знакомое жуткое чувство сомнения и неуверенности, по-хорошему лишающее покоя? Потому, что в моей памяти много впечатлений, связанных с Фредамбе.

В бытность мою студентом в Льеже, а также во время одной из коротких поездок в Париж мое внимание привлек вид пожилого военного, как бы отлитого и застывшего в облике представителя военной касты. Он чем-то напоминал старого доберман-пинчера. Есть такая порода поджарых аристократически изысканных псов.

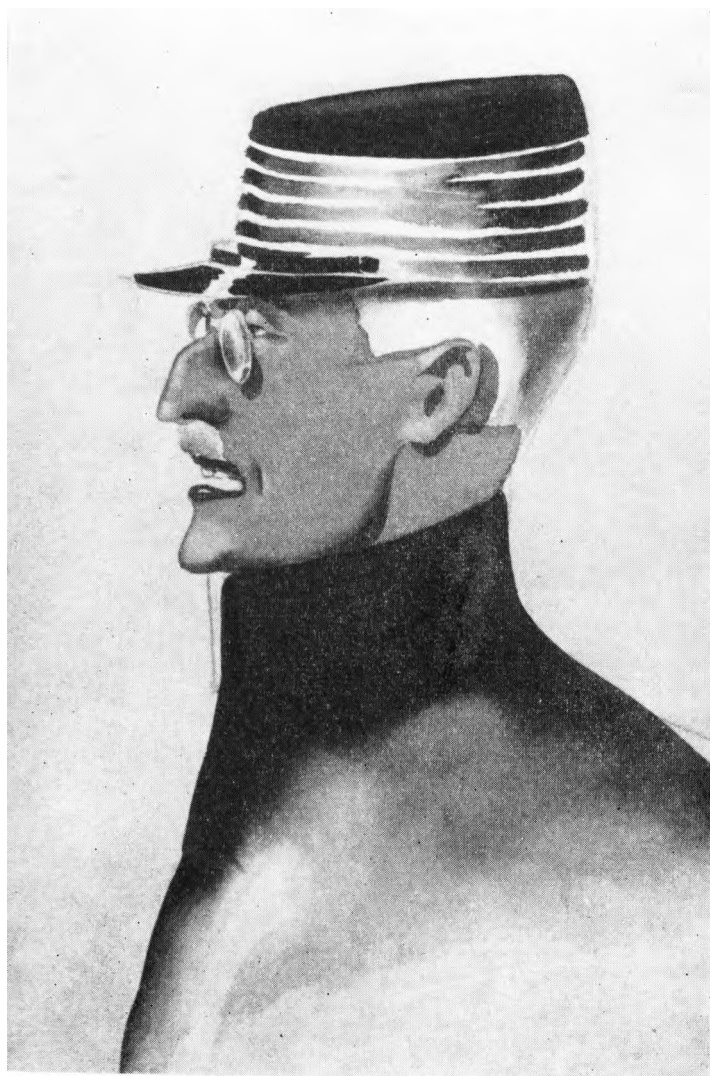
Я сразу вспомнил этого «великолепного» европейского холеного офицера, благоухающего тонкими духами и первосортной сигарой, в ослепительном белье и безукоризненном мундире. Это преуспевающий штаб-офицер с аристократическими замашками, с аккуратной седоватой прической и совершенно седыми, тщательно подстриженными усами. Грудь украшена орденом Почетного легиона, внешний облик завершают монокль и стек с драгоценной ручкой в виде головки орла из слоновой кости...

Вслед за читкой и литературным разбором наступают длинные будни вскрытия действия, уточнения отношений, постановки и решения сценических задач. В этих буднях свои радости и печали.

Не так-то легко осуществить намеченную линию поведения. Не так-то легко найти нужное оправдание, и то, что (как говорят актеры) кормит сегодня, завтра становится неправдой; надо вновь и вновь мобилизовывать и изощрять фантазию.

В какой-то момент мне показалось, что Фредамбе во время допроса Жанны переходит на французский язык. Режиссура согласилась с моим предложением, и я, получив нужный перевод, стал тренироваться в произношении текста, вспоминая французский язык, который неплохо знал, будучи студентом. Но дело ведь не только в том, чтобы сказать монолог по-французски,— надо его сказать в манере Фредамбе. Посмею ли?!

Все как будто течет нормально, но интимные репетиции в фойе и затем на сцене при пустом зрительном зале да еще с частыми остановками по требованию неудовлетворенного ходом репетиции режиссера делают привычны-



Полковник Фредамбе. «Интервенция» Л. Славина  
Эскиз грима Н. П. Акимова



И. М. Толчанов — Земляника. «Ревизор» Н. В. Гоголя.  
Дружеский шарж Г. Б. Щукина

ми найденные правильно сценические куски, внимание падает, краски тускнеют, приходится насильно себя взбадривать, и уже кое-куда прокрадываются, как злые сорняки, сценические штампы. Так ярко ощущаемый образ не получает должного воплощения. Мой Фредамбе тяжело-ват, тускл, у него не хватает той наглой самоуверенности, которая дает ему право свысока похлопать по плечу весь зрительный зал, и я с тревогой ощущаю, что он даже способен потеряться. Нет ни естественности, ни свободы, ни смелости.

В спектакле мы впервые видим полковника Фредамбе на собрании буржуазных деятелей, где он обращается в зрительный зал как к участникам собрания:

«Господа русские политические деятели, господа деникинцы, красновцы, кадеть» и т. д.

Произнося этот текст, Фредамбе фиксирует глазами присутствующих, переводя свой взгляд в различные точки зрительного зала справа налево. И я чувствую, что чего-то не хватает. Непреодолимая торопливость мешает довести осмотр зала до конца, текст начинает едва заметно комкаться, и мой Фредамбе на грани конфуза.

Вот когда начинаются бессонные ночи. Вот когда начинается беготня по улицам до изнеможения; когда, встречая знакомых, не узнаешь их и не отвечаешь на их приветствия. Вот когда в сознание непреодолимо проникает мысль о грядущем провале.

Но кругом все идет своим чередом. Вот готовы костюмы. Вот мы все в гриме; чудесные декорации И. М. Рабиновича уже на сцене. На мои тревожные и настойчивые вопросы режиссер отмахивается:

— Что тебе надо? У тебя все идет хорошо.

Но как же хорошо, когда Фредамбе не живет во мне и я должен как непосильный груз в изнеможении таскать по сцене от одной задачи к другой этого страшного мертвого француза?

В театре есть группа работников постановочной части. Это простые, очень непосредственные люди, они беззаветно любят театр, радуются успеху и печалются о неудачах. У них нет актерской зависти. Плохо, когда они молча проходят мимо. Значит, не заметили. А можно ли не заметить Фредамбе — главное лицо враждебного лагеря?

И вот она, генеральная репетиция.

Я сижу в уборной на диване, в стороне от гримерного стола, совершенно готовый к выходу, заранее решив, что не посмею сказать часть текста по-французски. Я в панике. Ведь и по-русски я не смогу его сказать, я по-русски его не репетировал.

Входит И. М. Рапопорт в costume и гриме Фильки-анархиста, он одобрительно кивает, глядя на мой грим. На гримерном столике лежит сделанный для меня Н. П. Акимовым эскиз грима Фредамбе. Рапопорт наклоняется и, рассматривая эскиз, вдруг машинально оскаливает зубы, повторив улыбку, изображенную на эскизе.

— Хороший эскиз! — говорит он и выходит.

Я сижу как громом пораженный, еще не смея поверить своему счастью.

И вот он на просцениуме, этот до наглости самоуверенный француз. Я чувствую, что он обливает презрением не только зрительный зал, но и меня. Он с поразительной легкостью произносит первую фразу:

«Господа русские политические деятели...»

И на мертвой, кажущейся мне бесконечной паузе проходит с оскаленной улыбкой всю дугу зрительного зала справа налево, не допуская даже тени сомнения в том, что его могут прервать.

Этот оскал зубов и оказался недостающим бликом. Он стал ключом к роли и, ощутив эту «улыбку», я мгновенно превращался в нафантазированного мной французского полковника. Я безошибочно мог ориентироваться в любых предлагаемых обстоятельствах, и, как мне казалось, в памяти моей оживал почти совершенно забытый французский язык.

Играть Фредамбе для меня всегда было истинным наслаждением. Мне верилось, что этой ролью я вбиваю кол в могилу всех интервентов, побывавших на моей Родине...

В том же году в театре был поставлен спектакль «Достигаев и другие».

Вторая встреча с драматургией М. Горького не принесла вахтанговцам «булычовских» лавров. Этому виной был целый ряд причин, и я не смогу, вероятно, сейчас в них разобраться.

Я играл роль Рябинина.

Моя неудача в этой роли может быть объяснена следующим образом. Ведь Рябинин большевик-подпольщик, опытный агитатор. У него большой стаж профессионального революционера. В пьесе Рябинин занимает не много места, но каждое его появление на сцене должно быть очень значительным. Он должен быть предельно убедительным и в то же время простым и как-то по-особому, я бы сказал — по-горьковски, человечным.

Я хорошо понимал, что основа роли заключена в глубоко проникновении в сущность процессов, сопутствовавших началу Октябрьского переворота. Зритель должен был поверить, что задачи, с которыми сталкивается Рябинин на сцене, несмотря на их важность, являются лишь ничтожной долей тех задач, перед решением которых он стоит как большевик, идущий в Октябрьский бой.

К величайшему моему сожалению, я не нашел той формы выявления себя в образе Рябинина, которая сделала бы его достаточно весомым и убедительно донесла бы до зрителя всю грандиозность событий, происходивших в стране. Может быть, помехой оказалось стремление сыграть значительность во что бы то ни стало.

Словом, роль не зазвучала многогранностью живых красок, и я причисляю ее к моим поражениям.

*1935 год*

В театре началась работа над пьесой В. Плетнева «Шляпа».

Обычные будни советского завода. Взаимоотношения рабочих и администрации, повседневные, непрерывно меняющиеся условия заводского труда, домашний быт простых людей — вот о чем рассказывала пьеса. Эта важная для советского театра тематика и, как показалось на первый взгляд, возможность создания на данном авторском материале живых типических образов привлекли к этой пьесе внимание вахтанговского коллектива.

Просматривая относящиеся к тому времени протоколы Художественного совета, можно видеть, с какой пристальностью и осторожностью подошел театр к включению в репертуар этой пьесы. Было высказано немало сомнений и критических замечаний. В основном критика шла в адрес поверхностного решения темы: конфликты создавались вокруг не очень существенных событий, и весь комплекс вопросов, взятый в несколько облегченном аспекте,

грозил прозвучать в спектакле недостаточно убедительно. Театр понимал, что идет на риск. Победило страстное желание иметь в репертуаре пьесу на современную тему.

Весь состав исполнителей во главе с постановщиком Р. Н. Симоновым и исполнителем главной роли Б. В. Щукиным с огромным увлечением приступил к работе.

Я играл роль старого рабочего Завозни.

Для меня заводская среда и атмосфера механических цехов не были чем-то незнакомым. Мне легко было вспомнить мою дотеатральную профессию конструктора. Память моя быстро восстановила богатую галерею живых людей. Я хорошо знал среду рабочих механических заводов. Мне понятны были их психика, их профессиональные интересы, их манера речи и их, в большинстве, склонность к юмору. Я черпал материал для моей роли из богатого запаса личных впечатлений.

Рабочая аудитория узнавала в Завозне своих знакомых — их характеры, манеры и профессиональные черты. Образ старого рабочего Завозни получился живой, характерный и в то же время обобщенный.

Просматривая сейчас обильную критику, посвященную постановке «Шляпъ», мы видим весьма похвальные отзывы в адрес исполнителей, и в особенности Б. В. Щукина. Его Бубенцов был признан шедевром воплощения старого рабочего. Во время спектакля действие не раз прерывалось бурными аплодисментами зрительного зала.

Но, к сожалению, общий итог получился не в пользу спектакля. Недостаточно глубоко вскрытая автором тема не зазвучала со сцены как значительное событие текущего дня. Спектакль не привлек внимания зрительного зала и быстро сошел со сцены.

Я не стал бы так долго останавливаться на этой пьесе, если бы она, как и ряд подобных ей пьес, шедших на сценах советских театров, не сыграла весьма печальной роли. Я хочу сказать, что поверхностный подход, художественно неубедительное воплощение рабочей, а также и колхозной жизни на сцене компрометируют эти важнейшие темы в глазах советской публики. Зритель, просматривая на нескольких таких спектаклях, с опаской читает новую афишу. Он уже заранее не верит в правдоподобие изображаемой жизни и просто не идет в театр.

Перед советскими драматургами и театрами стоит не легкая задача устранить это недоверие.



С чувством глубокого удовлетворения могу отметить, что уже многое сделано в этом отношении и можно назвать целый ряд пьес, вызывающих живой интерес нашего зрителя...

1937 год

Вот я и подошел к Шадрину в пьесе Н. Ф. Погодина «Человек с ружьем».

Говорить о Шадрине — это говорить о самом дорогом, самом полноценном, самом большом актерском счастье, на мою долю выпавшем.

Говорить о Шадрине — это говорить об актерской зрелости, об отпущенных мне природой актерских данных.

Говорить о Шадрине, о спектакле «Человек с ружьем» — это говорить об одном из ярчайших моментов жизни театра имени Евг. Вахтангова, когда мы смело и полным голосом могли произносить это драгоценное для нас имя.

Говорить о Шадрине, о спектакле «Человек с ружьем» — это говорить о великой чести, которой удостоился наш театр, чести впервые показать на сцене образ великого Ленина.

Но по порядку.

Приближалось двадцатилетие Октября.

Все советские театры искали достойную пьесу для двадцатилетнего юбилея Советской власти. Стало известно, что Н. Ф. Погодин работает над пьесой к этой великой дате. (К тому времени это был пока лишь сценарий и одна-две картины.) Николай Федорович согласился передать пьесу в театр, как только он закончит ее. Постановка спектакля была поручена Р. Н. Симонову.

Когда вчерне пьеса была готова и прочитана, я был до глубины души потрясен образом Шадрина. Мне показалось, что я видел его где-то, был знаком, беседовал с ним. Но где?.. Может быть, во сне.

Мне и в голову не приходило, что я могу получить эту роль. Я в то время котирировался в театре как острохарактерный актер на отрицательные роли, и при распределении ролей в «Человеке с ружьем» моя фамилия названа не была. Мне предложено было быть сорежиссером, на что я охотно и согласился. Сорежиссерами были назначены также В. В. Куза и К. Я. Миронов — актеры нашего театра.

Считаю нелишним вспомнить о том, что Малый театр к этой дате начал готовить пьесу «На берегу Невы», и было решено вступить в социалистическое соревнование со старейшим русским театром. Предложение это весьма торжественно было оформлено на встрече делегаций обоих театров.

После отпуска на Художественном совете была подвергнута сомнению правильность назначения исполнителя роли Шадрина; в поисках более подходящего исполнителя кем-то из членов Художественного совета была названа моя кандидатура. Ее поддержали, хотя были и резкие возражения. Постановщик спектакля Р. Н. Симонов согласился, и я получил роль Шадрина. Меня тут же освободили от сорежиссуры, которая была передана А. И. Ремизовой.

Это было восемнадцать лет тому назад, но в моей памяти нисколько не потускнело то необычайное и несвойственное мне до того времени радостное чувство внутренней уверенности в том, что я с работой справлюсь. И это чувство не покидало меня ни на секунду за все время подготовки спектакля.

И второе — я ни капли не был озабочен моей обычной тревогой по поводу к а к о й о н ?

Впервые что-то во мне говорило о том, что все придет в свое время. Это не значит, что роль далась без труда. Вовсе нет. Не так-то просто было понять и освоить процесс мышления Шадрина, понять и сделать своими реакции Шадрина на те или иные явления и добиться правдоподобия в преодолении препятствий, перед ним возникающих.

Мне хочется на опыте работы по спектаклю «Человек с ружьем» возможно подробнее остановиться на всем процессе создания сценического образа как в аналитической его части, так и в поиске внутреннего содержания, внешней формы и органики сценического действия.

Основа сценического поведения Шадрина заключается в почти непрерывном преодолении препятствий, впервые перед ним возникающих. Шадрин внезапно брошен в такие условия, где оказывается непригодным его сорокалетний жизненный опыт. Шадрину приходится немедленно, а главное, впервые решаться на то или иное действие, он впервые ощущает в себе некие свойства, о коих он и не подозревал.

Когда, например, Шадрин в ответ на насмешливую реплику Лопухова взвыл: «Ко двору!.. Ежели меня ко двору не пустют, я не знаю, что сделаю»,— он и не подозревал, что способен на такую силу протеста.

Вот сцена у подъезда богатого особняка. Дворник не впустил его повидаться с сестрой, горничной в доме Симбирцевых. Шадрин в растерянности. Появляется Чибисов — начинается знакомство.

Постепенно исчезает привычное недоверие к незнакомому человеку, но, когда Чибисов требует, чтобы Шадрин позвонил в парадный подъезд барского особняка, он ошеломлен — ему кажется невероятным звонить в парадный подъезд барского дома, куда он не был допущен даже с черного хода. Но от Чибисова идет такая уверенность, что Шадрин подчиняется и нажимает кнопку звонка. Он давит пальцем на кнопку и делает это со всей тщательностью, свойственной его характеру, приподымаясь на цыпочки и помогая пальцу всей тяжестью тела. И вдруг возникает озорная мысль:

«А ну, посмотрим, что дальше будет!»

Дверь открывается и важный бородатый швейцар, перед которым руки машинально ложатся по швам, пропускает Шадрину и Чибисова в особняк.

Дальше идут чудеса, как в сказке.

Чибисов уходит, оставляя Шадрину одного с толпой слуг, поручив ему в этой толпе отобрать трех надежных людей в помощь при описи имущества особняка. Вот когда начинаются испытания, приводящие Шадрину в панику... Еще секунда — и он позорно сбежит. Но нет, в результате невероятного усилия воли задача решена. Неожиданно помогла военная дисциплина и сметка бойца. И что за счастье на вопрос возвратившегося Чибисова: «Ну, как дела?»—ответить:

«Вроде как разобрались».

Чудеса продолжают — неожиданная встреча с женой. Вот она, Надежда, перед Шадриным, живая — это не сон. Это она, такая желанная, столько раз виденная во сне в эти страшные годы боевой окопной жизни, это к ней с такой болью все эти годы рвалось сердце, к ней, к ребятам, к дому, к осиротевшему хозяйству. И сразу пропало настроение, возникшее после разговора с Чибисовым. Оно исчезло как наваждение, и на вопрос Надежды он уже отвечает решительно:

«В деревню, обязательно в деревню...»

«Только бы хватило денег на коровенку,— ну, ничего, сестра Катерина займет...»

Но вот вернулся Чибисов, и непереносимой насмешкой звучат его слова:

«Поезжай, поезжай, Ваня, в деревню, коровенку справлять».

И Шадрин впервые понимает, что в его мир вошло нечто не менее важное, чем дом и связанный с ним его, шадринский, маленький обиход.

Но что делать, как быть?..

Сердце рвет на части бабий вопль жены:

«Хозяина ждали, бога упрашивали, разор в дому...»

Вот туда бы, домой,— так изболела душа по привычному быту, так оголодали руки по мужицкой работе.

Вот добежать бы по сугробам до заснеженной по окна избы. Вот до глубины легких вдохнуть бы теплый запах хлеба, услышать птичий гомон, врывающийся со двора при каждом стуке входной двери. Вот ухватить бы в охапку всех троих ребят и особенно сынишку, Родиона Ивановича.

Но Чибисов уже знает, что Шадрин не уйдет:

«Ну, ты как хочешь, а мне пора».

Чибисов не ошибся. Шадрин с ним.

«Деревню денька на два оставить придется, не стогрит».

И Надежда поняла, что Шадрину необходимо пойти с Чибисовым... Ненадолго.

«Куда идти нам?»—спрашивает Шадрин.

«В штаб революции»,— отвечает Чибисов.

«Слышь, Надежда, как человек говорит? Как же я туда не пойду? — Идем!»

Это уж не тот Шадрин, что в растерянности стоял около запертой двери особняка. Он еще не может осознать и понять, что произошло, но твердо лишь знает, что Чибисова оставить сейчас он не может.

Но что же случилось? Не мог же Чибисов в продолжение получасового знакомства оторвать Шадрина от осуществившейся мечты о возвращении домой. Нет. Конечно, нет. Но Чибисов был последней каплей в длинной цепи впечатлений, рождавших смутные сомнения в правильности и незыблемости самих жизненных основ.

И неожиданным воплем только что прозревшего человека звучит монолог Шадрина:

«Зарок самому себе давал ни в какие партии не заступать,— и чем вы только людей берете? Я ведь товарища Ленина в глаза не видал, а чувствую. Я на фронте в бога верить перестал, а ему верю!.. Идем».

И вот Шадрин в Смольном. После недоразумения с солдатами у него в руках декрет о земле. Он пристально, не веря себе, вчитывается в простые и ясные слова об отмене помещичьей собственности на землю без всякого выкупа. Что же это?.. Как этому поверить?.. Неужели так просто и взаправду осуществляется овечья вековой тоской, от прадедов унаследованная, несбыточная мечта. Не издевка ли это? Но нет, так не издеваются. Кругом в солдатских шинелях такие же, как он, мужики — они не могут шутить над великой народной жаждой.

Но кто же написал эти святые слова? Такие простые, ясные, от которых как молот колотится сердце в груди и захватывает дыхание?

Ленин написал эти слова. Это его о народном горе слова читались украдкой в окопах. Это к нему обращались надежды. Это он выростал в мыслях во всенародного вождя. И все это вместе с тем, что осталось в памяти от детских сказок о славных богатырях, слилось в образ мощного героя.

Он, наверно, очень большой, очень сильный человек, он, наверно, похож на легендарного Минина...

И Шадрин поверил каждому слову бесценного декрета. Поверил так, как раньше верил молитве «Отче наш». И такими близкими и родными становятся все окружающие. И так хорошо бы с ними посидеть за кружкой чая — хочется пить. И Шадрин, вооруженный чайником, отправляется добывать кипяток по лабиринтам Смольного.

Коридоры гудят. Приходят и уходят вооруженные отряды. У каждого свое неотложное дело. К кому бы обратиться?.. Сурово проходят в четком строю отряды. Обращение Шадрина: «Браток, где тут у вас кипяильник?» — остается без ответа. Все, как на фронте, как накануне боя.

Но вот идет по коридору человек. Он среднего роста, лысый, с бородкой, в штатской одежде. Он похож на людей, виденных Шадриним в уездном городе на суде, куда

был однажды вызван в качестве свидетеля по делу о порубке леса. К нему бы обратиться — он, вероятно, не так занят. И Шадрин, потерпевший столько неудач в коридорах Смольного, почти с отчаянием бросается к нему:

«Уважаемый, где бы тут чайку мне?...»

Человек остановился, внимательным и веселым взглядом окинул Шадрину. И, преодолевая непонятную робость, Шадрин поясняет:

«— Извините, уважаемый, мы издаля.

— Соскучились по чаю?

— Ох, и не говорите, уважаемый.

— Пойдемте, укажу. Вы давно воюете?»

И начинается беседа. Шадрин чувствует, что это не простая беседа. Он сам поражается ясности своих мыслей, возникающих в ответ на простые, но значительные вопросы собеседника. И это не случайные мысли. Это выношенные всей жизнью мысли о войне, о Родине, о великой народной нужде и правде. О том, что «теперь каждый солдат за судьбу всей России отвечает».

И как единственный и несомненный вывод:

«Если судьба народного дела окажется в опасности, то воевать за него пойдем немедленно — сейчас».

Шадрин никогда не говорил так четко, так ясно, так от души. Впервые в жизни у него такая свободная и находчивая речь.

И никогда еще слова собеседника не входили так ясно в сознание Шадрину, вызывая глубокое доверие и непонятный трепет.

И вот, крепко пожав руку и указав точно, где можно получить чай, собеседник скрывается за одной из бесчисленных дверей коридора, перед которыми вырастают двое часовых.

Шадрин неподвижно стоит, внезапно поняв, что дальнейший путь его не в деревню, не к своему хозяйству, а на фронт, против Керенского, потому что он, как и каждый солдат, за всю Россию отвечать обязан.

Кто же этот человек, который как каленым железом запечатлел в нем ответственность за всенародное дело? И Шадрин бросается к часовому:

«Милоч, с кем это я беседовал, кто это такой?»

И матрос с усмешкой отвечает:

«Кто? Ленин».

И это сочетание букв — Л е н и н — не вызывает еще

у Шадрина представления о народном вожде. Слишком иным рисовался он в воображении. Шадрин в раздумье, как неведомое слово, повторяет — «Ленин». И вдруг как молния сверкает мысль, что Ленин это и есть всенародный вождь, что это он с ним беседовал как равный с равным.

И у Шадрина вырывается вопль:

«Кто?! Что же ты мне раньше не сказал?! Ведь я бы ему все поведал!»

Вот где решена судьба Шадрина. И вот когда Шадрин ощущает в себе необыкновенный прилив сил и ясен становится перед ним дальнейший жизненный путь.

Где же его место сейчас? Он солдат с ружьем. Ясно! Место на переднем крае. Место в бою с Керенским.

Но нужны не только стойкие бойцы. Их много. Нужны командиры. На Шадрина падает выбор. И на вопрос: «Не оробеете, товарищ?» — он, лишь секунду подумав, решительно отвечает:

«На одну роту ума хватит».

Это не легкомыслие и не хвастовство. Это зрелое решение бойца, понимающего необходимость такого решения.

Дальше мы уже видим Шадрина в кипучем труде командира. Он организует свой отряд, он приводит его к присяге. Простые, но глубокие и ясные слова присяги никем ему не продиктованы. Они идут сами из глубины его взволнованного сердца.

И он во главе отряда выступает на фронт.

Надежда мужественно, без бабьего воя, провожает его, до конца поверив, что ему сейчас нет другого пути.

И вот он на передовой линии.

Но самое большое испытание еще впереди. Шадрин должен стать агитатором. Таково беспощадное требование Чибисова.

Но как же представить себя на трибуне, с чем обратиться к народу, где найти нужные слова? И мольбой о пощаде звучат слова:

«Ты пойми простого человека, ты же меня в море толкаешь, а я еще речки какой надо не видал».

«А ты оратора из себя не строй,— говорит Чибисов.— Раньше поздоровайся, потом пошути, а главное, расскажи, как ты с Лениным беседовал».

И вот Шадрин один среди враждебно настроенных сол-

дат Керенского. Схема поведения, предложенная Чибисовым, успеха не имела. Он потерялся, с'конфузился, не завоевал доверия. Словом, провал! Еще минута — и Шадрин уведут на расстрел.

Но в самое критическое мгновение как бомба взрываются слова:

«Вот что, други мои, намерен я сам с товарищем Лениным беседовать».

И в следующую секунду Шадрин уже твердо знает, что победа за ним.

Как клятва, как присяга звучат слова:

«А ты, товарищ Шадрин, понял, что теперь каждый солдат за судьбу всей России отвечать обязан? А?»

Вот что как обет запечатлелось в его сознании после встречи с Лениным. И мы верим, что так нелегко переродившийся на наших глазах Шадрин пойдет дальше в жизнь непоколебимым бойцом революции.

Вот и завершение роли Шадрина.

И все рассказанное надлежит прожить ему в двенадцати картинах спектакля.

Предполагая, что эта книга может быть прочитана не только актером-профессионалом, я хочу пояснить, что изложенное выше не есть пересказ своими словами содержания роли. Я хочу здесь показать, как определяется основа подтекстов. Это одна лишь незначительная часть того, что делаю я, стараясь оживить и сделать близким мне жизненное содержание образа. Фантазируя подобным способом, я добираюсь до моментов живого соприкосновения с темпераментом, строю ассоциаций и процессом мышления изображаемого лица — в данном случае Шадрина.

Кто же он, этот Шадрин, человек с ружьем, герой пьесы Погодина? Он совсем не герой. В нем нет ни малейшей героической черточки. Он совсем простой и не шибко грамотный крестьянин, один из миллионов хлеборобов, бедняков, едва-едва и зачастую впроголодь сводивший концы с концами. Он крепчайшими узами привязан к земле, к семье, к хозяйству. К хозяйству, где каждая заплата достается дорогой ценой.

Много лет назад мне пришлось видеть, как такой Шадрин покупал косу на базаре. Он подвешивал ее за пяточный крюк на указательный палец левой руки и указательным правой чуть-чуть постукивал по металлу.



Он внимательно прислушивался к звуку, стараясь угадать качество — ошибка была бы несчастьем, ибо цена 75 копеек — большие деньги.

Работая над образом Шадрина, я стремился уловить и ощутить те ассоциации, которые сопутствуют рождению его мысли. Я старался действенную линию поведения Шадрина в пьесе неразрывно связать с психологической основой, ему свойственной. И хотя я, как сказал выше, впервые нимало не тревожился о внешних признаках, но мысль о том, что я где-то его видел, ни на минуту не оставляла меня...

Работа над пьесой шла в необычайно горячем темпе.

Мы все время видели Н. Ф. Погодина в театре. Он внимательно следил за репетициями, тут же зачастую внося поправки в текст пьесы, а иной раз и переписывая целые сцены. Серьезную помощь в работе над пьесой оказал автору В. В. Куза, в особенности в сценах В. И. Ленина, которые, естественно, были наиболее сложными и переписывались много раз.

Впервые я коснулся шадринского темперамента во время прогона первого акта. Прогон проходил в фойе. Я почувствовал биение шадринского пульса в столкновении с Лопуховым:

«Ко двору!.. Ежели меня ко двору не пустют»... и т. д. Я понял, что это настоящее, по той знакомой мне мурашке и по тому ощущению ясности и точности, которые редко меня обманывают. Я не ошибся. Симонов отметил явное движение роли в верном направлении.

Это была первая ступень. Дальше все пошло быстрее и легче. Почти каждая репетиция приносила ощутимые результаты — это были крупницы, зачастую незаметные постороннему глазу, но они будоражили фантазию, наталкивая на все новые черты.

И вдруг я вспомнил, где я видел Шадрина.

В памяти возникла давным-давно забытая, из времен детства, картина деревенского пожара. Загорелось на одном конце деревни, пожар перекинулся на вторую избу, и занялась третья. По улицам мчались подводы, бежали и вопили ребятишки и бабы. Словно обезумевший, часто и страшно колотил набат. В домах быстро собирали вещи и выносили на огороды, подальше от строений. Лето было сухое и жаркое. Могла сгореть вся деревня. Но этого не случилось. Приехал народ из соседних деревень, привез-

ли водокачки и общими усилиями пожар погасили. Но шесть дворов все-таки сгорело.

И вот на другой день, подойдя к еще дымившемуся пожарищу, я среди молчаливой толпы увидел того, кто стал прообразом моего Шадрина. Я и раньше встречал этого неразговорчивого мужика, но сейчас я почти не узнал его. Он неподвижно стоял с опущенными как плети руками и опаленным лицом и, как мне показалось, незрячим взором смотрел на пожарище. Мне было девяносто лет. Но никогда не забуду того чувства боли, которое испытал я при виде этого страшного, безысходного горя.

И с этого момента уж не я работал над Шадриным, а он властно поселился во мне, ни днем, ни ночью не давая покоя.

Он возникал во всех подробностях своего быта и мировосприятия, зачастую споря и со мной и с автором. У автора, например, Шадрин на вопрос Ленина, есть ли у него дети, отвечает:

«Бог миловал!»

Мой Шадрин категорически запротестовал, заявив, что у него трое детей: сын и две дочки, и что сына зовут Родионом. Он бесцеремонно будил меня ночью, заявлял, что моя жестикуляция ему совершенно не подходит, а моя походка ничуть не похожа на ту, что ему нужно.

В первом акте, в момент ухода с Чибисовым в Смольный, Шадрин спрашивает:

«Куда идти нам?»

Я неизменно чувствовал фальшь в этой фразе. Я никак не мог сказать ее в шадринской манере. После очередной репетиции ко мне подошел старый рабочий сцены и сказал, что Шадрин никогда не скажет «куда идти нам», а обязательно скажет: «Куда идти нам?»

«Куда идти нам?» — произнес я на следующей репетиции, и с тех пор эта фраза стала для меня одной из опорных точек роли.

Я не был удовлетворен текстом монолога Шадрина о Ленине в одиннадцатой картине. Он казался мне рыхлым по содержанию. Я не находил в нем мысли, могущей вооружить Шадрина в критический момент. Не было того доходчивого слова, которое, по утверждению Чибисова, сильнее пушек и пулеметов. Монолог распадался на отдельные равноценные куски, казался длинным и как бы

топтался на месте. В нем был взволнованный рассказ о Ленине, восхищение его прозорливостью, но не было сказано, какая же мысль, высказанная Лениным, так потрясла Шадрина.

Я просил Н. Ф. Погодина дополнить текст, но он нашел это излишним. Тогда я стал тщательно проверять все сказанное Лениным во время встречи в Смольном, и мне показалось, что больше всего на Шадрина произвела впечатление мысль об ответственности каждого солдата за судьбу всей России, и эта мысль и прозвучала в финальном монологе Шадрина как настойчивый и обязательный приказ:

«А ты, товарищ Шадрин, понял, что теперь каждый солдат за судьбу всей России отвечать обязан? А?»

На мой взгляд, от этой фразы монолог получил исковую убедительность.

Впоследствии Н. Ф. Погодин согласился с внесенным мной коррективом.

Постепенно от репетиции к репетиции утверждалась шадринская манера речи с преобладанием тенорового регистра и едва ощутимым простонародным говорком.

После одной из репетиций Б. В. Щукин сказал мне:

— А ведь ты не любишь чай пить!

— Нет, почему же, люблю, в общем.

— Вот то-то, что в общем. Шадрин любит чай пить

по-особенному. И когда Ленин спрашивает: «Соскучились по чаю?» — Шадрин отвечает: «Ох, не говорите, уважаемый».

И Щукин произнес фразу так, что чай зазвучал как событие, как чудо. Мне кажется, что замечание Щукина не пропало даром.

Дело подходило к прогонам и генеральным репетициям. Я особенно люблю этот этап подготовки спектакля. С этим этапом связаны все мои находки, поднимавшие ту или иную роль на доступную мне степень совершенства.

Я с большим волнением всегда жду момента, когда на режиссерском столике стоит лампа и режиссер не останавливает хода действия, а свои замечания записывает и сообщает после репетиции. К этому времени обычно бывает готов костюм и найден грим.

Гриму Шадрина тоже посчастливилось. Он был найден сразу. Я сам нарисовал эскиз и, загримировавшись, увидел полное осуществление своих намерений.

Черновые прогоны замечательны тем, что они дают полную возможность выявиться заранее подготовленному намерению, и, что самое замечательное, стимулируют внезапное творческое решение того или иного момента на сцене.

Не обманули меня и прогонные репетиции «Человека с ружьем».

Это здесь Шадрин впервые прикоснулся к кнопке звонка и затем старательно надавил на нее, приподнявшись на цыпочки. Это здесь Шадрин неудачно пытается попасть в ногу с проходящим отрядом. Это здесь Шадрин после разговора с Лениным обращается к матросу с вопросом: «С кем это я беседовал, кто это такой?..» И, услышав ответ матроса: «Ленин»,— не сразу воспринимает значение этого слова и, как бы стараясь понять его, повторяет тихо и раздельно: «Л е н и н». В следующее мгновение, поняв, что это и есть всенародный вождь, как ужаленный вскрикивает: «Кто?»

Но самое главное, на одной из генеральных репетиций была найдена речевая особенность, которая и стала ключом шадринской роли. Особенность эта заключается в некотором едва, а зачастую и совсем незаметном заикании, которое подчеркивает то, что Шадрин вовсе не мастер слова и что он с трудом и не сразу находит точное выражение своих мыслей.

И вот 5 ноября 1937 года. Премьера.

Я сижу за гримерным столиком. На меня из зеркала смотрит солдат с невысоким лбом, в гимнастерке с разными пуговицами. Я с радостью еще раз убеждаюсь, что, несмотря на легкий грим, мое лицо почти не узнается за обликом Шадрина. Сердце бьется с перебойями. Но страха нет. Театр собран и подтянут. У всех сосредоточенные лица. Наши гримеры и костюмеры взволнованы не меньше актеров. Мимо уборной Щукина проходят на цыпочках.

Я, тихонько постучавшись, вхожу к нему. Борис Васильевич с помощью Т. М. Шухминой<sup>1</sup> заканчивает грим. Вот он в профиль, наш Ленин, созданный впервые на советской сцене в стенах театра Вахтангова.

Б. В. поворачивается лицом ко мне:

<sup>1</sup> Т. М. Шухмина — актриса театра имени Евг. Вахтангова, жена Б. В. Щукина.



Тектон — Е. Б. Вахтангов. «Сверчок на печи» Ч. Диккенса



Павел — Б. В. Щугин. «Виринея» Л. Сейфуллиной

— Что, похож?

— По-моему, очень.

— А вот так? — И Борис Васильевич чуть вытягивает губы вперед, отчего верхняя губа немного приподымается.

— Вот теперь совсем живой,— говорю я.

Щукин удовлетворяется моим ответом и, глядя в зеркало, продолжает заканчивать грим.

Я иду на сцену — там завершают установку первой картины. Сажусь на свое место в окопе. Прислушиваюсь к зрительному залу: он еще молчит.

Прозвучал первый звонок. Иду в свою актерскую уборную, надеваю шинель. Беру винтовку. Это настоящая солдатская винтовка, с исправным затвором и прижатым штыком. Она, очевидно, выслужила свой боевой срок и теперь в реквизите театра. Она увесистая. Я люблю ее, как хорошего партнера.

До открытия занавеса остаются считанные минуты, и каждая проходит с каким-то, как мне кажется, особым звоном.

Я встречаюсь глазами с актерами, с рабочими сцены, и мы понимаем друг друга без слов. Вот когда с полной реальностью ощущаешь дыхание театра как живого организма!

Второй звонок. На сцене все исполнители первой картины. За занавесом сдержанно гудит зал. По звуку слышу, что он переполнен. Там больше тысячи человек, они прибыли из разных районов Москвы, есть и иногородние. Это люди самых разнообразных биографий и профессий, разной культуры, разных возрастов. У каждого свои интересы, заботы и по-своему прожитый день.

Но вот откроется занавес, и, если театр сможет, зрительный зал, как огромный оркестр, начнет строиться на единый лад. Это лад спектакля театра Евг. Вахтангова — «Человек с ружьем». И во власти театра заставить всех до единого в зрительном зале зажечь мыслями и чувствами спектакля. И в этом замечательное чудо нашей профессии.

Третий звонок. Тушится свет. Возникает музыка. Через несколько тактов пойдет занавес. Как утихомирить сердце — оно уже не бьется, а как-то глухо выворачивается, стараясь, очевидно, вырваться из груди.

Я стараюсь вызвать в памяти ставшие привычными и достоверными жизненные моменты моего солдатского

быта. Среди них наиболее ярко придуманное во всех подробностях прощание Шадрина с семьей перед отправкой на фронт. Это так помогало на репетициях войти в круг мыслей и ощущений Шадрина. Но привычные образы не овладевают вниманием. Я не могу сосредоточиться.

Зашевелился занавес и медленно пополз в стороны. На меня падает свет выносных фонарей. Замолкают последние такты музыки. Утихают последние всплески шумов в разных уголках зрительного зала...

«Тишина. Слышите, защитники, вам говорят—тишина!»— это говорит рядовой Стамескин. Я его хорошо слышу и вижу: значит, все в порядке. И страха как не было.

Спектакль начался.

Вот встреча Ленина и Шадрина в коридоре Смольного.

Из глубины сцены появляется Ленин. Шадрин бросается к нему. Грохот аплодисментов заглушает первую реплику. Ленин остановился и, чуть склонив голову, смотрит на Шадрина. Я стою неподвижно, готовый повторить первую фразу. Но аплодисменты разрастаются в овацию, зрительный зал встает как один человек. Не меньше трех минут стояли мы на сцене, оглушенные восторженным приветом зрительного зала. И спектакль полетел как на крыльях.

Это был один из самых больших праздников театра имени Евг. Вахтангова. Это был спектакль всенародно признанный.

Это был спектакль, где вдохновенное исполнение Б. В. Щукиным роли Ленина поднимало искусство театра на высшую ступень. Это был спектакль невиданного мной доселе восторженного и единогодушного возбуждения зрительного зала.

Этот спектакль определил место пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем» в золотом фонде советской классики.

«Человек с ружьем» занял ведущее место в репертуаре театра имени Евг. Вахтангова 1937—1938 годов. Этот спектакль утвердил Р. Н. Симонова в первом ряду мастеров советской режиссуры.

С каждым разом роль Шадрина совершенствовалась, росла актерская смелость, находились новые, неожиданные краски. Эта роль явилась для меня не только завер-



шением всего предыдущего, почти двадцатилетнего актерского опыта, но и осознанием его.

Я понял, что не оставлявшая меня с первой читки пьесы (каждой пьесы, в которой я участвовал) постоянная тревога о внешней характерности не только не двигала работу, а несомненно задерживала и, сковывая фантазию, обедняла ее.

Я понял, что тщательное и подробнейшее освоение сквозного действия, погружение в сверхзадачу, в предлагаемые обстоятельства, определение свойств характера и, главное, процесса мышления образа в известный момент обязательно натолкнет на какую-либо черту внешнего облика, а там, как говорится,— лиха беда начало.

Я понял, что любая, даже, может быть, правильная краска, преждевременно зафиксированная, обязательно травмирует меня, парализуя фантазию.

Вот почему я так боюсь всякого преждевременного выявления сценического чувства. Вот почему я так боюсь нетерпеливых режиссеров, чуть ли не с первых репетиций требующих от актера проявления темперамента. Они упускают из виду, что любая, даже самая талантливая режиссерская краска, попав на неподготовленную почву, обязательно остается на поверхности и, не проникнув в творческое ощущение актера, вянет, ведет к штампу — и к самому вредному, ибо нет вреднее штампа, набитого в первоначальной стадии работы. Он подменяет собой непосредственное восприятие драматургического материала и, парализуя живое ощущение, превращает актера в говорящий манекен.

Так, по крайней мере, всегда происходит со мной.

Я не могу не вспомнить манеру работы с актером Евгения Богратионовича. Он никогда не навязывал исполнителю свое понимание и свое режиссерское решение. Он терпеливо помогал рождению актерской инициативы. И, только уловив ее, зачастую в самом первоначальном намеке, шел на сцену и с непостижимой прозорливостью и точностью раскрывал перед актером его же собственное (актера) намерение. Вот такой режиссерский показ всегда давал блестящие результаты. Я вспоминаю показ монолога Скирины в первом акте «Принцессы Турандот». Этот показ запечатлелся в моей памяти как один из моментов блестящего режиссерского творчества, и я считаю своим долгом рассказать о нем.

В спектакле «Принцесса Турандот» не ладилось с исполнительницей на роль Скирины. Репетиции вступали в последний этап. Работа шла на сцене, где стояла построенная по эскизу И. Нивинского наклонная площадка.

Скирину репетировала уже вторая кандидатка на эту роль, и становилось ясным, что нужного решения не получается.

Евгений Богратионович предложил показаться в этой роли Е. В. Ляуданской, актрисе, наделенной огромной трудоспособностью и непомерной скромностью.

Ляуданской нелегко было преодолеть страх перед попыткой, которая уже дважды кончалась неудачей.

И вот назначен показ. Оркестр на месте. Вахтангов садится за режиссерский столик.

Что-то будет! Мы все знаем невыгодную особенность Ляуданской в испуге зажиматься до полного одеревенения.

Появляется Ляуданская в импровизированном костюме Скирины и начинает первый монолог.

Беспомощный жест, неточность движений и не видящие ничего глаза актрисы сразу вызывают мысль о провале.

Мне редко в моей жизни приходилось видеть на сцене такую степень смятения, потерянности и конфуза.

Под конец монолога у актрисы стал пропадать голос, и показ закончился невнятным бормотанием.

В зале, как говорят, воцарилась «мертвая тишина».

Мы все уставились на Вахтангова, ожидая беспощадного приговора. Конечно, он найдет форму смягчить свое решение, но отрицательный смысл этого решения для нас совершенно ясен.

Кто же будет следующей кандидаткой?

Вахтангов, опершись локтем о режиссерский столик, проводит ладонью ото лба к затылку и застывает, пристально вглядываясь в Ляуданскую.

Пауза становится невыносимой.

Ляуданская в смущении, очевидно, не зная куда себя девать, машинально присаживается на угол площадки, сжавшись в комок как подстреленная птица. Ей, вероятно, что-то послышалось, она быстро повернула голову в сторону одной, потом другой кулисы и вновь застыла в неподвижности, еще больше подчеркнув свое сходство с птицей.

Что же молчит Вахтангов? Можно ли так мучить че-

ловека? И сочувствие к Ляуданской готово обратиться в упрек Евгению Богратионовичу.

Но вдруг он встает и быстро идет на сцену. Он вскакивает на площадку и на согнутых ногах, как большая птица, мелко семеня и вращая головой, бежит по краю площадки. Мне даже померещилось, что его нос превратился в птичий клюв. Он произносит слова монолога Скирины, с необыкновенной точностью повторяя манеру речи Ляуданской. Он на несколько секунд останавливается, четко бросает какую-то фразу монолога в зрительный зал и бежит дальше.

Оцепеневшая Ляуданская продолжает сидеть на углу площадки, а Евгений Богратионович, поравнявшись с ней на следующем круге, хватает ее за руку, и они бегут вместе.

— Не останавливайтесь! — кричит Вахтангов и соскакивает с площадки.

Ляуданская продолжает бежать, время от времени, как любопытная птица, вращая головой.

— Текст! Давайте текст! — приказывает Вахтангов.

Первые слова едва слышны, но с каждой фразой голос крепнет, и Ляуданская все смелей бросает реплики в зрительный зал.

На ожившем лице актрисы появляется озорная улыбка.

Три сотни кур и столько ж рыб речных  
Великому снесу Баргингузину,  
А в жертву гениям — корзину овощей и рису...

Продолжая бежать, она загибает пальцы при подсчете количества продуктов, определенных в жертву богам, и наконец с победным, высоким, каким-то птичьим возгласом соскакивает с площадки.

У нас на глазах волей чудесного режиссера-педагога родилась роль Скирины, великолепно сверкавшая на каждом представлении и остававшаяся в памяти зрителя как одна из наиболее запоминавшихся красок этого яркого спектакля...

Спектакль «Человек с ружьем» всегда был для меня огромным праздником.

Спектакль «Человек с ружьем» в театре имени Евг. Вахтангова оказался лучшим из юбилейных спектаклей, подготовленных театральными коллективами в 1937 году.

И вот через семнадцать лет, в 1954 году, я вновь на

сцене в образе Шадрина. Немало волнений выпало на мою долю в короткий период возобновления спектакля. И самое тревожное — это возраст. В 1937 году мне было сорок шесть лет, а Шадрину — сорок, а в 1954 году мне шестьдесят три года.

Семнадцать лет на этих рубежах немалый срок. Недаром по театру полетела крылатая острота, что, мол, спектакль будет называться не «Человек с ружьем», а «Дедушка с берданкой».

Кто кого перетянет? Я ли состарю Шадрина до шестидесяти трех и тем похороню его для себя, или он омолодит меня до своих сорока?

Я всматриваюсь в отраженного в зеркале человека с ружьем, пытаюсь уловить ответ. Как будто он прежний — тот же грим, та же шинель и вещевого мешок с солдатским котелком, та же в руках моя старая винтовка, и, хоть она до глубины своей винтовочной души и оскорблена фальшивым дулом и бутафорским штыком, я по-прежнему, прижав ее к груди, чувствую в ней биение моего сердца.

Но, может быть, мне не дано увидеть разрушительную работу времени. Может быть, меня обманывает зрение — оно ведь тоже не то, что семнадцать лет назад. Не надевать же на Шадрина очки!

Но, очевидно, победил Шадрин. Он вновь возник во мне во всей своей сложной простоте. Он по-прежнему пронизал меня легкостью и стремительностью ритма этого чудесного спектакля.

По всем отзывам — в театре, в публике и у критики — мой Шадрин не только ничего не потерял за эти семнадцать лет, но, наоборот, он вырос, стал глубже, разнообразнее и жизненно убедительнее. Он закрепил за собой право называться «человеком с ружьем», а не «дедушкой с берданкой».

Заканчивая главу о спектакле «Человек с ружьем», я не могу не вспомнить последний абзац статьи А. Симукова в «Литературной газете»: «Я был на спектакле днем, когда в зрительном зале сидели и взрослые и дети,—и это было очень верно и нужно, потому что со сцены в зрительный зал шла такая простая, несокрушимая в своей убедительности правда, всегда сопутствующая истинному искусству, которая была равно понятна каждому — и взрослому и ребенку. И мне жалко стало, что рядом со мной нет моего восьмилетнего сына. Мне захотелось, чтобы первые слова,

первые зрительные образы, первые мысли и чувства, связанные с великими событиями, положившими основу нашему обществу, он получил бы вот из таких добрых и строгих рук, чтобы героика его родного народа была воспринята им через радость, через теплую человеческую близость героям событий, какую испытали мы все во время спектакля... Я обязательно выполню свое намерение, и мне кажется, что это движение души и есть самая искренняя непосредственная оценка вахтанговского спектакля «Человек с ружьем»<sup>1</sup>!

Может ли советский театр представить себе более высокую похвалу и признание!

1939 год

Вторая встреча с замечательной драматургией Гоголя произошла в постановке «Ревизора». Мне по личной моей просьбе дали роль Земляники.

Эта встреча оказалась для меня счастливее первой — я имею в виду Кочкарёва в «Женитьбе».

Роль Земляники мне давно нравилась. Меня очень интересовал этот завершённый характер, это наиболее жуткое порождение жандармско-чиновничьего царства Николая I. Ведь недаром Николай I, разбирая персонажей «Ревизора», потребовал для Земляники наиболее сурового наказания.

Земляника — взяточник, ханжа и предатель. Наушник. Ябедник. Трус. Слстолюбец. В своем безудержном стяжательстве он доходит до самых крайних пределов цинизма. Земляника наживается и жиреет, обирая больных, детей и стариков. В момент катастрофы способен утопить любого стоящего рядом, только бы выплыть самому.

Городничего играл Б. В. Щукин, Хлестакова — Р. Н. Симонов. После соответствующего периода застойной работы перешли на сцену. Я старался прощупать характер Земляники. Манеру его мышления. Автором Земляника задан толстяком — толстякам свойственно добродушие. Для Земляники добродушие — удобная маска. В первой же картине, где ищутся пути как бы коллективной защиты от надвигающейся опасности, Земляника старается найти лазейку для себя лично. Он дипломат и умеет скрывать свои мысли, в противоположность судье, у кото-

<sup>1</sup> А. С и м у к о в, Сила большого искусства, «Литературная газета», 12 февраля 1955 г.

рого что на уме, то и на языке. Идя по пути живого взаимодействия, я старался найти органическое отношение к событиям путем общения с партнерами. Я не думал о том, как о й Земляника. Я знал только, что он толстяк, но это не влекло пока на поиски внешнего облика.

Для меня репетиции бывают двоякого рода. Одни носят характер медленной служебной работы, когда идет преодоление основных препятствий на пути освоения органики действия. Здесь необходима профессиональная настойчивость и, будем прямо говорить,— добросовестность. Такие репетиции долго тянутся. Вяло идут мысли. Неясно ощущается партнер. С трудом расталкиваешь уснувшую фантазию. И всегда ждешь не дождешься конца такой репетиции.

Другие — это репетиции, когда сами собой рождаются новые мысли, партнер становится заразительно интересным, возникают живые отношения. Время мчится незаметно. Репетиции заходят далеко за указанный в репертуарном листе срок.

Вот в одну из таких репетиций мне — Землянике — вдруг показалось очень смешным, как судья Ляпкин-Тяпкин реагирует на обращение к нему городничего. Я расхохотался, но это не был мой обычный смех, а скорее какое-то скрипящее похрюкивание. И воплощение образа во внешнем его выражении началось с этого смеха. Все, что было накоплено на предыдущих репетициях и лежало мертвым грузом, вдруг как бы ожило и обрело крылья. Это была награда за длительный кропотливый труд.

Мой Земляника стал хорошо развиваться, обретая все новые черты живого характера, находившие четкие выражения во внешнем облике и действии. Например: у Земляники плохая память, он очень рассеян. Чтобы не забыть чего-нибудь, он постоянно завязывает узелки на носовом платке, и в какой-то момент все четыре угла оказываются завязанными, повергая Землянику в полное недоумение.

Костюм и грим вполне гармонировали с найденным характером. Это был живой человек на сцене, заставлявший верить в логику своего поведения.

Работа над образом Земляники еще раз подтвердила, что у меня роль обретает свою полную сценическую жизнь через некий момент возникновения живого человеческого ощущения или свойства. В такой момент уже ставшие близкими мысли и чувства сценического образа обретают

особую ясность и живость. Они становятся моими и вызывают во мне живые реакции, принимающие четкую форму, свойственную образу.

Говоря о работе над «Ревизором», не могу не сказать о катастрофе, постигшей театр. В период генеральных репетиций внезапно умер Б. В. Щукин, блестяще репетировавший роль городничего.

Я вспоминаю неутомимую настойчивость, с которой он совершенствовал выразительность той или иной сцены.

Вот городничий в невероятном смятении готовится к первой встрече с ревизором: он отдает последние распоряжения квартальному, торопливо надевая мундир и едва справляясь с непослушными пуговицами.

«Беги сейчас возьми десятских, да пусть каждый возьмет в руки по улице...» — Остатками ускользающего сознания он понимает, что говорит нелепость, и старательно поправляется: «...чорт возьми, по улице, — по метле, и вымели бы всю улицу...»

Но в этот момент слова, очевидно, окончательно теряют свой смысл, и городничий, стараясь сделать понятным для себя как бы ставшее незнакомым слово «улица», произносит его раздельно — у-ли-цу. Последний слог превращается в недоуменный вопрос и остается неясным, улавливает ли он смысл произнесенных слов.

Но вот все как будто готово. Надо ехать. И вдруг у него возникает мысль о взятке, о возможности подсунуть, откупиться. Городничий садится на стул и, вынужденный бумажник, лихорадочно, торопливо начинает пересчитывать ассигнации. Он посвистывает плясовой мотивчик, очевидно, стараясь себя ободрить, и время от времени с какой-то потерянной улыбкой взглядывает на квартального, как бы говоря: «Вот ведь какие бывают с человеком катастрофы».

Это была доведенная до предела выразительности картина паники.

Щукину всегда казалось, что работа недостаточно подготовлена к выпуску, и я не помню случая, когда бы он не возражал против срока назначенной премьеры, доказывая необходимость дополнительных репетиций.

Он был очень оживлен на последней репетиции. Роль явно удавалась. Мы разошлись. На завтра была назначена генеральная репетиция, а утром его нашли мертвым в постели с раскрытой книгой в окоченевших руках. Книга эта была — «Парадокс об актере» Дидро...

Подхожу к сложнейшему событию в моей сценической работе — Арбенин в драме Лермонтова «Маскарад».

Я не сам дошел до мысли об Арбенине. Мне ее кто-то подсказал году в 1926—1927.

Арбенин стал моей мечтой. Я много раз вчитывался в это удивительное создание Лермонтова, и каждый раз оно отпугивало меня своей, как мне казалось, непреодолимой сложностью. Я воспринимал характер Арбенина столь противоречивым, что добиться воплощения его на сцене мне казалось задачей не по плечу. И, кроме того, ответственные моменты роли, требующие максимального выявления сценического чувства, написаны в форме длиннейших монологов, где герой рассказывает свою биографию. С первого взгляда казалось, что произнести эти монологи со сцены невозможно.

Я, вероятно, так и не решился бы проявить инициативу в отношении постановки «Маскарада», если бы не молодой режиссер А. Тутьшкин, сделавший заявку на этот спектакль. Я не мог остаться в стороне.

Художественный совет, скрепя сердце, согласился на мое участие. Перевес голосов в мою пользу был очень незначительный, да и те, кто высказывались в мой адрес положительно, делали это без достаточной уверенности.

Колебания были вполне обоснованны. Принято думать, что роль Арбенина редко кому по силам и уж, во всяком случае, исполнителю надо иметь данные «героя-любownika». Я же характерный актер. Правда, в моем актерском прошлом есть такие роли, как Магара и Шадрин, где мне, по общему признанию, удалось увлечь зрительный зал правдоподобием больших чувств. Но ведь Арбенин — одна из труднейших ролей мирового репертуара... и, кроме того, — стихи. Мне (как впоследствии выяснилось — ошибочно) казалось, что стихотворный строй усиливает трудности.

Но вот начались репетиции, и тут обнаружилась непостижимая, — не могу назвать другим словом — колдовская сила лермонтовского стиха. В первых же строфах ощущается предчувствие далекой, но неизбежной катастрофы. И, забегая вперед, могу сказать, что со слов:

Бог справедлив! и я теперь едва ли  
 Не осужден нести печали  
 За все грехи минувших дней.



Бывало, так меня чужие жены ждали,  
Теперь я жду жены своей...

в зале наступала такая напряженная тишина, какой я никогда во время исполнения моих ролей не слышал в театре.

Что же лежит в основе моего понимания лермонтовской трагедии?

Вот, по-моему, эпиграф к роли:

И вдруг во мне забытый звук проснулся,  
Я в душу мертвую свою  
Взглянул... и увидал, что я ее люблю;  
И, стыдно молвить... ужаснулся!..  
Опять мечты, опять любовь  
В пустой груди бушуют на просторе;  
Изломанный челнок, я снова брошен в море:  
Вернусь ли к пристани я вновь?

Арбенин — родной брат Печорина. К моменту появления его на сцене он вполне сформировался. Арбенин до конца понял всю глубину бесчеловечных отношений людей своего круга, откуда нет ему выхода.

Это человек острейшего, насмешливого ума и огромной воли, утративший веру в добро.

И вдруг неожиданно на эту бесплодную почву, на эту как камень очерствевшую душу падают семена настоящей большой любви. Арбенин потрясен, он в ужасе. И есть от чего.

Найдутся ли силы принять и взрастить это огромное чувство? А для Арбенина это значит возродиться, вновь поверить в людей, в добро, вновь обрести жизнеутверждающие идеалы.

И он оказался прав в своих сомнениях.

Слишком омертвела почва, на которую пали семена. Из них выросло только чувство бешеного гнева и потребность мести. Он столь глубоко отравлен неверием и презрением к людям, что улики, изобличающие Нину, кажутся ему несомненными. Он даже как будто пытается быть беспристрастным и справедливым. Но нам сразу становится ясно, что приговор над Ниной уже произнесен.

Однако ясно и другое. Приговор над Ниной — это в то же время и приговор над собой. И убийство Нины — это в то же время и самоубийство.

Мне хотелось донести до зрителя чувство огромной любви, растоптанной беспощадным жизненным опытом, общий итог которого — неверие в жизнь.

Все рассказанное выше есть мое требование, предъявленное самому себе, моя заявка на образ Арбенина.

Не буду говорить о социальных условиях, существовавших в России в эпоху Николая I. Это известно.

Самое сложное в работе над образом Арбенина для меня было первоначальное преодоление текста. Мы заранее решили — никаких сокращений. Надо, не только преодолеть длиннейшие монологи, но и добиться того, чтобы каждая фраза, каждое слово стали необходимыми для выявления действия. Но этого мало, необходимо сохранить чудесный, необычайной музыкальности стих Лермонтова.

Но чем больше я работал над текстом, тем яснее становилась его удивительная простота и жизненность. Такой текст совершенно исключает декламацию. Обычная цезура перед новой строчкой помогает с удивительной выпуклостью ощутить мысль.

Например:

А р б е н н

Теперь уж час второй,—  
Не ночевать же там осталась!

С л у г а

Не знаю-с.

А р б е н н

Будто бы? — Иди — свечу  
Поставь на стол, как будет нужно, я вскричу.

Слово «свечу» находится на конце строчки, оно не отделено от последующих слов никаким знаком препинания, и как будто бы можно было не делать или почти не делать цезуры, а произнести фразу слитно — получается приказание слуге, сказанное в прозе.

Если же Арбенин оставляет слугу как собеседника после слова «иди», а фразу «свечу поставь на стол, как будет нужно, я вскричу» произносит почти машинально, углубившись в свои мысли, то цезура после слова «свечу» обнаруживает степень его сосредоточенности на последующем монологе и как бы подготавливает его:

...Иди — свечу

Поставь на стол, как будет нужно, я вскричу.

Немалые трудности составляла для меня работа над внешними чертами образа. Арбенин — барин, аристократ,

он принят в свете. Он богач. Он окружен слугами. Он великолепно одет. У него свободные, непринужденные манеры.

Для меня репетиционная работа — это всегда, к сожалению, черновая заготовка. Полное воплощение моих намерений и завершение роли происходит в процессе исполнения ее на публике. И мне необходимо в репетиционной работе достигнуть той стадии готовности образа, которая давала бы мне право на завершение его в спектакле. Мне не раз говорили об огромной разнице в исполнении той или иной роли на премьере и по прошествии ряда спектаклей, констатируя безусловный рост образа.

Эта невыгодная особенность моей работы несколько осложнила выпуск спектакля.

В субботу 21 июня 1941 года состоялась премьера.

На другой день страна узнала о начале Великой Отечественной войны.

Мы играли «Маскарад» сначала в помещении театра на Арбате, а после в филиале МХАТ, куда были перенесены наши спектакли после разрушения здания театра на Арбате. Во время взрыва фашистской бомбы погиб среди других работников театра исполнитель роли Звездича — В. В. Куза, талантливый актер, прекрасный товарищ и один из преданнейших строителей театра имени Евг. Вахтангова.

Находясь в эвакуации в Омске, театр возобновил «Маскарад». Спектакль оставался в репертуаре до нашего возвращения.

В Москве был сделан монтаж для концертного исполнения.

В общей сложности я сыграл Арбенина свыше ста раз. Эта роль стоит особняком во всей моей актерской работе.

Ни в одной роли я не испытывал столь сильных сценических волнений. Ни в одной роли я не доходил до такой степени отдачи себя мыслям и чувствам образа. Ни в одной роли не приходилось мне быть столь бдительным в соблюдении чувства меры, ибо очень часто волнение достигало той заветной грани, за которую, по-моему, не должен никогда переходить актер на сцене, потому что за этой гранью теряется способность владеть собой.

Я знаю, сколь часто актер стремится воплотить на сцене образ, противоположенный его актерским данным. Я знаю, как жестоко ошибается актер, принимая свое страстное желание и волнение по поводу той или иной роли

за право ее играть, и поэтому я воздержусь от ответа на вопрос — в какой мере я приблизился к убедительному воплощению на сцене лермонтовского Арбенина.

\* \* \*

После «Маскарада» быстро перелистываю ряд работ, не оставивших сколько-нибудь заметного следа в моем профессиональном опыте.

Несколько слов только о роли генерала Жюбера в пьесе «Олеко Дундич» Ржешевского и Каца — эта роль по всем своим признакам очень сближается с Фредамбе в «Интервенции» Л. Славина.

Жюбер умнее, саркастичнее и злее Фредамбе.

Он появляется всего лишь в одной картине, где разносит генерала Мамонтова. У Жюбера выигрышное положение и убедительный текст.

По отзывам, эта сцена, показывая зависимость «белого движения» от зарубежных хозяев, углубляется и делает более весомой основную тему борьбы двух миров...

Роль Васина в «Русских людях» К. Симонова явилась эскизом к образу Реутова в «Крепости на Волге». Это лишь профессиональная, добросовестная работа.

Васин — старый кадровый офицер, бесповоротно осудивший царский режим. Он героически гибнет в борьбе за Родину.

Возможно, и вернее всего, мне не удалось поднять образ Васина на ту степень драматического звучания, которой требует автор. Принимаю вину целиком на себя.

*1945 год*

Образ Ивана Грозного в пьесе «Великий государь» В. Соловьева — одна из крупнейших моих работ (я имею в виду значимость этой роли и то место, которое она занимает по своему объему в спектакле). Пьеса была прочитана в Омске, где театр работал во время Великой Отечественной войны. Вначале я получил роль Шуйского, но потом мне была передана роль Грозного.

Толкование образа Ивана Грозного автором пьесы В. Соловьевым для меня оказалось совершенно неожиданным.

В юношеском возрасте я с большим увлечением читал «Князя Серебряного» А. К. Толстого; образ Грозного ос-

тавил тогда во мне только ощущение жути. Навсегда запомнились слова, сказанные писателем в предисловии к своему «Князю Серебряному»:

«В отношении к ужасам того времени автор оставался постоянно ниже истории. Из уважения к искусству и к нравственному чувству читателя, он набросил на них тень и показал их по возможности в отдалении. Тем не менее он сознается, что при чтении источников книга не раз выпадала у него из рук и он бросал перо в негодовании не столько от мысли, что мог существовать Иван IV, сколько оттого, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования».

В пьесе В. Соловьева я впервые встретился с толкованием Грозного как положительного героя.

Я не буду вдаваться в исторические экскурсы. Вопросу нового осмысления и истолкования Грозного посвящено немало научных трудов. Кроме того, спектакль, как и пьеса, имел достаточно широкую прессу и весьма благожелательную критику. Я ставлю перед собой иную задачу — проследить путь создания сценического образа.

Словесная ткань роли Грозного богата и разнообразна. Вся линия роли насыщена живым, острым и целеустремленным действием. Любая сцена дает повод для глубокой, темпераментной мысли и выявления большого сценического чувства, и в то же время Грозный у В. Соловьева прост и человечен. Но Грозный должен все-таки оставаться Грозным. Раскрывая мысль автора, это значит:

Грозный необычайно яркая фигура, человек несгибаемой воли, незаурядного ума, большой и преданной любви и в то же время беспощадный.

Грозный — патриот. Ради Русского государства он готов жертвовать даже самым для себя дорогим.

Грозный подозрителен, но он и доверчив. Он глубоко и дальновидно мыслит, и в то же время в нем большая наивность: он легко может увлечься детской игрой.

Вот таким он задан автором, и именно таким мне хотелось его осуществить.

Приступая к работе над образом Грозного, я не мог не вспомнить трудный опыт работы над Магарой в «Виринее».

Этот опыт во многом мне помог. Он удержал меня от стремления сразу сыграть значительность, величавость, царственность и прочее. Все это привело бы наверняка к котурнам и декламации.

Я поставил себе задачей искать в каждом проявлении Грозного живого человека.

Мне вновь помогла зрительная память.

В 20-х годах я некоторое время жил в Пензенской области. Здесь я встретил очень необычные, на мой взгляд, типы крестьян. Это были огромного роста чернобородые мужики с мрачным, пристальным, настороженным взглядом из-под насупленных бровей. Впечатления от них способствовали живому освоению сценического материала.

Я старался вскрыть в каждой фразе, в каждом положении живой смысл и темперамент. Этот счастливо нащупанный путь привел к ощущению внутреннего строя образа Грозного. Крупно сказанное, до конца дочувствованное слово стало здесь ключом роли. Постепенно определился и внешний облик: резкие черты лица, преобладание нижнего регистра в голосе. Но было в этой работе и еще нечто чрезвычайно важное, что особенно способствовало положительному результату.

Спектакль вышел в 1945 году. Советский народ был преисполнен чувства радости, законной гордости, празднуя свою победу над злейшим врагом человечества — фашизмом.

Яркое и незабываемое зрелище представлял собой парад на Красной площади, когда покрытые позором фашистские знамена со свастикой летели к подножью мавзолея. Как благовест прозвучал приговор в Нюрнберге, принесший возмездие фашистским главарям.

Спектакль «Великий государь», проникнутый чувством патриотизма, верой в великое будущее России, был очень созвучен чувствам зрительного зала. Так, к примеру, слова: «Уж коль у врагов Ливонию мы взяли, так у союзников наверное возьмем»—вызывали живейший отклик зрителей. То же можно сказать и относительно монолога Грозного в ответ на оскорбительное выступление посла Батория.

Да, пожалуй, если бы я вздумал перечислить все аналогичные моменты, мне пришлось бы привести в пример значительную часть пьесы.

«Великому государю» повезло. Он сразу крепко утвердился в репертуаре театра и шел при переполненном зрительном зале семь-восемь раз в месяц. Это дало мне возможность тщательно отделать каждую сцену и правильно распределить свои силы по спектаклю. А правильное распределение сил было здесь крайне важным. Каждое появ-

ление Грозного на всем протяжении спектакля требовало огромного напряжения, которое усугублялось еще тяжелым гримом и очень тяжелым костюмом.

Первые спектакли я кончал в полном изнеможении. Но постепенно, от раза к разу, стали выявляться более или менее трудные сцены и одновременно исчезало отнимающее так много сил излишнее напряжение, всегда, к сожалению, сопутствующее мне в первых спектаклях. Я научился даже в середине какого-нибудь сложного темпераментного монолога находить паузу, которая не только подчеркивала и углубляла смысл, но давала мне передышку, предоставляла возможность успокоить дыхание.

В речевой стороне этой роли меня особенно увлекала возможность изменения ритма речи в сочетании с различной длительностью слова и паузы. Мне удалось добиться живой, естественной подачи стихотворного текста. Речь Грозного звучала как выражение только что возникшей мысли. Однако овладеть ролью в полной доступной мне мере я смог лишь на шестом десятке представлений.

Среди многих спектаклей бывали и такие, когда безмерная радость от погружения в правду созданной на сцене жизни не покидала меня от первого появления до финального занавеса.

В этой же постановке довелось мне проверить степень моей, если так можно выразиться, актерской храбрости и способности владеть зрительным залом.

В спектакле есть чудесная лирическая сцена в тереме царицы. Здесь мы видим всю силу любви, всю нежность Грозного. Он забывает тут на минуту о своих непосильных трудах и заботах. Зрителю ясно, что Мария — это единственный просвет и тепло в жизни грозного царя.

Но, как оказывается, покоя нет и здесь. Входит Годунов и предлагает сватать принцессу английскую. Возмущенный Грозный приказывает оставить его в покое, но последний довод Годунова:

Великий государь, когда бы повести  
Переговоры лишь об аглицкой принцессе  
С огласкою... Чтоб ведали об том  
Все наши вороги, — великая бы польза  
И то была!..

заставляет его задуматься. В результате раздумья он принимает предложение Годунова.

Вот длительность этого раздумья, сыгранного в скупой и четкой мизансцене, и была для меня мерой, на которую я отваживался, смотря по самочувствию, в том или ином спектакле. Пауза длилась от 35 до 60 секунд.

1947 год

Роль сенатора Лэнгдона записана мной на счастливых страницах моей актерской биографии.

Пьеса Дж. Гоу и Д. Юссо «Глубокие корни»—это прежде всего полноценная драматургия. По своему содержанию, по тем мыслям, какие она вызывает, идеям, какие она несет, пьеса несомненно близка нашему зрителю. В основе ее лежит глубокий и непримиримый социальный конфликт.

В одном лагере представители «высшей расы» — господа, ни на минуту не сомневающиеся в своем превосходстве. Им «высшим соизволением» положено повелевать и пользоваться услугами рабов. Они могут быть милостивыми, снисходительными и даже ласковыми, как милостив, снисходителен и ласков добрый хозяин к умному, усердному псу или породистой лошади. Но малейшая тень неповиновения или, что еще хуже, претензия на равенство со стороны низших приводят их в ярость. И тогда пощады нет. Тут «благородные господа» ни перед чем не останавливаются. Тут все оправдано: ложь, клевета, насилие. Тут американская конституция превращается в бессмысленную бумажонку, место коей в мусорном ящике.

В другом лагере — черные люди, бывшие рабы.

Бретт Чарлз, негр, за отвагу в боях с фашизмом произведенный в офицеры американской армии, возвращается с войны. Бретт с фронта привез не только ордена, но и пробудившееся самосознание. Для него нет в жизни другого дела, как труд во имя освобождения своего угнетенного черного народа.

Авторы блестяще, с истинно скульптурной ясностью и точностью создают жизненно правдивые образы и бросают их в острые столкновения.

Живое, правдивое развитие пьесы приводит нас к логическому финалу. Финал этот неопровержим: возврата к старому нет — проснувшийся негритянский народ добьется человеческих прав, чего бы ему это ни стоило.



Как обычно, репетиции начались за столом. Мы тщательно разбирались во взаимоотношениях между действующими лицами, устанавливали непрерывную линию действия, определяли характеры.

Репетиции проходили в небольшой комнате; соответственно с размерами помещения говорили и читали мы вполголоса. Но на какой-то из очередных репетиций я вдруг заговорил довольно громко. И мне показалось, что я живу и ярче ощущаю мысли Лэнгдона.

— Ты что кричишь?—сделал замечание кто-то из партнеров.— Тебя и так прекрасно слышно.

Я вовсе не кричал, но, очевидно, в маленькой комнате небольшое повышение голоса доходило как крик.

Я стал говорить тише. Но мысли Лэнгдона стали тускнеть, и тогда я понял, что Лэнгдон говорит громко, что это его манера, что иначе он не может. Это ему необходимо. Зачем?

Громкая речь как бы утверждает его право на власть.

Лэнгдон, оказывается, живет в атмосфере тревоги. Он чувствует, но не хочет верить в возможность колебания почвы, на которой так твердо стоит. Но тревога растет, а с ней и подозрительность. Надо быть готовым к удару и сопротивлению.

Так неожиданно возникшая громкая речь Лэнгдона явилась первой ступенью к сценическому образу. Роль стала приобретать живые черты.

Лэнгдону свойственны и какие-то простые человеческие чувства при всем его беспредельном эгоизме. Он тяжело переживает отчужденность дочерей. Его тяготит одиночество. Он не прочь погрузиться об утративших свое значение благородных понятиях, таких, например, как честь. Он,, наконец, не чужд юмора.

Но полноценной сценической жизнью Лэнгдон зажил в момент, когда на какой-то репетиции у меня поднялось сердцебиение от ощущения острой ненависти к Бретту. Я понял, почувствовал, что для моего Лэнгдона фраза: «Я сгноил бы его в тюрьме. Если бы я мог, я бы его повесил»—не просто фраза, а он действительно способен не только выполнить это, но, выполняя,— ощутить истинное наслаждение. С этого момента роль стала развиваться живее. У Лэнгдона появилось много живых, характерных черт. Я не боялся его делать и ласковым и внимательным к окружающим, и насмешливым и детски капризным.

Я знал, что в общем итоге звериная сущность Лэнгдона-рабовладельца дойдет до зрительного зала во всей своей неприглядной выразительности.

Судя по всем отзывам, я не ошибся.

Спектакль был прекрасно принят и публикой и прессой. По поводу исполнения роли Лэнгдона были высказаны весьма одобрительные отзывы.

«Глубокие корни» долго и крепко держались в репертуаре театра Вахтангова.

Небольшой состав исполнителей бережно относился к спектаклю, который хорошо развивался от раза к разу, приобретая новые краски и в то же время сохраняя установленные пропорции.

«Глубокие корни» иногда ставятся и теперь на сцене театра имени Евг. Вахтангова.

*1949 год*

«Заговор обреченных» Вирты — пьеса острой политической борьбы. Пьеса, где предельно обнажены внутренние пружины, рождающие столкновения непримиримых политических сил.

В пьесе нет недомолвок. Все образы очерчены точными, я бы их назвал публицистическими, линиями. Здесь нет места полутонам. Пьеса моментами звучит как агитационный плакат.

Мне поручена роль Иоакима Пино.

Иоаким Пино — старый, матерый социал-соглашатель. У него за спиной большая карьера политического псевдо-вождя.

Иоаким Пино вырос на дрожжах политической интриги и добрался до министерского кресла. Он, кутающийся в тогу народного представителя, давным-давно утерял связь с пролетариатом. Для него предательство и попрание народных интересов уже перестало быть сделкой с совестью и превратилось в повседневность.

Жизненная цель, или, выражаясь терминами системы Станиславского, сверхзадача, — это удержаться на завоеванных позициях и, если возможно, то и продвинуться до поста премьера.

И на пути этой сверхзадачи нет предела ни политиканству, ни закулисной интриге. Здесь Пино способен на все, вплоть до участия в заговорах и преступлениях.

Вот так я понял и принял задание автора.

Но задание таило в себе величайшую опасность — опасность оказаться в плену сухой схемы.

Как этого избежать?

Надо добиться, что Пино в своем и психологическом раскрытии, и внешнем облике выглядел бы обыкновенным человеком европейского склада. Автор не указывает национальности Пино — он может быть и французом, и бельгийцем, и чехом. Словом, Пино — персона «интернациональная». Он не должен нести в себе видимых черт политического злодея. И мне ничего не пришлось выдумывать.

В молодости мне довелось наблюдать за границей предвыборные кампании, демонстрации, я бывал на политических митингах. Запомнились мне манеры и облик ораторов. Огромное большинство из них строили свои выступления в тоне некоего, я бы сказал, профессионального пафоса. На этот пафос они переходили без всякой подготовки. Ведь вот только что он говорил в обычной манере, а через несколько секунд, когда он попадал на трибуну, речь его, подкрепленная обильной жестикуляцией, приобретала взволнованно раскатистые тона.

Весь ролевой материал Иоакима Пино определял его как позера, человека, привыкшего рисоваться.

Вот это решение, выразившееся в сквозном действии, — непрерывно демонстрировать свою искренность и преданность народному делу — вело к стройному и логическому возникновению образа.

В данной роли, как почти во всех ролях, признанных моими удачами, в процессе репетиций наступил момент сдвига, после которого роль ожила и стала развиваться без всякого сознательного усилия с моей стороны.

Вот как это произошло.

Ответственное заседание правительства, где решался вопрос об американской помощи, было обставлено в пьесе весьма торжественно. В зале заседаний много корреспондентов, которые окружают каждого вновь появившегося члена правительства. Я, уже в гриме и костюме, при выходе на сцену был встречен фотографами. Один из них встал на колени, стараясь поймать меня в объектив. Пино (то есть я) остановился и, вскинув как бы случайно небольшой изящный портфель, прижал его к груди, затем повернулся в три четверти к аппарату, картинно позируя перед фотографом.

Я точно помню это мгновение. Оно чудесно, как рождение живого существа.

Подчеркнуто непринужденная поза, внезапно возникшая как естественная реакция на наведенный фотоаппарат, словно в фокусе отразила всю легковесную сущность этого политического шулера.

«Кукла» ожила.

Пино стал непринужденно, по своему выбору использовать накопленные мной для него детали. Он без сожаления отбрасывал ненужные ему черты и краски и щедро создавал новые. На всех последующих репетициях, а затем и спектаклях образ продолжал расти и углубляться.

Мне удалось, если судить по отзывам, найти в этой роли живой, вполне достоверный и обобщенный образ политического псевдovoждя.

Спектаклю была присуждена Сталинская премия, и я был в числе актеров, удостоенных этой высокой награды.

\* \* \*

Пьеса И. Кремлева «Крепость на Волге» посвящена С. М. Кирову. В спектакле я играл старого кадрового офицера. Реутов— бывший царский генерал, крупный военный специалист. Он глубоко любит Родину. Поверив в то, что правда на стороне большевиков, он беззаветно и до конца становится на сторону революции.

Говоря о Васине в «Русских людях» К. Симонова, я отметил, что Реутов является развитием образа Васина. Удача данной роли во многом обуславливается качеством авторского материала, обилием в нем теплых бытовых деталей.

Ряд сцен, решенных в комедийном плане, дал возможность в этой роли найти живой типический образ старого военного, вызвавший доверие и симпатию зрительного зала.

*1956 год*

Вот еще одна встреча с творчеством М. Горького. Встреча, может быть, самая примечательная по широте и глубине охвата горьковской стихии.

Инсценировка повести «Фома Гордеев» (автор инсценировки — Р. Н. Симонов). Спектакль поставлен Р. Н. Симоновым, режиссер Е. Г. Алексеева. Спектакль «Фома Гордеев» был отмечен как крупное явление в советском театраль-

ном искусстве. Нам, вахтанговцам, особенно радостно было слышать, когда об этой постановке говорили: «вахтанговский спектакль».

Критика высоко оценила качество инсценировки и спектакля. Судьба купеческого сына Фомы Гордеева с его мучительными поисками правды и слепым отчаянным бунтом получила яркое драматургическое выражение и была воплощена в четкой, выразительной форме, свойственной лучшим спектаклям нашего театра.

Спектакль приковывает к себе внимание зрителя напряженным развитием сюжета. Постановщиком был создан ряд интермедий, способствующих, с одной стороны, непрерывности действия и в то же время углублявших развитие сюжета.

На мою долю выпало играть Якова Маякина.

Яков Маякин с давних лет запечатлелся в моем сознании как одна из достовернейших и колоритнейших фигур в галерее купеческих типов, созданных Горьким. В Маякине как в фокусе сосредоточены все черты русской старокупеческой патриархальной идеологии.

Маякин — это олицетворение силы торговой династии. Он горд своим древним купеческим родом.

Кушцы в его понимании — это истинные и единственные строители жизни.

Купечество — соль земли. Купечество — носитель культуры. Купечество — основа государства.

А если так, то «дело», то есть торговля (собственно, нажива), — это все. Ради дела — все жертвы. Дело должно быть незыблемо. Дело должно жить в веках. Дело должно иметь наследника и продолжателя. А потому принцип «или всех грызи, или лежи в грязи» — основа жизни.

Наследник! «Кому я труд свой перед смертью сдам?» — вот о чем главная забота Маякина, вот трагедия его жизни. И он всеми силами старается сохранить Фому, видя в нем единственного наследника.

«Я, бывало, глядя на вас, думал: прикормит девка моя парня к себе! Крепко «дело» будет. У него отцовы средства. Я издохну — мои присоединятся. Ан... прогадал!»

Но стоило появиться бывшему в изгнании сыну Тарасу — и вопрос о наследнике разрешен: Фома становится не нужен, и Маякин ловко, холодно, расчетливо и безжалостно его уничтожает, видя в нем растратчика отцовских богатств, а следовательно, разрушителя «дела».

Маякин очень эмоционален. Он наделен большим, изворотливым, деятельным умом, ловкостью и хитростью хищника. Маякин своего рода тонкий политик. Он ироничен и насмешлив, и при всем том ему свойственны большие привязанности — он по-своему искренне любит дочь, Фому, Игната Гордеева и горькими, искренними слезами плачет на его похоронах. Маякин — находчивый полемист. Маякин — купеческий вождь и идеолог.

Все вышесказанное принято мной как задание к воплощению на сцене образа Якова Маякина.

Работая над ролью Маякина, я старался погрузиться в бездну тревог и забот, его обуревавших. Я старался уловить маякинскую зоркость, настороженность, цепкость и целеустремленность.

Маякин — деспот. Маякин беспощаден к окружающим. Он в черном теле держит единственную дочь, он старается сковать и подчинить себе Фому. Все он делает осторожно, внешне мягко, с добродушным смешком.

Постепенно стал вырисовываться и внешний облик Маякина. Быстрая, суетливая походка. Острая, ироническая, подхихикивающая речь на высоком регистре стала приобретать слегка простонародную окраску. Мне в данной работе опять помогли юношеские воспоминания; я знал такого Маякина, внешне добродушного — прямо душа человек! — но державшего в цепких руках целый подмосковный уезд. Он и послужил мне прообразом Маякина.

В роли Маякина есть три кульминационные точки, требующие полной мобилизации всех моих актерских ресурсов.

1. Сцена с дочерью, где Маякин доходит до рыдания при мысли об отсутствии наследника; ведь из-за этого прах идет весь его пятидесятилетний труд.

2. Сцена свидания с сыном Тарасом. Маякин вновь обрел наследника, и это приводит его в неистовый восторг.

3. Речь на торжестве освящения нового парохода. Речь эта звучит как апофеоз и ярчайшим образом выражает всю сущность классовой философии Маякиных.

Степень эмоционального наполнения этих трех моментов служит мне способом оценки исполнения того или иного спектакля.

В работе над ролью Маякина для меня возникли особые трудности в связи с резким изменением репетиционных сроков в нашем театре.

Если театр имени Евг. Вахтангова, как правило, выпу-

скал три-четыре спектакля в год, то теперь он поставил перед собой задачу удвоить количество выпускаемых спектаклей.

Задачу эту театр выполнил, и спектакль, готовившийся раньше в три-четыре месяца, теперь выпускается в два — два с половиной, а иной раз и меньше. Например, «Город на заре» Арбузова в постановке Е. Симонова занял всего тридцать пять рабочих дней и, кроме того, был выпущен в сложных условиях гастролей в Чехословакии.

Сокращение срока работы над спектаклем невыгодно отразилось на процессе рождения и созревания у меня образа Маякина. Думается мне, что к премьере «Фомы» я пришел с наименьшей в моей театральной практике степенью готовности. Все на сцене было неудобно и непривычно. «Кукла» двигалась с трудом и скрипом в необжитой еще обстановке. В первых спектаклях, играя Маякина, я все время слышал в своем исполнении отзвуки ранее сыгранных ролей, что повергало меня в состояние тревоги и конфуза. Я ждал заслуженных упреков.

Но спектакль был горячо принят зрителем, и одобрение в числе других ролей получил и мой еще не до конца созревший Маякин. Я это приписываю высокому качеству авторского материала, удаче инсценировки повести, ясному видению постановщиком образа Маякина, а также, вероятно, счастливому совпадению авторского рисунка и моих актерских данных.

Но «кукла» в конце концов все-таки ожила! Я не знаю, не уловил, когда это произошло, очевидно, постепенно.

Маякин сыгран свыше ста раз, и мой интерес и горячее ощущение этой роли все возрастает. Я как праздника жду каждого спектакля «Фомы Гордеева».

Я не спорю против сокращения сроков постановки спектакля — это в какой-то мере даже полезно. Короткие сроки требуют большей ответственности и дисциплины от всех участников спектакля. Но я уверен, что выпускной период должен остаться неприкосновенным. Черновые прогоны и генеральные репетиции не могут быть, по-моему, сокращены, так как в них зачастую находят живое, непосредственное воплощение наиболее ответственные моменты создания сценического образа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что же происходит со мной и во мне в процессе работы над образом?

Я не буду говорить о всем известных профессиональных приемах, которыми пользуются актеры, претендующие на знание «системь». Я не буду говорить о вскрытии сквозного действия и определения сверхзадачи, о знакомстве со средой, уяснении взаимодействий с партнерами и пр. и пр.

Я хочу лишь сказать, что, следуя усвоенному процессу, я с большей или меньшей степенью убедительности прихожу к намеченной цели — созданию образа.

Но почему же, например, лакей в «Свадьбе», наделенный всего лишь одной короткой репликой, оживает во мне всей многогранностью и органичностью сценической жизни, доходя до зрительного зала как безусловная достоверность, а Болдырев, довольно щедро обогащенный авторским текстом и активно вовлеченный в ряд действенных сцен, остается сухим и схематичным?

Почему же одни образы, такие, скажем, как чеховский лакей, Гандзалин, Савелий из «Барсуков», Фредамбе, Шадрин, Земляника, Грозный, Пино, почти на каждом спектакле радовали меня свежестью и неожиданностью красок, другие — Болдырев, Рябинин и пр.— после каждого спектакля будят во мне невеселые мысли о театральном ремесле?

Попробую в этом разобраться.



Мне кажется, что секрет заключается в некоей особенности (пользуясь терминологией К. С. Станиславского) «внутреннего творческого самочувствия».

В редкостные и непредвиденные мной моменты оно (самочувствие) вдруг приобретает как бы новое качество, или свойство, и начинает властно диктовать свои требования, и я с восторгом подчиняюсь ему. Я во всех проявлениях этого свойства чувствую безусловную правду, точность и выразительность. Эта правда, точность и выразительность доходят целиком до зрительного зала, создавая, по объективным свидетельствам, полноценное произведение театрального искусства. Я всегда трепетно жду возникновения данного момента, и нет для меня в моей профессии большей радости, как проявление этого чудесного качества.

Так было в лакее из «Свадьбы», Савелии в «Барсуках», Фредамбе, Шадрине и др.

Являлось ли проявление этого качества случайным? Безусловно, нет. Оно приходило только на глубоко распаханную почву. Я ясно вижу, что неизменно сопутствовало его проявлению — это полное и безраздельное увлечение данным театральным образом, основательное знание среды, в которой развивается действие, и, главное, понимание процесса мышления образа.

Я могу понять, почему оно не проявилось ни в Магаре, ни в Кочкареве, ни в Президенте. Магара был перегружен внешней характерностью, Кочкарев и Президент не постигнуты по содержанию.

Но есть ряд работ, как, например, Болдырев, Рябинин, где налицо были все элементы, перечисленные выше, но оно (то желанное свойство) не проявилось, оставив меня одного с моим суховатым мастерством, вялой фантазией и маловыразительными внешними данными. Почему? А ведь образы Болдырева. Рябинина мне, несомненно, ближе, они меня, несомненно, больше волнуют, чем лакей и уж тем более Гандзалин. Почему же это свойство избрало все-таки лакея и Гандзалина и непробудно спало во время работы над Болдыревым и Рябининым?

Мне очень хотелось понять, приручить и сделать послушным названное свойство.

И вот, работая над этими записками, я однажды поставил себе задачу подсмотреть за ним, хотя бы запомнить — какой я, когда оно возникает во мне. Это легче всего сделать в «Великом государе» — там в каждом спектакле

есть хоть секунда, когда я чувствую его. И я подстерег. Это было в сцене с боярами:

«Не сей венец мне надобен, бояре, а клобук...»

Ага! Вот ты где, подумал я. Но оно мгновенно испарилось, и я не только ничего не понял и не запомнил, но, очевидно, от усилия понять и запомнить начисто и безнадежно забыл дальнейшее действие. Я стоял как соляной столб среди глубоко удивленных и встревоженных бояр. Пауза тянулась бесконечно. В зрительном зале стали зарождаться подозрительные шорохи, а я все стоял, не будучи в силах понять и повторить текст, который мне со всех сторон подсказывали. Еще секунда, и я бы позорно бежал за кулисы. Но мне все-таки удалось ценой страшного усилия взять себя в руки и своими словами, безобразно нарушая стихотворную ткань, что-то промямлить и кое-как, спотыкаясь, довести злополучную сцену до конца.

Оказывается, «оно» (это свойство) способно на весьма жестокую насмешку.

Мне могут сказать:

— Что же, все ваши наиболее достоверные образы зависели от случая? Не споткнись ваш Гандзалин или не улови вы улыбку Фредамбе, и названные роли не получили бы своего завершения?

— Возможно, что и не получили бы. Но мне кажется, что эти роли были в такой степени зрелости, что не та, так другая случайность привела бы к полноценному завершению.

— Ну так за чем же дело стало? Добейтесь в любой роли нужной стадии зрелости, и, как вы сами говорите, какая-нибудь случайность приведет к желанному результату.

— Вот тут, очевидно, и кроется загадка. Я знаю и могу подготовить только сознательные моменты. То есть я изучаю среду. Я прохожу подробнейший путь создания биографии. Я стараюсь найти индивидуальные черты и свойства моего героя. Я тщательно выявляю линию действия и степень эмоциональности образа. Я настолько усваиваю авторский текст, что мне не приходится его вспоминать или пользоваться помощью суфлера, а он естественно возникает в соответствующий момент на сцене и т. д.

Но как все это перерабатывается в моем подсознании и приобретает активную форму, почему в результате примерно аналогичной обработки авторского материала в од-

ном случае рождается живой, многогранный образ, а в другом случае «кукла» остается «куклой» — я не знаю.

На этом я заканчиваю. На первый взгляд может показаться, что предлагаемое исследование моей профессиональной работы до Шадрина включительно имеет более тщательный и подробный характер, чем «последшадринский» период. Но это только так кажется. На самом деле «последшадринский» период включил в себя те работы, которые, основываясь на опыте процесса, описанного в главе о «Человеке с ружьем», имеют те или иные особенности. Эти особенности я и постарался отметить. Описание же названных работ более подробное привело бы к повторениям и неизбежному топтанию на месте, чего я всячески старался избежать.

Я поставил перед собой задачу с доступной мне степенью беспристрастия осознать не только мои удаchi и неудачи, но и уяснить причины и условия, этому сопутствовавшие.

Я пытался со всей точностью, на какую способен, проанализировать мой индивидуальный путь решения и воплощения сценического образа.

Я влюблен в мою профессию актера. Моя профессия, к счастью, не дает мне покоя, она вновь и вновь ставит меня в положение школьника, трепещущего перед экзаменом.

В дни очередной премьеры я переживаю всю гамму чувств, пережитых в дни юности, когда каждый экзамен был огромным событием, чреватым катастрофой провала или радостью преодоления.

Моя профессия дает мне огромное счастье секундами, а иногда и минутами касаться величайшего создания человеческого духа — искусства.

С момента моей первой встречи с Е. Б. Вахтанговым я, беззаветно поверив в него как в художника и истинного строителя советского театра, всеми силами старался стать достойным, нужным и деятельным помощником его.

Я с гордостью, как бесценные реликвии, храню три автографа Евгения Богратионовича — это мой паспорт вахтанговца.

В основном и самом главном — я ученик Е. Б. Вахтангова.

Эта моя принадлежность доказывается воспитанной Вахтанговым потребностью поиска в содружестве с постановщиком ритма, формы и стиля каждой роли на основе

доступного мне проникновения в идейную сущность авторского материала.

Я у Вахтангова учился четкости, строгости и лаконизму в отборе выразительных средств. Вахтангов привил мне отращение к натурализму и бытовщине на сцене.

Для меня высшей похвалой является признание, что та или иная роль сыграна по-вахтанговски.

Но Вахтангов от своих учеников требовал не только развития профессиональных свойств и актерских данных. Он требовал активного участия в строительстве театра. А строить советский театр по-вахтанговски — это значит быть в гуще творческой созидательной жизни Родины; это значит всячески стремиться верно и глубоко понять процессы, рожденные жизнью народа в бурном движении к светлому будущему; это значит в своей профессиональной работе неизменно ощущать творческое дыхание сегодняшнего дня.

Строить по-вахтанговски советский театр — это значит ни на секунду не забывать о силе воздействия театрального искусства на сознание людей и ответственности, с этим связанной. Строить советский театр по-вахтанговски — это значит уважать, беречь и совершенствовать коллектив, беспрекословно ему подчиняясь, ставя мнение и интересы коллектива превыше всего и борясь за его единство.

Вахтангов от нас, своих учеников, требовал освоения ответственного труда театрального педагога и воспитания достойной смены.

Евгений Богратионович скончался 29 мая 1922 года, в 9 часов 50 минут вечера, но для меня он никогда не умирал. Все годы, а их больше сорока, непрерывной работы в театре его имени он всегда был со мной, и я твердо верю, что со мной и останется до конца моих дней.

Обдумывая эти записки, я понял, что осознание пройденного пути является такой полноценной помощью в моей повседневной профессиональной работе актера и педагога, какой я не мог бы получить нигде.

Я продолжаю с негаснущим увлечением работать в театре имени Евг. Вахтангова.

Перед нашим театром стоят огромные прекрасные задачи. Ему надлежит оплатить свою многолетнюю задолженность перед мировой и в особенности отечественной классикой, и я надеюсь и верю в то, что мне удастся принять в этом активное участие.

Я верю в близкий новый расцвет советской драматургии и надеюсь, что наши авторы не оставят актеров моего поколения без увлекательной работы.

Советский народ терпеливо ждет от театра достижений, достойных нашей великой эпохи, и театр должен быть во всеоружии. Он должен не только изучать и хранить опыт наших великих учителей, но и идти дальше.

Время не ждет!

В жизнь врываются иные темпы, иные ритмы. Наше профессиональное мастерство должно быть готово их воспринять.

Я хотел бы увлечь пытливых, влюбленных в свою профессию актеров, особенно молодых, на создание подобных записок. Пользу такой работы для каждого, кто за нее возьмется, переоценить невозможно.

Но предупреждаю — это дело нелегкое. Обдумывая каждую главу, вспоминая работу над той или иной ролью, спектаклем, я и не подозревал, сколь трудно найти необходимую степень объективности в оценке как будто столь ясного и достоверного материала. Ведь это все было со мной. Это все—правда. Но зачастую, попав на бумагу, казавшееся достоверным становится полуправдой или совсем неправдой. Почему? Очень трудно удержаться от хвастовства и самолюбования и тем более от рисовки и кокетливого самобичевания. И в результате десятки с таким трудом написанных страниц летят в корзину.

Но не пугайтесь, дорогие товарищи. Каждый из вас обязательно найдет свой индивидуальный способ приблизиться к истине.



# ИЛЛЮСТРАЦИИ







Барах. «Принцесса Турандот» К. Гоцци



Скирина — Е. В. Ляуданская

«Принцесса Турандот»  
К. Гоцци



Калаф — Ю. А. Завадский,  
Барах — И. М. Толчанов.



И. М. Толчанов — Барак. «Принцесса Турандот» К. Гоцци.  
Дружеский шарж Г. Б. Щукина



Донья Урана — Ц. Л. Мансурова, Бартоломео — И. М. Голчанов.  
«Рай и ад» П. Мериме

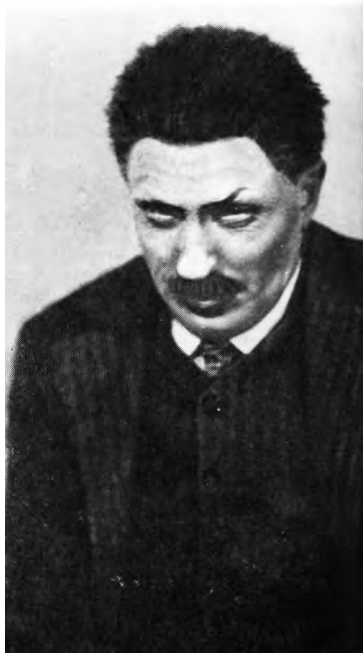


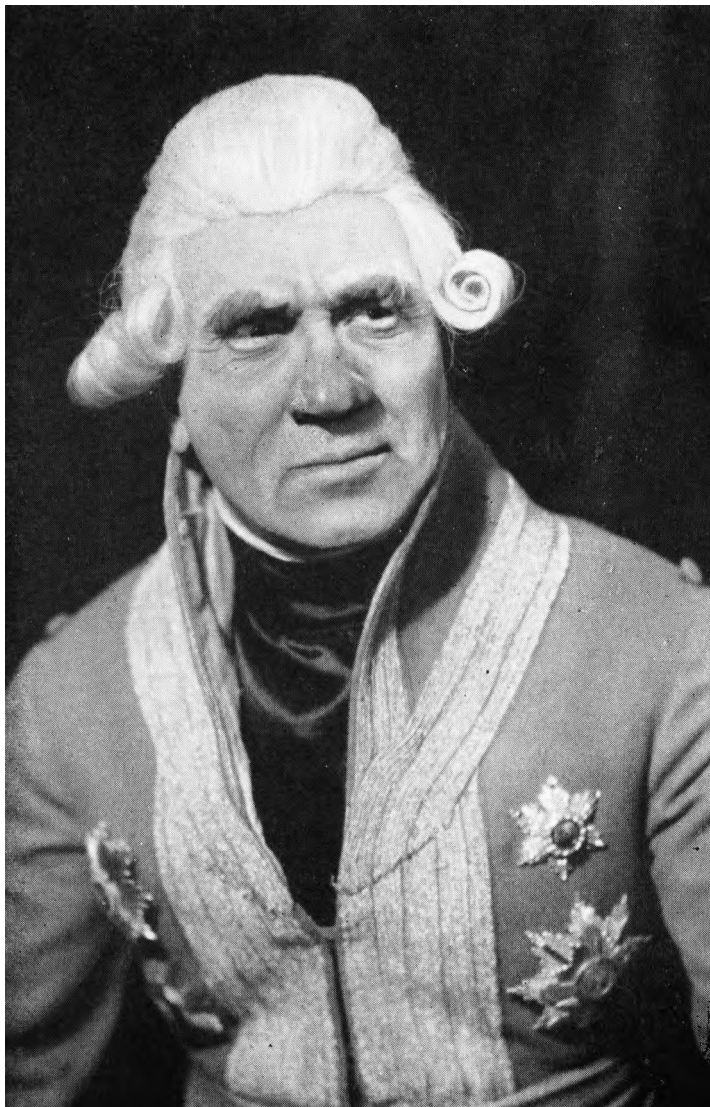
Магара. «Виринея» А. Сейфуллиной



Болдырев.  
«Тем!» Н. Погодина

Азеф.  
«На крови» С. Мстиславского





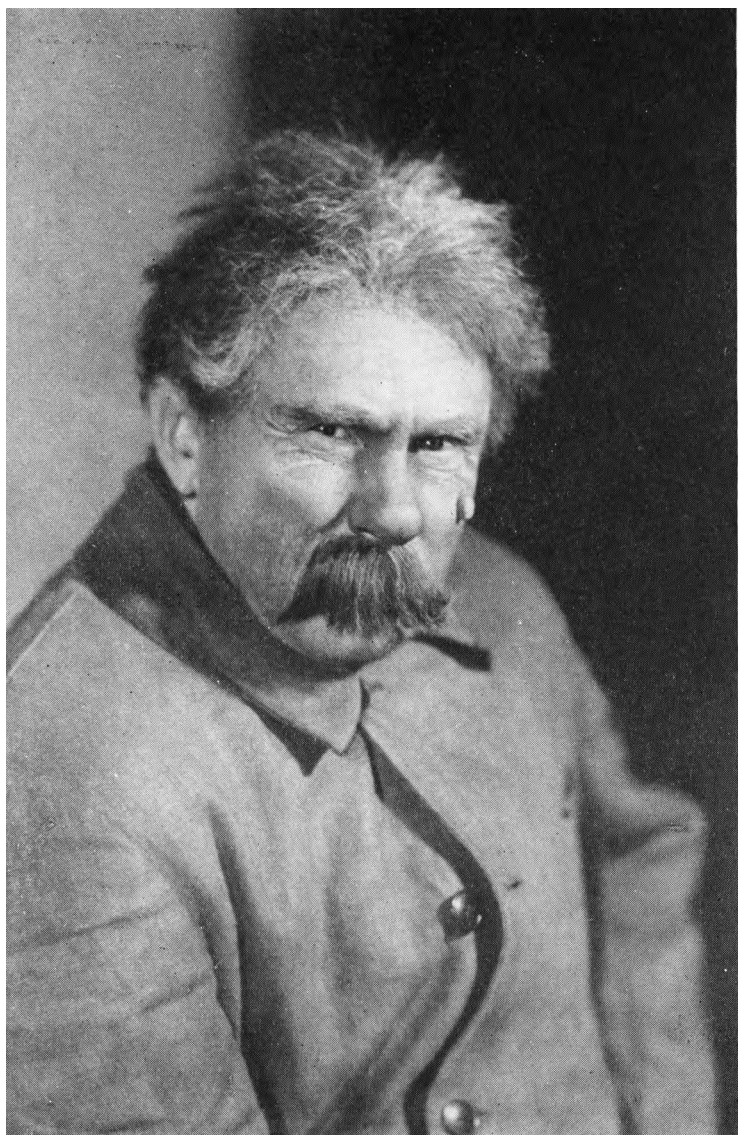
Президент фон Вальтер. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера

Полковник Фредамбе.  
«Интервенция» Л. Славина



Рябинин.  
«Достигаев и другие» М. Горького





Завозня. «Шляпа» В. Плетнева



Шадрин. «Человек с ружьем» Н. Погодина



В роли Ленина — Б. В. Шукин, Шадрин — И. М. Толчанов.  
«Человек с ружьем» Н. Погодина



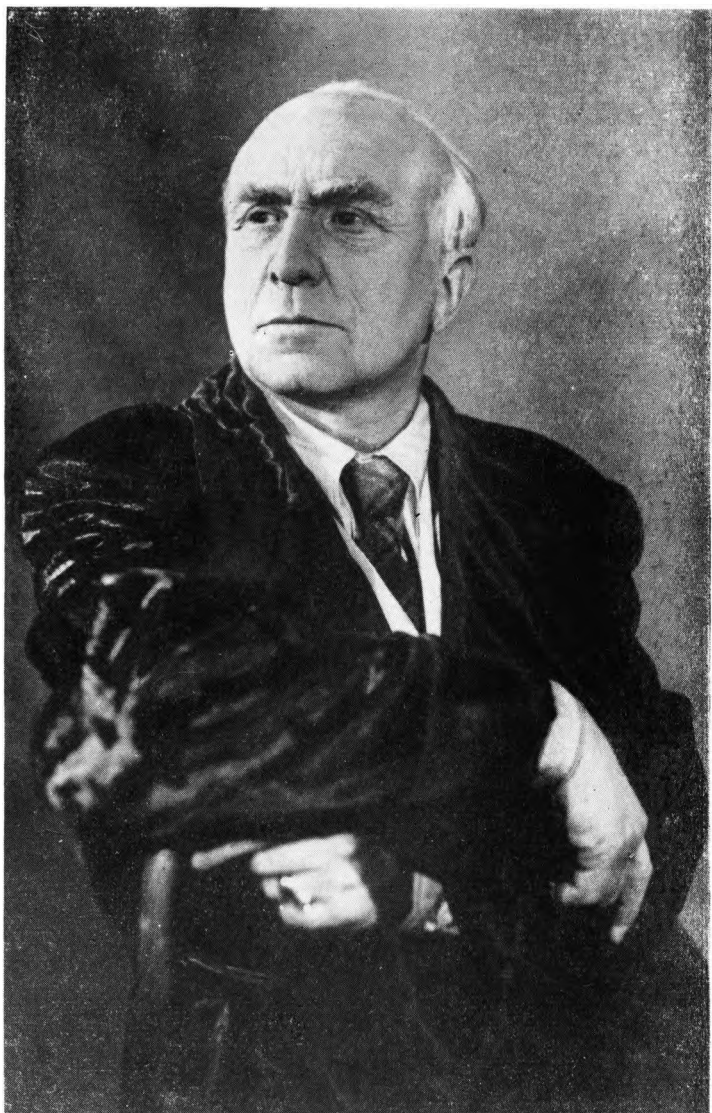
Земляника. «Ревизор» Н. В. Гоголя



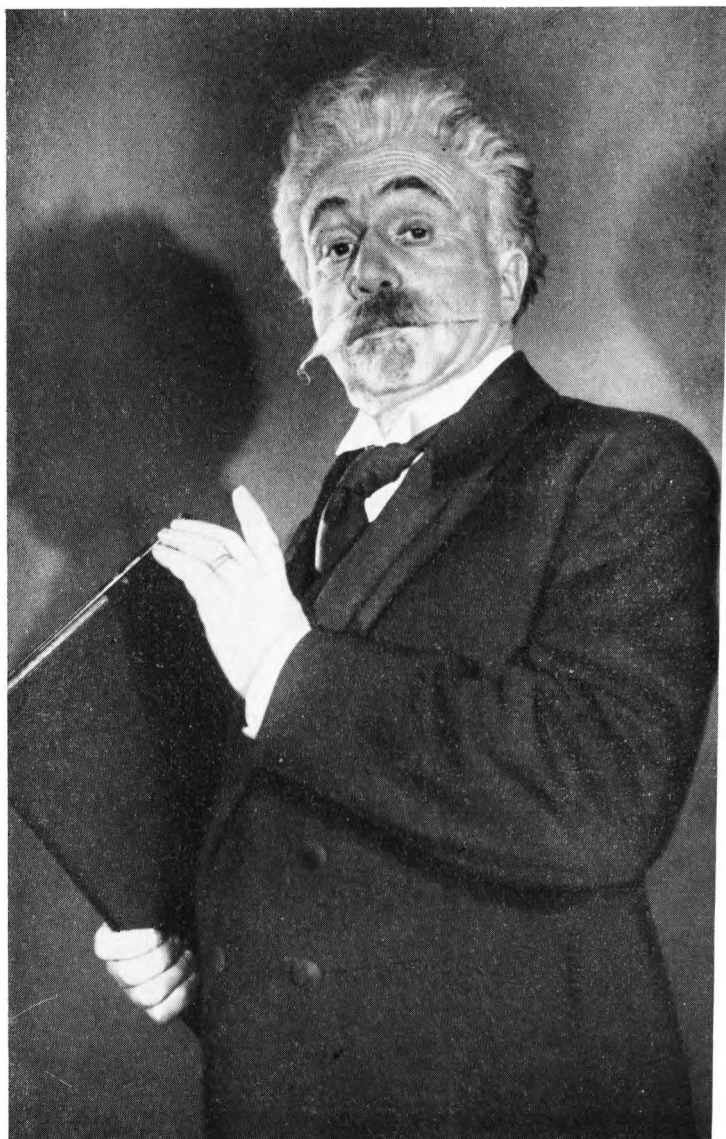
Арбенин. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова



Иван Грозный. «Великий государь» В. Соловьева



Лэнгдон. «Глубокие корни» Дж. Гоу и Д'Юссо



Иоаким Пино. «Заговор обреченных» Н. Вирты



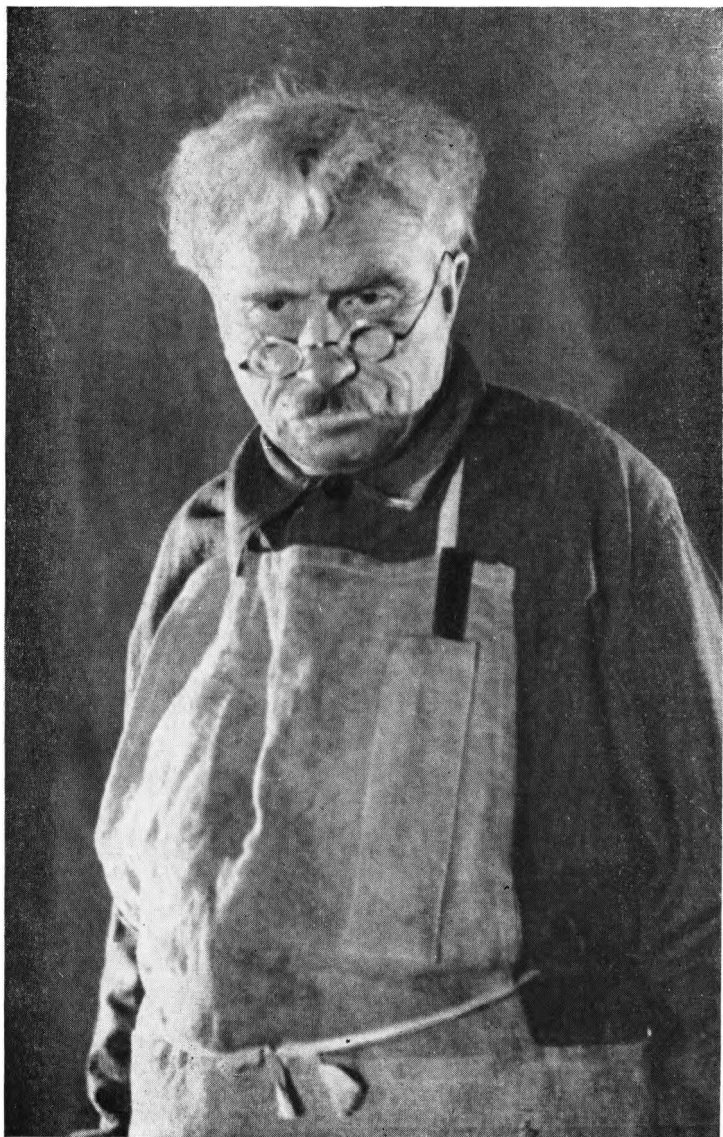
Реутов.

«Крепость на Волге»  
И. Кремлева



Реутов — И. М. Толчанов,  
Киров — М. С. Державин

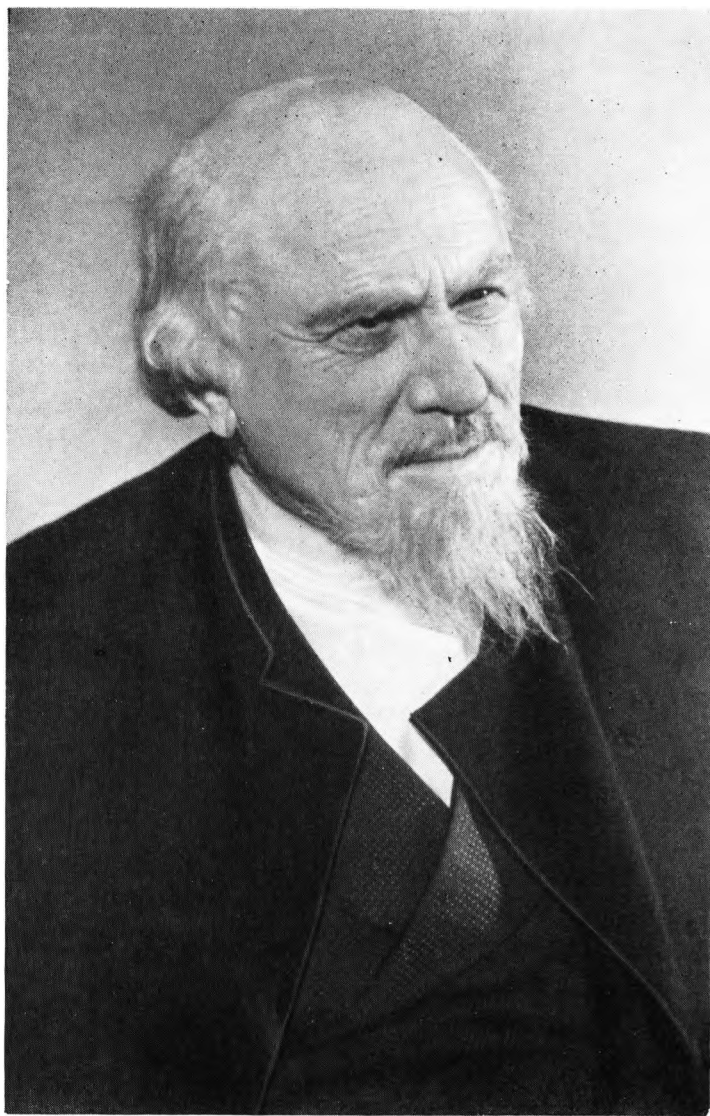




Леонтьев. «Кандидат партии» А. Крона



Дровосек. «Горя бояться — счастья не видать» С. Маршака



Яков Маякин. «Фома Гордеев» по Горькому



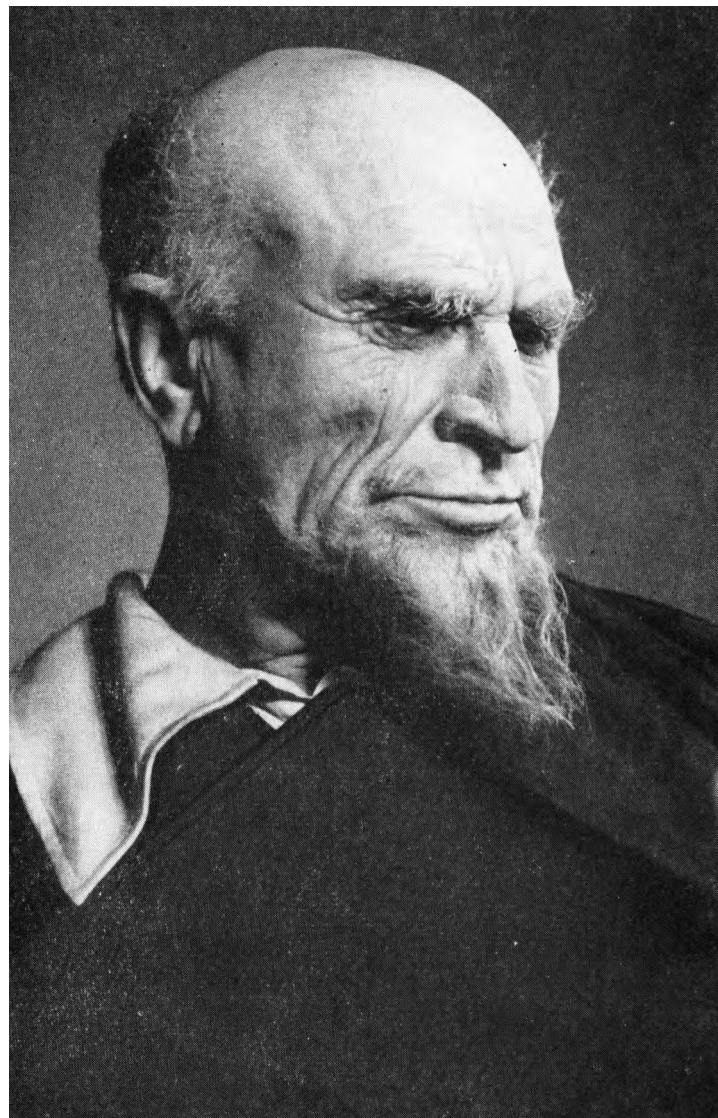
Яков Маякин. «Фома Гордеев» по М. Горькому.  
Дружеский шарж В. Л. Русланова



Полотенцев.  
«Первые радости» К. Федина



Каратай.  
«Неписанный закон» В. Пистоленко



Барон. «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие П. Маркова</i> .....	3
Вступ л е н и е .....	7
Мамоновская студия .....	12
Мансуровская студия.....	17
Третья студия МХАТ.....	23
Театр имени Евг. Вахтангова.....	54
З а к л ю ч е н и е .....	106
Иллюстрации.....	113



*Иосиф Моисеевич Толчанов*

МОИ РОЛИ

Редактор *А. А. Амчиславская*

Оформление художников *Е. В. Ляданской, Е. В. Кавериной*

Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*

Технический редактор *В. У. Борисова*

Корректор *Н. А. Агаицева*

Сдано в набор 20/VIII 1960 г.

Подп. в печ. 3/XI 1960 г.

По оригинал-макету

Форм. бум. 84X108. Печ. л. 4,56 (условных 7,48). Уч.-изд. л. 7.0.

Тираж 6500. А07957. Изд. № 4318. Зак. тип. № 764.

-Искусство-, Москва, И-51, Цветной бульвар, 25

Московская типография № 8

Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза.

Москва, 1-й Рижский пер., 2

цена 49 к.

